



**Arreglos vocales para coro femenino de tres obras del ciclo de canciones infantiles
de Jaime de León**

Autor:

Nohelia Esthefany Cepeda Cepeda

Valeria Andrea Diaz Espinosa

**Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:
Maestro en música**

Director: Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2021

**Arreglos vocales para coro femenino de tres obras del ciclo de canciones infantiles
de Jaime de León**

Autor:

Nohelia Esthefany Cepeda Cepeda

Valeria Andrea Diaz Espinosa

**Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:
Maestro en Música**

Director: Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2021

Tabla de contenido

Resumen, 7

Abstract, 7

Introducción,8

Planteamiento del problema,10

Justificación,15

Objetivos,17

 Objetivo general,17

 Objetivos específicos,17

Marco teórico,18

 Historia de vida de Jaime de León, 18

 Consideraciones sobre arreglos musicales para voces, 19

 Técnicas para elaborar arreglos, 20

 Conceptos melódicos, 20

 Conceptos armónicos, 21

 Voicing, 22

Metodología, 25

 Diseño, 25

 Población, 25

 Técnicas e instrumentos, 26

 Procedimiento, 26

Resultados, 28

 Análisis armónico de las tres obras escogidas, 28

 Muñeco dormilón, 28

La Tunda para el negrito,	28
Caballito de madera,	29
Proceso de elaboración de los arreglos,	31
Concepto general de las obras,	31
Tunda pal el negrito,	32
Caballito de madera,	44
Descripción del proceso de elaboración de la página web,	50
Conclusiones,	51
Recomendaciones,	52
Referencias bibliográficas,	53
Anexos,	56

Tabla de figuras

Figura 1, 20

Figura 2, 22

Figura 3, 23

Figura 4, 23

Figura 5, 24

Figura 6, 24

Figura 7, 32

Figura 8, 33

Figura 9, 34

Figura 10, 34

Figura 11, 35

Figura 12, 35

Figura 13, 36

Figura 14, 37

Figura 15, 37

Figura 16, 38

Figura 17, 39

Figura 18, 39

Figura 19, 40

Figura 20, 41

Figura 21, 42

Figura 22, 42

Figura 23, 43

Figura 24, 43

Figura 25, 44

Figura 26, 45

Figura 27, 45

Figura 28, 46

Figura 29, 46

Figura 30 47

Figura 31, 48

Resumen

Este trabajo consiste en la realización de tres arreglos corales para coro femenino utilizando tres obras del compositor Jaime de León.

El enfoque utilizado en este estudio es cualitativo, el tipo de investigación es la investigación artística, enfocada en la creación de arreglos utilizando técnicas como el Voicing.

Los principales resultados de este trabajo son tres arreglos del ciclo de canciones infantiles del compositor Jaime de León.

Palabras claves: Arreglo, repertorio, voicing, coro femenino, Jaime de León.

Abstract

This work consists of the realization of three choral arrangements for female choir using three works by the composer Jaime de León.

The approach used in this study is qualitative, the type of research is artistic research, focused on creating arrangements using techniques such as Voicing.

The main results of this work are three arrangements of the Ciclo de canciones infantiles by the composer Jaime de León.

Keywords: Arrangement, repertoire, voicing, female choir, Jaime de León.

Introducción

La presente investigación hace referencia al proceso de creación de tres arreglos corales para coro femeninos utilizando obras del compositor Jaime de León. Inicialmente el estudio recopila y analiza datos bibliográficos obtenidos de manera virtual, en diferentes fuentes en la web y se realiza una encuesta para observar el conocimiento, de la población que está enfocada en la música, hacia cuantos coros femeninos conocían en la ciudad de Barranquilla y si consideraban que había suficiente repertorio coral femenino de autores colombianos.

La metodología utilizada en esta investigación es de tipo artística, enfocada en la creación de arreglos. Para la realización de este trabajo se utilizaron técnicas armónicas como el *voicing*, el *canon*, el *background* y se usó texturas como la homofonía y la melodía con acompañamiento. Para esto se tomaron referencias de autores como Herrera, Chlopecki y Díaz. Además, este trabajo contiene los análisis armónicos y rítmicos, realizados a las obras originales del autor donde se aprecia la utilización que tuvo en ritmos colombianos y progresiones armónicas con dominantes secundarias y sustituciones tritonales.

En este trabajo se crearon 3 arreglos del ciclo de canciones infantiles del maestro Jaime de León, para formato coral femenino con el fin de contribuir al aumento del repertorio musical para este formato. Entre las obras escogidas se encuentran Muñeco Dormilón, Caballito de Madera y la Tunda pal Negrito. Además, contiene una breve reseña biográfica de Jaime De León que permite contextualizar la vida y el recorrido musical relevante del compositor.

Por último, se hizo la creación de una página web para difundir tres arreglos para coro femenino, tomadas del ciclo de canciones infantiles del compositor Jaime de León, con biografía del compositor y se adjuntaron las partituras y audios de los arreglos realizados para la fácil obtención de estas.

Planteamiento del problema

La música coral es música interpretada por un grupo de cantantes o un coro. Los cantantes pueden actuar sin acompañamiento o pueden ir acompañados de cualquier combinación instrumental, desde piano hasta orquesta completa (ChorSymphonica, 2022, párr. 2).

El término coral nace de melodías religiosas populares y originalmente se designan los cantos que tienen lugar en la liturgia de la iglesia occidental como por ejemplo el canto gregoriano. (Musicales Andiano, 2018, párr. 2).

La música coral ha trascendido en la historia desde que se da la homofonía (que es cuando encontramos múltiples voces sonando simultáneamente, conformando acordes de una melodía propuesta) y la polifonía, esta es una extensión de la primera solo que en la segunda no se habla solamente de bloques armónicos sino también de una diversidad rítmica y melódica.

En los años 60 se dio un importante impulso al movimiento coral colombiano. Esta fue la década en que se iniciaron los Clubes de Estudiantes Cantores, con el apoyo de la comisión Fullbright para el intercambio educativo. De ellos dependió la formación de varios coros universitarios y coros conformados por empleadores oficiales (Perilla, 2014, párr. 1).

En el caso de Barranquilla la figura del maestro Pedro Biava, fundador del conservatorio y director de las primeras agrupaciones corales de la ciudad, es el hombre que trajo la música de academia a la ciudad a partir de 1943. Entregó su talento y arreglos a uno de los emblemas de la ciudad, el himno de Barranquilla. Su legado ha sido inigualable en la ciudad y tal fue su influencia, que han pasado muchos años desde su fallecimiento que aún sigue siendo emblema de la música en Barranquilla.

Como antecedentes investigativos sobre este tema, existen trabajos cercanos a estos temas. Unos de ellos es el de Liliana María López Alzate; titulado El Ciclo de Canciones Pequeña Pequeñita de Jaime de León Ferro Análisis del texto y la música desde el punto de vista del *Word Painting*, (2015), en este trabajo de investigación se basa en el análisis y un estudio exhaustivo en cada una de las obras del ciclo de canciones infantiles Jaime de León, en cual está adaptado para voz y piano, incluyendo también un recuento histórico de la vida y obra del compositor, además habla de cómo Jaime de León utiliza el *Word Painting* para darle forma a sus canciones en temáticas infantiles.

Por otra parte, se encuentra el artículo relacionado con el tema de la práctica coral de Diana Margarita, Juliao Urrego y Yamira Rodríguez Nuñez (2013), llamado Práctica Coral de la Ciudad de Barranquilla ¿Evolución o Estancamiento? este artículo presenta las posibles razones por las cuales la práctica coral en la ciudad de Barranquilla se han truncado y los procesos de implementación en la cultura del país han ido en picada, además habla que es una herramienta que ayuda a propiciar debates y mesas de planeación en las que propicien las acciones sostenibles y lleven a cabo el reconocimiento de compositores, arreglista, directores y preparadores vocales. Al final concluye con propuestas de posibles estrategias de fomento desde el amplio espectro de los sectores involucrados en las políticas culturales del país.

También se encuentra un artículo pedagógico llamado El Canto Coral: una mirada interdisciplinaria desde la educación musical de Santiago Pérez Aldeguer (2014) podemos decir que este artículo pretende analizar aquellos beneficios en el canto coral igual que el aporte a la educación en general y educación musical por lo tanto se llevan de estudios científicos desde muchas ramas como la medicina, la etnomusicología y la psicología de los cuales miran los aspectos positivos de cada uno.

Por otro lado, se encuentra un artículo del año 2014 de Cecilia Espinosa Arango llamado la Nueva Música Sinfónica y Coral Colombiana, en cual habla sobre la recopilación de las obras colombianas, que mediante el proceso investigativo “pueden calificarse como de un nivel de competencia internacional, con el fin de conocer su valor artístico y estético” (p. 1), de igual manera se da a conocer los testimonios sonoros que han podido llegar a una audición con público y así poder analizar, estudiar y grabar las obras más destacadas.

A pesar de lo anterior, actualmente se ha visto escaso conocimiento acerca de autores de música clásica colombiana en la Región Caribe, se conocen algunas convocatorias que tratan de divulgar el conocimiento de estos autores, pero no ha sido suficiente para llegar a todo este territorio. Se han dado también algunos reconocimientos, pocos eso sí, a compositores como el maestro Alberto Carbonell Jimeno, ganador del premio Vida y Obra del Portafolio de Estímulos Artísticos 2017 (Alcaldía de Barranquilla, 2017, párr. 1), recibió un reconocimiento de la Alcaldía de Barranquilla, a través de la Secretaría Distrital de Cultura, Patrimonio y Turismo, como exaltación a su meritoria labor como cultor y embajador de la música colombiana a nivel universal. Y el maestro

Eleazar Torreglosa ha sido considerado por la Secretaría de Cultura del Distrito del Atlántico por medio de la resolución No. 006 del 2013 el 4 de octubre del 2013, como artista y gestor cultural destacado por su aporte a la investigación de la Música Coral del Caribe Colombiano y a la representación de la Música Coral del Caribe a nivel Departamental, Nacional e Internacional (Vásquez, 2018, p. 15).

Por otra parte, a partir del año 2010, según Juliao y Rodríguez, no se ha presentado una buena política de formación coral y creación de coros en el país, a pesar de distintos intentos de diversos grupos corales nacionales la practica coral sigue siendo débil (Juliao

y Rodríguez, 2013, p. 12). Esto se evidencia en la poca actividad coral en la región Caribe, ya que se cuenta con pocos festivales que incentivan esta práctica, como el festival de Combarranquilla realizado en Barranquilla y el Festival Mar de Voces realizado en Puerto Colombia. Con relación a esto, se realizó una encuesta a personas relacionadas con el ámbito coral en Barranquilla y se obtuvieron unos resultados donde se muestra que el conocimiento de los coros en Barranquilla se reduce a la cifra de 28 solo en Barranquilla, a esto se le suma el poco conocimiento que tiene la ciudadanía acerca de la actividad coral.

De la cifra solo el 11% de estos coros son femeninos, por lo que la poca difusión de los coros femeninos se vuelve más alarmante que la anterior, a la fecha del año 2021, solo encontramos tres coros femeninos reconocidos en Barranquilla, los cuales son el coro Sirenas, el coro Celesta y el coro del Colegio Lourdes, este último no ha tenido tanta actividad en los últimos años.

En la encuesta también se le preguntó al público si consideraban que existía suficiente repertorio para coro femenino de autores colombianos y el 86% respondió que no (ver los gráficos de los resultados en anexo 2). Como consecuencia de lo anterior se hace evidente que se ha creado muy poco repertorio musical de autores colombianos para coros femeninos. Los cuales se conoce arreglos corales de los ya mencionados maestros, Eleazar Torreglosa (Soñamos) y Alberto Carbonell (Prende la vela), además de Arlington Pardo (La cumbia), Larry Marthe (La piragua), entre otros.

Por este motivo, se ha visto la necesidad de escoger un autor colombiano llamado Jaime de León, que ha tenido poco reconocimiento nacional y por esto se ha revisado gran parte de su repertorio, especialmente en el enfoque vocal, y por lo cual se escogieron tres obras de gran belleza interpretativa, que se considera que puede ser de gran atracción para todo tipo de público.

Teniendo en cuenta lo anterior surge la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede contribuir al repertorio para coros femeninos en la ciudad de Barranquilla, a partir de obras seleccionadas de un compositor colombiano?

Justificación

El presente proyecto se realiza con la intención de dar a conocer autores colombianos en el ámbito de la música clásica; de todos ellos, se destaca la labor del compositor, director y pianista, Jaime de León; Por lo anterior, su trayectoria de compositor y director, llevó a tener la iniciativa de realizar los arreglos corales de voces femeninas, teniendo bases teóricas – prácticas, las cuales van a permitir incentivar, motivar y atraer la atención para que se conformen coros femeninos en la ciudad de Barranquilla.

La importancia de esta investigación consiste en incentivar la actividad coral en el Caribe colombiano, especialmente en los coros femeninos de la ciudad de Barranquilla, utilizando algunas obras arregladas del compositor Jaime de León, quien dentro de sus logros “fue participe de ser a nivel internacional el director asistente del American Ballet Theatre en Estados Unidos, y a nivel nacional de dirigir la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, en esta última dirigió producciones de ópera y teatro por muchos años”(Caicedo, 2018, párr. 3).

La utilidad de este trabajo consiste en ampliar el repertorio coral de voces femeninas a partir de compositores colombianos, contribuyendo a que la región Caribe aprecie la música coral femenina.

Quienes se benefician de esta investigación son coreutas, arreglistas y directores corales, ya que pueden tener más variedad de repertorio coral femenino, además de un nuevo aire de la música de Jaime de León en un documento que contiene unos arreglos corales de canciones que originalmente están escritas para voz y piano, elaboradas en el programa de notación *Musescore 3.6*.

La viabilidad de este trabajo consiste en la poca necesidad de pocos recursos para realizarse y va a ser financiado por las mismas investigadoras. Además de la utilización de recursos bibliográficos.

Este trabajo aporta a futuras investigaciones como punto de partida para crear otro tipo de arreglos, ya sea para coros infantiles, mixtos o una versión instrumental, además aporta información sobre el proceso que se empleó para realizar el análisis y los arreglos de cada obra trabajada, que puede aportar en investigaciones posteriores.

Objetivo

Objetivo general

Crear arreglos vocales para voces femeninas de tres obras del ciclo de canciones infantiles de Jaime de León, utilizando diferentes recursos armónicos; con el uso de una plataforma virtual como medio de difusión.

Objetivos específicos

Analizar las tres obras escogidas desde lo armónico y rítmico.

Describir el proceso de elaboración de los arreglos para coro femenino de las tres obras seleccionadas.

Elaborar una página web para la difusión de los arreglos, la cual incluya partituras y audios de la interpretación de estas.

Marco teórico

Historia de vida de Jaime de León

Jaime de León, nació en Cartagena de Indias el 18 de diciembre de 1921. Su vida transcurrió en diferentes países de Norte América y Latinoamérica y estando en Estados Unidos en 1929, inicia sus estudios de piano. En 1935 regresa a Colombia donde ingresa al conservatorio de la Universidad Nacional para hacer la carrera de piano, y allí en 1941 se traslada a Nueva York para estudiar en Juilliard School of Music y así finalizar sus estudios de piano. En Juilliard continuó sus estudios de dirección de orquesta y composición hasta 1947 cuando fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (Caicedo, 2018, párr. 5).

Entre 1955 y 1958 fue director asistente de la Orquesta de América Ballet Theatre y a partir de 1968 su director oficial, y mucho tiempo después regresa a Colombia definitivamente, donde fue director de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

A este gran músico no le faltaron los premios en su carrera, recibió la Orden al Mérito Artístico en calidad oficial en 1988, la condecoración otorgada por Ministerio de Cultura 2001 y el reconocimiento a su trayectoria musical otorgado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá (Revista Semana, 2015, párr. 2).

Jaime de León inicia su carrera de compositor en 1951 con Aves y Ensueños, la primera producción de obras vocales inspiradas en poesías de poetas colombianos y ecuatorianos; además creó composiciones para piano y orquesta como Los preludios Made USA, Remembranzas, un tríptico para piano, y el Ciclo de Canciones infantiles, que fueron compuestas en un orden distinto. Las primeras dos canciones que aparecieron en este ciclo son: El muñeco dormilón y Viaje, compuestas el 9 de febrero de 1986, seguidas de Caballito de madera y Pequeña pequeña, compuestas en 1986, pero en fechas distintas igual que el resto de las obras (López, 2015, p. 8).

Consideraciones sobre arreglos musicales para voces

Rey (2004) dice que un arreglo es un proceso que debe partir del conocimiento profundo del material musical que vamos a trabajar: su origen, el género, las posibles versiones existentes, la organología y las características de su interpretación común y, desde luego, sus características melódicas, rítmicas, armónicas, estructurales, etc. (p. 21).

Por otra parte, Chlopecki (2016), citando a Dick (1985) dice que “arreglar es el arte de ser capaz de concebir un efecto musical y entonces transferirlo al papel para que ese efecto particular cobre vida” (p.4). Chlopecki (2016) considera también que las posibilidades de un arreglador no tienen límite, y abarca desde una mera transcripción, en la que solo se modifica el medio para el cual va a ser ejecutada, hasta tomar una composición original y modificar toda la carga expresiva original, pero manteniendo la identidad de la obra (p.5).

Bellido (2020) dice que el arreglista es la persona que, a una obra con pocos elementos, utiliza todos sus recursos y creatividad para que esta tenga otro sentido y sea utilizada para un fin propuesto (pár. 2).

Por último, Madoery (2000) nos indica en el proceso de arreglar “podemos distinguir dos momentos: a) la organización y realización de arreglo b) la interpretación-ejecución de cada intérprete de aspectos no traducibles a símbolos. Es decir que el arreglo se define en cada interpretación” (p. 92).

Pérez (2011), citando a Herrera en su libro *Técnicas de Arreglos para una orquesta moderna* dice que: “Un buen arreglo será aquel que no solo es bueno técnicamente, sino que también es el adecuado para el fin en que se destina”. (p.7)

Técnicas para elaborar arreglos

Pérez (2011), indica que un arreglo musical se inicia analizando principalmente su melodía, por tanto, es importante conocer muy bien cada parte de ella que la hace única, como lo es la letra y su armonía. Cuando llegamos a este punto es importante tener en cuenta antes de empezar a escribir es el tempo, el estilo, la instrumentación y la tonalidad (p.7).

Conceptos melódicos

Herrera (1987) establece que al analizar la melodía hay que distinguir dos tipos de notas melódicas, las “principales” y “secundarias”. Se consideran notas “principales” aquellas notas que hacen parte del acorde y las no del acorde que reúnen algunas condiciones como que son de larga duración (según el contexto de la frase) o son cortas, pero van seguidas de salto o de silencio de al menos su valor. Se considera “secundarias” a las notas que no hacen parte del acorde y se mueven por grado conjunto diatónico (superior o inferior) hacia una nota principal (p.25).

Figura 1

Notas melódicas principales y secundarias

P = principales / S = secundarias

The figure shows two staves of music in C major. The first staff contains the following notes: C4 (P), D4 (P), E4 (P), F4 (P), G4 (S), A4 (P), B4 (S), C5 (P), D5 (P), E5 (P), F5 (P), G5 (P), A5 (P), B5 (P), C6 (P). The second staff contains: C4 (P), D4 (P), E4 (P), F4 (P), G4 (P), A4 (P), B4 (P), C5 (P), D5 (P), E5 (P), F5 (P), G5 (P), A5 (P), B5 (P), C6 (P). Chord symbols are placed above the notes: F Maj 7, E7, A-7, Ab7, G-7, C7sus4, G-7, D7, G-7, Bb-7, Eb7, F Maj 7.

Nota: Notas melódicas principales y secundarias.

Conceptos armónicos

Técnicas de armonización

Existen múltiples técnicas de armonización, entre estas encontramos el “Spread” que, para su realización, Pérez (2011), comenta que hay que tener en cuenta las siguientes consideraciones:

- La voz más grave (4ta voz) será siempre la fundamental del acorde (a menos que una determinada inversión esté indicada en el cifrado).
- Las voces interiores (2.a y 3.a voz -sic-) serán las dos notas guías del acorde.
- La melodía (1.a voz -sic-) será cualquier nota del acorde o tensión.
- La distancia entre dos voces adyacentes no superará la octava excepto entre la 3.a y 4.a (sic) voz que podrá ser de décima.
- Tener en cuenta las tesituras de cada voz.
- La conducción de las voces interiores (2.a y 3.a -sic- voz) será lo más suave posible (nota común o grado conjunto), más cuando se usa como soporte armónico.

Sigue diciendo Pérez que “para todos los casos de escritura en bloque y *spread*, evitar la duplicación de las notas guías. Se usa la quinta para evitar dicha duplicación.” (p.61).

Por otro lado, está la técnica de “fabordón”. Al respecto Zauner (2014) dice que el término “fabordón” proviene de técnicas de improvisación y composición de polifonías a 3 o 4 voces a partir del *cantus primus factus*. Continúa diciendo Zauner que el fabordón tiene dos versiones armónicas, una a 3 voces y otra a cuadro voces. La primera versión consiste en una estructura fundamental de dos voces, Tenor y Cantus, que avanza movimientos paralelos a distancia de una sexta, empezando y terminando en una octava

a la que se añade una tercera voz, que se mueve en movimientos paralelos estrictos con el Cantus a una distancia de una cuarta, por lo tanto, el resultado termina en un acorde de primera inversión. Y ahora, hablando de la segunda versión de a cuatro voces, se desarrolla desplazando progresivamente a 3 partes, es por esto que el fabordón a cuatro voces no se puede construir solamente añadiendo la cuarta voz al fabordón a tres, por lo que es una estructura esencial que termina siendo igual a la versión 3, simplemente en esta estructura se le añade el Bassus que partiendo y llegando en unísono o octava con el Tenor alterna intervalos de terceras y quintas respecto a este y la cuarta voz el Altus parte a distancia de quinta respecto al tenor y así alternar con intervalo de tercera y cuarta por esto confirma que las dos versiones están estrechamente vinculadas y se escriben en la misma tradición de polifonía improvisada.(p.8).

Voicing

El voicing es la forma en que se disponen las notas de un acorde en una armonía.

Existen diferentes tipos de voicing, los más relevantes son:

Cerrado. La disposición cerrada tendrá las cuatro voces en el ámbito de una octava.

Figura 2

Notas en disposición cerrada

The image shows a musical score for three staves (Soprano, Alto, Bass) in C major, illustrating closed voicings for five chords: A-7, D7, G-7, C7, and F Maj 7. The notes are arranged within an octave. Above the staves, the chord names are written: A-7, D7, G-7, C7, and F Maj 7. The Soprano staff contains single notes, the Alto staff contains chords, and the Bass staff contains single notes.

Nota: Tomado de Herrera, (p.148)

Abierto. La disposición abierta, la distancia entre la voz más aguda y la voz más grave será superior a la octava.

Figura 3

Notas en disposición abierta



Nota: Tomado de Herrera (p.151).

Drop 2. Consiste en bajar una octava la segunda voz de una disposición cerrada, con la que pasará hacer la cuarta voz (Herrera, p.151).

Figura 4

Segunda voz en disposición cerrada



Nota: Tomado de Herrera (p.151).

Drop 3. Consiste en bajar una octava la tercera voz de una disposición cerrada, con la que pasará hacer una cuarta voz (Herrera, p.154)

Figura 5

Tercera voz en disposición cerrada



Nota: Tomado de Herrera (p.154).

Drop 2 + 4. Consiste en bajar una octava la segunda voz y cuarta voz de una disposición cerrada.

Figura 6

Segundas y cuartas en disposición cerrada



Nota: Tomado de Herrera (p.156).

Metodología

Diseño

El enfoque llevado a cabo en esta investigación corresponde con el tipo cualitativo, que según Vera (2003), es aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema.

Esta investigación es de tipo artística enfocada en la creación de arreglos. Este tipo de investigación, según López-Cano & San Cristóbal (2014) abordan informaciones académicas relacionadas con la propuesta artística sin incluir las acciones, decisiones o consideraciones artísticas de autor. Adquiere la forma de una investigación de tipo académico que ayuda a conocer algunos aspectos históricos o teóricos de obras, estilos, autores o músicas que se interpretan o que se relacionan con el trabajo compositivo. Ocurre cuando se abordan aspectos como la biografía de compositores o el contexto de creación, recepción y análisis musical de las obras que se van a interpretar. Se da también cuando se consideran aspectos teórico-prácticos de una técnica de composición determinada que tiene un vínculo histórico con la que el autor está usando en su composición, o cuando se analizan obras de otros compositores que se emparentan con las que se están componiendo, etc. (p. 187).

Población

La población directamente relacionada con la investigación son los compositores colombianos de música clásica vocal, los cuales se han destacado en con sus composiciones al punto de ser reconocidos por el ministerio de cultura en una

recopilación realizada de compositores nacionales durante la década de los ochenta del siglo pasado. La muestra seleccionada es Jaime de León.

Técnicas e instrumentos

Para este trabajo se utiliza el análisis documental, ya que es necesario para tener los conocimientos en el campo de los arreglos para realizar la labor creativa del trabajo. Según Clauso (1993) el análisis documental, ha sido considerado como el conjunto de operaciones destinadas a representar el contenido y la forma de un documento para facilitar su consulta o recuperación, o incluso para generar un producto que le sirva de sustituto (p.1).

Además de esto también se utiliza la encuesta como método de recolección de datos para las preguntas planteadas. Según Grasso (2006) la encuesta es un procedimiento que permite explorar cuestiones y obtener información de un número considerable de personas, como obtener datos de manera más sistemática que otros procedimientos de observación (p.13).

Procedimiento

Primeramente, se realizó una búsqueda bibliográfica de videos y partituras de las obras de De León, a las cuales se les realizó el arreglo.

Después se efectuó una búsqueda en internet, esta vez dirigida a investigaciones y artículos acerca del estancamiento de creación de los coros femeninos y la divulgación de repertorio para este formato en la ciudad de Barranquilla.

En la segunda fase se localizó material bibliográfico enfocado en el análisis de las obras, para poder tener una idea clara de cómo funcionan las obras tanto rítmica como melódica y armónicamente. Después de esto se procedió a realizar el arreglo coral

teniendo en cuenta diferentes versiones de cada una de ellas, para así tener mucha variedad de recursos armónicos.

Una vez realizado el arreglo, se procedió a enseñar los arreglos al grupo escogido de voces femeninas, que estuvieron dispuestas a interpretar las obras, para así elaborar la debida grabación de audio.

Ya culminado esto, se procedió al proceso de edición de audio para así tener un material de calidad capaz de ser difundido en las redes.

Por último, se procedió a diseñar una página web donde se montaron todos los resultados obtenidos; en esta se tendrá la posibilidad de ver las partituras a realizadas y la interpretación obtenida.

Resultados

Análisis armónico de las tres obras escogidas

Muñeco dormilón

Esta obra armónicamente presenta progresiones de I-IV-V-I y utiliza constantemente acordes con sextas, séptimas y novenas (López, 2015, p. 32). La introducción contiene dominantes secundarias que nos van conduciendo hasta la cadencia, con llegada en la dominante. Esta obra tiene una forma A-B, la sección A está conformada por 8 compases de introducción lo que el primer periodo es de tipo pregunta y respuesta, lo cual se va moviendo por grados conjuntos, que lo va llevando el piano con un ritmo similar al Bambuco utilizando I – V7. (López, 2015, p. 34).

El recurso hablado de la voz en el compás 26, prepara la aparición del estribillo: ‘Cuentan que a partir de entonces se oye cantar este son’ está sección hablada es acompañada por el piano con acordes de tónica (Fa Mayor) con sexta y Novena (López, 2015, p. 35).

El piano al final de la obra acompaña armónicamente por los grados ii- iii-vi utilizando una dinámica *ppp* y termina con un arpeggio ascendente en Fa mayor (López, 2015, p. 36).

La Tunda para el negrito

En esta obra presenciamos una introducción de 4 compases en tónica (Fa mayor) siguiendo en el compás 5, la voz entra con la primera frase musical de 8 compases, compuesta por una frase tipo pregunta y respuesta, cada una de cuatro compases respectivamente. “El rango melódico es de una sexta mayor (F4 – D5) y la línea vocal se mueve dentro de la triada de Fa Mayor” (López, 2015, p. 50).

La segunda frase musical aparece desde el compás 13 en el que piano termina en un arpeggio en dominante secundaria (V/IV), el cual sirve de puente para conectar la

siguiente frase y modular así a la subdominante (Si bemol Mayor). En el compás 16, en la frase “y si la tunda te encuentra, la tunda te va tundá”. “El piano produce un ritmo muy sincopado con sucesiones de acordes dominantes: V-V/IV-V/bIII-V/ii-ii-V-V/IV. (López, 2015, p. 53).

El compositor define claramente el género de esta canción en su manuscrito original, denotado como ritmo de Calipso. Este patrón rítmico-melódico aparece a lo largo de toda la canción con algunas variantes. (López, 2015, p. 51, párr. 3).

La siguiente frase la encontramos en el compás 21, el cual armónicamente modula a un IV grado (Si bemol mayor) pasando por los grados ii, V7 y I para volver más adelante a la tónica (Fa mayor). Se observa que en el compás 59 se realiza un sustituto tritonal (sus5) que es el acorde Db7 que se resuelve en la dominante de F mayor. (López, 2015, p. 54).

Caballito de madera

El piano comienza la obra con 4 compases introductorios con acordes de tónica y dominante menor. Dice López que

La mano izquierda consta de una nota sostenida y un ritmo de negras en el bajo que se mueven por intervalos de cuartas descendentes. Este Bajo, junto con el contratiempo, describe el galope del caballo; además, en el tercer compás, encontramos una apoyatura que contribuye a esta sensación de marcha (López, 2015, p. 42).

La primera frase de la obra consiste en 8 compases (compases 5-12) en la que la voz se mueve por grados conjuntos de terceras, quintas y con intervalos de séptimas. La introducción contiene una progresión armónica básica de IV-V-I. (López, 2015, p. 42, párr. 2).

Del compás 16 al 23 el piano cambia la articulación dejando atrás el galopeo del caballo por un estilo más *legato*; el compás 26 contiene 10 compases en los que se muestra un elemento nuevo en tresillos de negra en la línea vocal. Dice López que “el piano realiza una melodía ascendente en el mismo registro de la voz lo que le da carácter subordinado al pasaje” (López, 2015, p. 43).

En el compás 36 el piano toca la misma melodía de la voz en bloques de acordes e intervalos de sextas ascendentes y octavas descendentes. En la siguiente frase en el compás 59 aparece un *ritardando* y *diminuendo* que lleva a un siguiente tema con un movimiento lento y en tonalidad de Mi mayor; esta sección empieza con 4 compases de un solo de piano, donde produce un acorde V#7. (López, 2015, p. 45).

En el compás 67 aparece la voz con una tierna melodía que contiene un rango melódico de octavas y una línea melódica que se mueve por grados conjuntos de terceras y cuartas, es interesante ver que el piano acompaña cercanamente la voz con ritmo pausado (López, 2015, p. 47).

En la siguiente estrofa, en el compás 75, la línea melódica se mueve todo el tiempo por grados conjuntos con algunos saltos de terceras y cuartas. El piano comienza en dinámica *piano* con el fin de que la voz sobresalga; en el compás 79 el piano tiene más presencia con una melodía ascendente, y la armonía que utiliza es I - V - I - V - vi - V - vi - V/V - V - I (López, 2015, p. 48).

En el compás 83 comienza la última sección de la obra con 8 compases en la que el piano nuevamente imita el galopeo del caballo utilizando los grados I, ii y V.

Al final se presenta una *Coda* que reúne los dos temas principales: el tema *Lento* y el *Presto*; la armonía utilizada es I y V, la última frase donde la voz dice “y que al galope se van” la melodía va disminuyendo y muriendo lentamente, describiendo cómo el caballo se va del lugar (López, 2015, p. 49).

Proceso de elaboración de los arreglos

Concepto general de las obras

En todos los arreglos realizados de las obras, se busca mantener en lo posible la esencia dada por el autor original y en varias ocasiones se observan acordes incompletos que puso el compositor en su obra original.

La técnica empleada para realizar los arreglos fue la técnica del voicing. Los voicing utilizados en su mayoría fueron cerrados o drop 2, ya que al ser voces femeninas el rango vocal de estas limitaba el uso el voicing en otras disposiciones.

El ritmo de las obras mantiene su esencia original propuesta por el autor, para lo cual se utilizaron varios patrones rítmicos que el autor tiene en sus obras, solo en contadas ocasiones se da un cambio de ritmo buscando otra intención.

Tunda pal el negrito

En esta obra se mantuvo la tonalidad original (Fa mayor), en los primeros compases se mantuvo el ritmo y la intención del piano, dándose una imitación rítmica melódica que realiza el piano y se adaptó a la voz, este acompañamiento se da hasta el compás 14.

Figura 7

Arreglo tunda pal el negrito

Andante ♩ = 60

Soprano 1

Soprano 2

mf

Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

Alto 1

mf

Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

Alto 2

mf

Ah - - - -

Nota: Las voces imitan el piano en los compases 1-4.

La melodía empieza desde el compás 5 y sigue rítmica y melódicamente cómo en la obra original. La letra propuesta para el acompañamiento vocal en estos primeros compases fue la palabra *Tunda* para dar la introducción al ser mitológico que nombran a lo largo de la canción.

En el compás 11 se da un pequeño cambio en este acompañamiento para dar contundencia a la letra y se utiliza por primera vez el recurso del voicing en este caso en su disposición cerrada.

Figura 8

Arreglo la tunda pal negrito

tun - da te va co - gé

mf
tun - da te va co - gé

mf
tun - da te va co - gé

mf
tun - da te va co - gé va co - jé

Nota: Voicing en disposición cerrada compás 11.

A partir del compás 15 el recurso de voicing empieza a ser mucho más frecuente con los acordes de la obra original (V-V/IV-V/bIII-V/ii-ii-V-V/IV). Los voicing fueron utilizados en sus diferentes disposiciones, cerrada, en su drop 2 , drop 3 y drop 2+4 y se utilizaron hasta que la melodía lo permitió en el registro grave, ya que al ser voces femeninas este registro es un poco más reducido.

En el compás 25 el acompañamiento dado cambia rítmicamente con respecto a la melodía que se daba en la obra original con el fin de dar fuerza y sentido a que “el niño lo va agarrar la Tunda” por no hacer caso.

Figura 9

Arreglo tunda pal negrito

Y si te/a - ga - rra - la tun-da
ga - rra la tun - da la tun-da te va co-gé
ga - rra la tun - da
ga - rra la tun - da la tun-da te va co-gé

Nota: Cambio rítmico compases 24-27.

En el compás 28 se realizó una progresión de semicorcheas en base al arpeggio del acorde de F.

Figura 10

Arreglo la tunda pal negrito

Ah - ah

Nota: Progresión de semicorcheas compases 28 y 29.

Después se dio más énfasis al acorde de F con la figura de semicorchea, corchea semicorchea, que empezó aparecer con la voz de la alto 2 y culmina con la soprano 2, esto para realizar un puente a la siguiente sección de la obra.

Figura 11

Arreglo la tunda pal negrito

The musical score for Figure 11 consists of four staves labeled S.1, S.2, A.1, and A.2. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "no quie - ro que sea bru-to" for S.1, S.2, and A.1; and "pa pam pa pam" for S.2, A.1, and A.2. A box containing the letter 'C' is positioned above the first staff. The score shows the vocal lines for measures 33 and 34.

Nota: Voicing compases 33 y 34.

Se retomó el uso de voicing desde el compás 33 hasta el compás 48. Aunque en el compás 36 se ubica una pequeña respuesta de la alto 1 que es duplicada por la alto 2 para reforzar la línea melódica, esta melodía es realizada en el piano en la obra original.

Figura 12

Arreglo la tunda pal negrito

The musical notation for Figure 12 shows two vocal parts, each with the lyrics "leé -". The notation consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is a short phrase of four notes: G4, F4, E4, and D4.

Nota: Repuesta de la alto 1 a la alto 2, compás 36.

En el compás 49 también se realiza otro puente ya que se omite el solo de piano que se da en la obra original y se toma un motivo de ese solo, que da cabida a la siguiente parte de la obra, pero un poco más lento utilizando voicing.

Figura 13

Arreglo la tunda pal negrito

The musical score for Figure 13 consists of four staves, labeled S.1, S.2, A.1, and A.2. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music starts at measure 49, indicated by a box containing the number '49'. Above the first staff, there are two boxes containing the letters 'D' and 'E', representing chords. The lyrics are: 'Uh - - e - cha - te pron - to / en tu ma - gua que no te voy a pe -'. The dynamic marking 'mp' is placed below the first staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplet markings (indicated by a '3' above the notes).

Nota: Solo del piano que se da en la obra original, compases 49 – 55.

Muñeco dormilón

En esta obra se mantuvo la tonalidad original de la obra (Fa mayor), la cual en los primeros 4 compases, inicia con una imitación del piano que hacen las voces. En el compás 2 empieza un relato, que es realizado por una solista diciendo “Cuando yo estaba en la escuela me gusta una canción que relataba la historia del niño dormilón”, esto se hace en tiempo de negra, a 60 en 4/4.

Figura 14

Arreglo muñeco dormilón

Musical score for Figure 14, showing vocal parts for Solista, Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The Solista part has lyrics: "Cuando yo estaba en la escuela... Me gustaba una canción... Que relataba la historia del niño dormilón..". The vocalists have "Uh" and "ah" lyrics. Dynamics include *mp*.

Figura 15

Arreglo muñeco dormilón

Musical score for Figure 15, showing instrumental parts for Solo, S.1, Sop.2, A.1, and A.2. The Solo part is marked "Allegro" with a tempo of 120. The instrumental parts have "Pom pom pom pom" and "Ah" lyrics. Dynamics include *mf* and *mp*.

Nota: Relato de la obra y cambio de compás, compases 1-8.

Luego se realiza un cambio de compás a 3/4 y el tiempo se da más rápido en tiempo de negra a 120. En dicho la Alto 2 realiza un bajo seguido, en este caso realizando la tercera del acorde. La melodía original empieza en el compás 9, la cual es realizada por una solista, en donde la soprano 2 ejecuta una segunda voz, y el resto de las voces hacen un acompañamiento.

Figura 16

Arreglo muñeco dormilón

2

Solo.
E - ra - se / u - na vez un ni - ño pe - que - ñi - to / y re - mo - lón

S.
re - mo - lón

Sop.2
E - ra - se / u - na vez un ni - ño pe - que - ñi - to / y re - mo - lón

A. 1
re - mo - lón

A. 2
re - mo - lón

Nota: Inicio de la melodía original, compases 9 -12.

El compás 12 termina con una imitación del bajo que se da en el piano de la obra original, y se realizó la debida armonización. Esto se hizo con el fin de dar énfasis a la palabra “remolón”. En el compás 13 empieza el uso de voicing hasta el compás 15, luego en el compás 16 la soprano canta la melodía y el resto de las voces realiza un acompañamiento. En el compás 18 se elabora nuevamente un voicing.

Figura 17

Arreglo muñeco dormilón

- lón

re-mo-lón *mf* que no qui-so le-van -

- lón que no qui-so le-van -

re-mo-lón

re-mo-lón que no qui-so le-van -

Figura 18

Arreglo muñeco dormilón

14

Solo.

S.1
tar-se pa-ra_es - tu - diar su lec-ción Y co-mo ja-mas hi-cie-ra

Sop.2
tar-se pa-ra_es - tu - diar su lec-ción Ah - *mp*

A. 1
Es - tu - diar su lec-ción Ah - *mp*

A. 2
tar-se pa-ra_es - tu - diar su lec-ción Ah - *mp*

Nota: Uso del voicing, compases 12- 18.

Después en el compás 25 empieza un puente hacia la próxima sección de la obra, donde la solista continúa relatando la historia: “Cuentan que a partir de entonces se oye cantar este son”. El acompañamiento para esta sección es una imitación de lo que realiza el piano en la obra original, adaptado a las voces.

Figura 19

Arreglo caballito de madera

22 **B** (Hablado desde el segundo tiempo)

Solo. Cuentan que a partir de entonces...

S.1 co dor - mi - lón Uh - - - *p*

Sop.2 je-ra en mu - ñe-co dor - mi - lón Uh - - - *p*

A. 1 vez en mu - ñe-co dor - mi - lón Uh - - - *p*

A. 2 co dor - mi - lón Pom pom pom pom Pom pom pom pom - *mf*

Nota: Solista relatando la historia, compases 22-27.

Luego en el compás 28 se expone el tema “Pin Pirín Pirín Pon Pon, ponte saco y pantalón” que es realizado por la voz Alto 1 y el resto de las voces ejecutan un acompañamiento siguiendo la armonía e imitando el ritmo del piano. En el compás 30, en el tercer tiempo, la soprano 2 empieza a realizar unísono con la melodía principal.

Figura 20

Arreglo muñeco dormilón

The musical score for 'Arreglo muñeco dormilón' is presented in a five-staff format. The top staff is labeled 'Solo.' and contains a whole rest. The second staff, 'S.1', begins with the lyrics 'Se oye cantar este son..' and features a piano (*p*) dynamic marking with the vocalization 'Pom pom pom pom'. The third staff, 'Sop.2', includes the vocalization 'Uh' with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff, 'A.1', has the lyrics 'Pim pi - rin pi - rin pom' and a forte (*f*) dynamic. The fifth staff, 'A.2', provides a rhythmic accompaniment of 'Pom pom pom pom - Pom pom pom pom - Pom pom pom pom -'. The score is in 3/4 time and begins at measure 27.

Nota: Exposición del tema, compases 27-31.

En el compás 35 con ante compás, se realiza una homofonía, teniendo siempre presente la armonía propuesta por el autor original, luego de esto en el compás 43, la soprano 1 queda sola en un pequeño calderón.

Esto da cabida a otro puente en el compás 45 donde se termina de relatar la parte hablada de la historia “Si no estudias la lección te convertirá la bruja en muñeco dormilón”, en donde se toma un fragmento para realizar otra imitación del piano, el cual es adaptado para las voces.

En el compás 50 con ante compás, empieza nuevamente la exposición del tema en forma de canon “Pin Pirín Pirín Pon Pon Ponto saco y pantalón” comenzando la Alto 1, luego la soprano 2, la soprano 1 y la Alto 2 sigue realizando un acompañamiento del acorde hasta el compás 57.

Figura 21

Arreglo muñeco dormilón

7

45 **C**

Solo.

S.1

Sop.2

A. 1

A. 2

Pedacito de granuja. Si no estudias la lección.. Te convertirá la bruja en.. Muñeco dormilón.

Uh - - - Ah - Ah

Uh - - - Ah

Uh - - - Ah

Figura 22

Arreglo muñeco dormilón

49

Solo.

S.1

Sop.2

A. 1

A. 2

Pim pi - rin pi - rin pom pom

Pim pi - rin pi - rin pom po - om

pim pi - rin pi - rin pom pom Pon-te sa - co_y pan - ta - lón Pim pi -

Ah ah ah ah sa - co_y pan - ta - lón

Nota: Exposición de tema en forma de canon, compases 45- 49.

Desde el compás 66 se empieza a preparar el final con la exposición del tema “Pim pirin pom pom” dónde cada voz va tomando la melodía, comenzando por la alto 2, luego la soprano 1, la soprano 2, después en el compás 70 la alto 1, y por último en el compás 73, terminan todas las voces en un acorde de tónica.

Figura 23

Arreglo muñeco dormilón

64

Solo. _____

S.1 Uh - - Pim pi-rin pom pom Uh - *f*

Sop.2 Uh - - Uh - - Pim pi-rin pom *f*

A. 1 Uh - - Uh - - - -

A. 2 rin pi-rin pom pom Uh - - - - *mp*

Figura 24

Arreglo muñeco dormilón

69

Solo. _____

S.1 - - - Pim pi-rin pom po - m *Rit...*

Sop.2 pom Uh - - Pim pi-rin pom po - m *Rit...*

A. 1 - Pim pi-rin pom pom Pim pi-rin pom po - m *f* *Rit...*

A. 2 - - - Pim pi-rin pom po - m *Rit...*

Nota: Exposición del tema final, compases 64-74.

Caballito de madera

En esta obra se mantuvo la tonalidad original propuesta por el autor (La mayor), y se inicia con un tempo de 120 bpm. En el principio de la obra el ritmo dado en el acompañamiento se da para imitar al galopeo de un caballo, esta intención es tomada de la obra original y adaptado a las voces. Desde el compás 5 con ante compás la soprano 1 lleva la melodía, el resto de las voces se mantiene rítmica y armónicamente igual hasta el compás 8, donde inicia el uso de voicing cerrado. En el compás 13 con ante compás se retoma el galopeo del caballo expuesto al principio de la obra.

Figura 25

Arreglo muñeco dormilón

The musical score for 'Caballito de madera' is presented in four staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 120 bpm. The score begins with a first ending bracket labeled 'A'. The lyrics are: 'Tum tum tum tum tum tum tum Ca-ba - lli-to de ma -'. The vocal parts are: Soprano 1 (melody), Soprano 2 (rhythmic accompaniment), Alto 1 (rhythmic accompaniment), and Alto 2 (rhythmic accompaniment). The dynamic markings are 'f' for the vocal parts and 'mf' for the Alto 2 part.

Nota: Imitación del galopeo del caballo, compases 1-5.

Figura 26

Arreglo caballito de madera

de-ra va - lien-te y no-ble a-la - zán com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -
tun tun tun tun tun com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -
tun tun tun tun tun com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -
Tum tum
Uh uh Uh uh de mis sue-ños

Nota: Uso del voicing cerrado en los compases 8-10.

En el compás 16 con ante compás se utiliza nuevamente el voicing cerrado, que se mantiene hasta el compás 23. Entre el compás 17 y 18 se observa el primer cambio de compás, de un compás de 3/4 a un compás de 2/4.

Figura 27

Arreglo caballito de madera

Tan pron-to de-jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -
tan Tan pron-to de-jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -
tan Tan pron-to de-jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -
Ah
Ah Tan pron-to de-jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -

Nota: Cambio de compás 2/4 en el compás 18.

En el compás 24 se empieza a utilizar la palabra *trotar* para dar énfasis a un galopeo un poco más activo, seguido de esto en el compás 31 la soprano 1 da pie a un nuevo uso del voicing hasta el compás 36.

Figura 28

Arreglo caballito de madera

25

S. 1 Cuan - do ca - bal - go en tu cuer - po con -

S. 2 tro - tar tro - tar tro - tar a - mor

A. 1 tu - run tu - run tu - run tu - run tu - run tu - run tu - run tu - run

A. 2 Clan clan Clan clan Clan clan Clan clan
Oh...

Figura 29

Arreglo caballito madera

28

S. 1 cuer - po con - quis - to rei - nos de a - mor y sien - to que

S. 2 a - mor a - mor a - mor

A. 1 tu - rum tu - run tu - run tu - run tu - run tu - run

A. 2 Clan clan
Clan clan Clan clan

Nota: Galopeo del caballo más activo desde el compás 24 hasta el compás 30.

En el compás 37 se inicia un puente tomado de la melodía del piano original y adaptado a las voces, esto haciendo referencia a que el galope del caballo va *rallentando* su ritmo, dando entrada en el compás 50 a un cambio de tonalidad a Mi mayor, y volviendo rítmicamente al compás a 3/4. La armonía dada en este segmento de los compases 50 al 56 es de I – V. La intención de esta sección es asimilarse a un arrullo y por esto solo la soprano 1 destaca, mientras el resto realiza un *background* con la vocal “u” para producir un sonido suave.

Figura 30

Arreglo caballito de madera

49 $\text{♩} = 100$

S. 1 *mf*
Jun-tos va-mos por el

S. 2 *mp*
Uh...

A. 1 *mp*
Uh..

A. 2 *mf*
Uh...

Nota: Simulación de arrullo por la soprano en el compás 54.

En los compases 55, 63 la soprano 2 canta un motivo que alude a un hada en el bosque y que resalta sobre las demás voces, esto también lo realiza la soprano 1 en el compás 71

Figura 31

Arreglo caballito de madera

The image shows a musical score for four vocal parts (S. 1, S. 2, A. 1, A. 2) and piano accompaniment. The score starts at measure 55 and is in the key of D major. The lyrics are: "cam - po en - to - nan - do u - na can - ción que sue - na lin - da y sin - Uh uh uh Uh... que sue - na lin - da y sin - Uh.. que sue - na lin - da y sin - Uh.. U - na can - ción que sue - na lin - da y sin -". The piano accompaniment consists of a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Nota: Simulación de hada en el bosque compás 55.

En el compás 66 la soprano queda totalmente sola hasta el compás 69 y en el compás 70 se tomó el motivo original de la melodía del piano donde se le añadió letra (Lu lu lu) buscando la intención de expresar un arrullo sin perder la precisión de las corcheas, y más adelante en el compás 74 se da otro cambio de compás a 2/4, y se tomó otro texto que había sido expuesto anteriormente en la obra (Es la flor del corazón, entonando una canción).

En el compás 78 se vuelve a la tonalidad inicial (La Mayor), en la que los acordes originales del piano sugieren una batalla que se está dando en la historia. En el compás 83 con ante compás hasta el compás 90, se da nuevamente el uso de voicing en disposición cerrada, en esta sección el texto de la obra dice: “Pelemos como en los cuentos contra un ogro comelón y contra un duende perverso disfrazado de dragón”; después de terminar el texto, en los siguientes compases se enfatiza en la palabra dragón haciendo referencia

a que el duende estaba disfrazado de dragón, y esto le da entrada al cambio de velocidad a 70 bpm en el compás 96, aquí la alto 1 y 2 hacen un pequeño acompañamiento hasta el compás 100 donde aparece un calderón, luego en el compás 103 con ante compás se vuelve al *presto* a un tempo 120 bpm con voicing en disposición cerrada, llegando así al final con un acorde de tónica con la palabra “se van” imitando el ritmo y la armonía que hace el piano original.

Descripción del proceso de elaboración de la página web

Esta página se realiza con el propósito de dar a conocer una breve reseña biográfica y la trayectoria musical del compositor Jaime de León, y difundir los arreglos para coro femenino realizados de tres obras reconocidas del autor, las cuales son Muñeco Dormilón, Caballito de Madera y La tunda pal Negrito.

Para la elaboración de esta página web, en primer lugar, se tuvo en cuenta la escogencia de un editor conocido, que es utilizado para elaboración de páginas web llamado Wix.com, dónde se tuvo en cuenta las necesidades a cubrir. Luego se revisó y eligió la plantilla para el diseño de la página web, en la cual se definieron las características que ayudarán a llamar la atención, como la escogencia de los colores sobrios pero que llamen la atención, y elementos en movimiento para atraer al lector. Después se organizó la información que contiene la página. En primera instancia, en la barra de superior de la página web, está el botón de **inicio**, donde se encuentra el nombre del proyecto y nombre de sus autores; luego aparece la opción **reseña del autor**, en el que encuentra una breve reseña del compositor de las obras originales y su trayectoria musical. Seguido aparece la sección de los **arreglos y partituras**, que muestra una breve descripción de los arreglos en general, una breve reseña donde se explica cada uno de los arreglos y los respectivos archivos PDF de estos. A continuación, aparece el botón **grabaciones**, donde se guardan los audios elaborados por el coro Canto di Vita, agrupación que se creó con el fin de realizar este proyecto y además con la iniciativa de fomentar el canto coral femenino. Por último, la sección de **contacto**, donde se puso un correo y número de celular con el fin de que personas interesadas en las obras puedan comunicarse con las arreglistas de estas obras. A continuación, se encuentra el link donde se puede tener acceso a la página web: <https://valeriavade.wixsite.com/arreglos-jaime-leon>

Conclusiones

Se ha presentado los tres arreglos corales para voces femeninas, del ciclo de canciones infantiles de Jaime de León, utilizando la técnica compositiva del *Voicing*, el *Canon*, el *Background* y el uso de texturas como la homofonía y la melodía con acompañamiento. En el proceso de elaboración de los arreglos se descubrieron muchas formas de realizar arreglos y se buscaba escoger la mejor forma y disposición que diera esa originalidad y sonoridad que el autor buscaba en su obra original, aunque al principio no fue sencilla la disposición de las voces por el reducido rango vocal con el que se contaba al ser voces femeninas, y también teniendo en cuenta que las mujeres que van a interpretar la obra no son profesionales en música; a pesar de estas situaciones, se lograron hacer los arreglos de manera satisfactoria.

Además, se realizó el análisis de las tres obras de manera efectiva, esto en busca de que los arreglos que se elaboraron fueran de la mano con la esencia del compositor original, en aspectos armónicos y rítmicos. En el análisis se puede apreciar como el compositor utilizó recursos de ritmos colombianos como el Bambuco, además se observa la utilización de progresiones armónicas con dominantes secundarias y algunas sustituciones tritonales, y vemos como la letra están fuertemente ligadas a la música en aspectos interpretativos.

Con el propósito de tener una mayor difusión y accesibilidad a los arreglos, se realizó una página web donde se da a conocer brevemente la vida del autor Jaime de León y las características de mayor relevancia de los arreglos realizados. Esto con el fin de ampliar el repertorio de coros femeninos en la costa Caribe.

Recomendaciones

Se recomienda realizar un análisis a profundidad de los arreglos con el fin de estudiar la obra, sus cadencias armónicas y dinámicas establecidas para llegar a nuevas ideas en interpretación de los arreglos.

Para el montaje de estos arreglos se recomienda el recurso interpretativo de las onomatopeyas al igual que las intenciones rítmicas adaptadas a las voces femeninas de cada obra.

Se recomienda el uso de la técnica del *voicing* y la aplicación de texturas, para utilizar en el proceso compositivo de cualquier arreglo de voces femeninas, ya que esto facilita el proceso de conducción de voces y nuevas armonías.

Referencias bibliográficas

- Alcaldía de Barranquilla. (2017). *Alberto Carbonell, Premio vida y obra de portafolio artístico 2017, recibió su reconocimiento.* Barranquilla.gov.
<https://www.barranquilla.gov.co/cultura/alberto-carbonell-premio-vida-y-obra-del-portafolio-artistico-2017-recibio-su-reconocimiento>
- Andiano Musicales. (2018, marzo 18). *Coro, coral o polifónica: parecidos y diferencias.*
Andiano Musicales. <https://musicales-andiano.es/academia/blog/item/108-coral-o-polifonica-parecidos-y-diferencias>.
- Bellido, J. (2020). *Arreglo Musical.* José Antonio Bellido Alcega.
<https://joseantoniobellido.com/arreglo-musical/>
- Caicedo, P (s.f). *Las canciones artísticas de Jaime León son unas de las más bellas escritas durante el siglo XX en América Latina.* Patriciacaicedo.
<https://www.patriciacaicedo.com/ayudanos-a-producir-nuestro-nuevo-cd>
- Chorsymphonica. (2022). *Música coral e importancia de la música coral.*
Chorsymphonica. <https://chorsymphonica.org/musica-coral-e-importancia-de-la-musica-coral/>
- Clauso, A. (1993). Análisis documental: el análisis formal. *Revista general de Información y documentación*, 3(1), pp. 1, Ediciones Complutense.
<https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9393120011A/11739>
- De León, J. (1986). *Las canciones de pequeña pequeñita.*
<https://es.scribd.com/document/415678721/Jaime-Leon-Ciclo-de-Canciones-Infantiles-Las-Canciones-de-Pequeña-Pequeñita>

- Espinosa, C y Rodríguez, G. (2014). La nueva música sinfónica y coral colombiana. *RICERCARE*, 1, pp. 1, Universidad EAFIT. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/2326>
- Grasso Livio. (2006). *Encuestas elementos para su diseño y análisis*. Editorial Encuentro. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=jL_yS1pfbMoC&oi=fnd&pg=PA11&dq=que+es+una+encuesta&ots=CuOonYHcuy&sig=UIvuNkoWTEZ-_eMS-ZRcuVyiKIU#v=onepage&q=que%20es%20una%20encuesta&f=false
- Herrera, E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Music distribución. https://kupdf.net/download/enric-herrera-t-eacute-nicas-de-arreglos-para-la-orquesta-moderna-pdf_5af88812e2b6f5a13ecc8149_pdf
- Juliao, D y Rodríguez, Y. (2013). Practica coral en la ciudad de Barranquilla ¿Evolución o estancamiento?, *El artista*, 10, pp. 12, Universidad del Atlántico. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87429022013.pdf>
- Leal, J. (s.f.). Voicings mecánicos. [Material sin publicar]
- López, L. (2015). *Análisis del texto y la música desde el punto de vista del word painting* [Tesis de maestría, Universidad Eafit] https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7987/LilianaMaria_LopezAlzate_2015.pdf?sequence=2
- López, R. y Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Escmuc. <http://invartistic.blogspot.com/>
- Madorey, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e investigación*, 4, pp. 1, Universidad Nacional de la Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18669>

- Pérez, H. (2011). *Arreglos musicales*. Universidad nacional del Litoral.
<https://es.scribd.com/document/407329436/Orquestacion-e-Instrumentacion-aplicada-2018-pdf>
- Pérez, S. (2014). El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical. *Estudios pedagógicos*, XL (1), Universidad de Zaragoza,
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/estped/v40n1/art23.pdf>
- Perilla, J. (2014). *La actividad coral colombiana, terreno insondable para la imaginación*. Señal memoria. <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-actividad-coral-colombiana-terreno-insondable-para-la-imaginacion>
- Rey, J. (2004). *Manual básico para la adaptación y arreglo de repertorio vocal*. Imprenta Nacional. <https://es.scribd.com/doc/232020413/Manual-Basico-Para-La-Adaptacion-y-Arreglo-de-Repertorio-Vocal>
- Revista Semana. (2015). *Se fue Jaime de León, un grande de la música*. Semana. <https://www.semana.com/se-fue-jaime-leon-un-grande-de-la-musica/427566-3/>
- Toch, E. (1986). *La melodía*. Editorial labor. https://kupdf.net/download/la-melod-iacute-a-ernst-toch_58d3fb2cdc0d60826cc346e5_pdf
- Vásquez, V. (2018). *Vida y obra del maestro Eleazar Torreglosa: compositor y director de coros*. [Tesis de pregrado, Universidad Reformada]. Biblioteca Universidad Reformada de Barranquilla.
- Vera, L. (2003). *La investigación Cualitativa*. Ponce. <https://ponce.inter.edu/cai/Comité-investigacion/investigacion-cualitativa.html>
- Zauner, S. (2012). *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento (ca.1480-1626)*. [Tesis doctoral, Universidad autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/284967#page=26>

Anexos

VALERIA DÍAZ – NOHELIA CEPEDA

Ciclo de canciones infantiles

Jaime de León

Arreglos para Coro Femenino

Score

EDICIONES DIAZ Y CEPEDA

Barranquilla – Colombia

VALERIA DIAZ – NOHELIA CEPEDA

Ciclo de canciones infantiles

Jaime de León

Para coro femenino

Voces:

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Duración: 6'6 minutos

Muñeco Dormilón: 2'23 minutos

La Tunda pal Negrito: 2'13 minutos

Caballito de Madera: 2'24 minutos

Ciclo de canciones Infantiles

El ciclo de canciones Infantiles de Jaime de León escrita para Piano y Voz originalmente cuenta con seis canciones y se escogieron tres canciones de este ciclo para realizar los arreglos corales para voces femeninas, estos arreglos buscan mantener la esencia original de la obra.

Las obras escogidas fueron **Muñeco Dormilón** que originalmente es la segunda canción del ciclo, **Caballito de Madera** que originalmente es la tercera canción y **La Tunda pal Negrito** que originalmente es la cuarta canción.

Las técnicas de composición para realizar el arreglo se basan en el *Voicing*, el *Canon*, el *Background* y el uso de texturas como la homofonía y la melodía con acompañamiento.

La armonía y el ritmo utilizado en su mayoría es la propuesta por el compositor original con algunas variaciones.

En cada canción se observa cómo se relatan diferentes historias que parecen no tener relación la una con la otra, pero las une el hecho de que contienen

una letra infantil y son relatadas ya sea desde el punto de vista del niño pequeño, como lo es Caballito de madera, o desde el punto de vista de la madre, como lo es Muñeco dormilón y La tunda pal negrito. Son canciones que demuestran tanto el arrullo de una madre hasta la inocencia y diversión de un niño pequeño.

Muñeco Dormilón

Arreglo coral femenino

Autor: Jaime de León

Arreglo: Valeria Diaz - Nohelia Cepeda

A *Andante* ♩ = 60

Solista

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Cuando yo estaba en la escuela... Me gustaba una canción... Que relataba la historia del niño dormilón..

mp Uh - - - ah - - -

mp Uh - - -

mp Uh - - -

mp Uh - - -

5 *Allegro* ♩ = 120

Solo.

S.1

Sop.2

A.1

A.2

mf Pom pom pom pom

mf Pom pom pom pom *mp* pom pom pom pom

mf Pom pom pom pom *mp* Pom pom pom pom pom pom pom pom

mp Ah - - -

8

Solo. *mf* E - ra - se_u - na vez un ni - ño pe - que -

S.1 *mp* pom pom pom pom *p* Uh - - -

Sop.2 *mf* pom pom pom pom E - ra - se_u - na vez un ni - ño pe - que -

A. 1 *p* pom 'pom pom pom Ah - - -

A. 2 *mp* - - -

11

Solo. ñi - to_y re - mo - lón

S.1 - - re - mo - lón *mf* que no qui - so le - van - tar - se pa - ra es - tu -

Sop.2 ñi - to_y re - mo - lón que no qui - so le - van - tar - se pa - ra es - tu -

A. 1 - - re - mo - lón Es - tu -

A. 2 - - re - mo - lón que no qui - so le - van - tar - se pa - ra es - tu -

15

Solo.

S.1
diar su lec-ción Y co-mo ja-mas hi-cie-ra ca-so a pa -

Sop.2
diar su lec-ción Ah - ca-so a pa -
mp

A. 1
diar su lec-ción Ah - ca-so a pa -
mp

A. 2
diar su lec-ción Ah - ca-so a pa -
mp

19

Solo.

S.1
pá o ma-má mu - ñe - co

Sop.2
pá o ma-má lo con-vir - tió_u - na/ex - tran - je-ra en mu -

A. 1
pá o ma-má Ay ay ay ay ay de_u na vez en mu -

A. 2
pá o ma-má mu - ñe - co

B (Hablando desde el segundo tiempo)

23

Solo. 


S.1 **Cuentan que apartir de entonces...**
 dor - mi - lón *p* Uh - - -

Sop.2 *p*
 ñe-co dor - mi - lón Uh - - -

A. 1 *p*
 ñe-co dor - mi - lón Uh - - -

A. 2 *mf*
 dor - mi - lón Pom pom pom pom Pom pom pom pom -

27

Solo. **Se oye cantar este son..**


S.1 *p*
 - - - Pom pom pom pom

Sop.2 *mp*
 - - - Uh - - -

A. 1 *f*
 - - - Pim pi - rin pi - rin pom

A. 2
 Pom pom pom pom - Pom pom pom pom - Pom pom pom pom -

30

Solo.

S.1
Pom pom pom pom Pom pom pom pom pom pom pom pom

Sop.2
- pon - te sa - co_y pan - ta - lón

A. 1
pom pon - te sa - co_y pan - ta - lón Pim pi -

A. 2
Pom pom pom pom - Pom pom pom pom - Pom pom pom pom -

33

Solo.

S.1
Ah - - ah pon-te sa - co_y pan - ta - lón *mf*

Sop.2
Ah - # - ah pon-te sa - co_y pan - ta - lón *p*

A. 1
rin pi - rin pom pom pon-te sa - co_y pan - ta - lón *p*

A. 2
Ah - - - pon-te sa - co/y pan - ta - lón *p*

37

Solo. 

S.1  Sal de la ca-ma pe - que - ño pim pi - rin pi - rin pom pom

Sop.2  Uh uh *mf* pim pi - rin pi - rin pom pom

A. 1  Uh uh *mf* pim pi - rin pi - rin pom pom

A. 2  Uh uh *mf* pim pi - rin pi - rin pom pom

41

Solo. 

S.1  ya no de-bes te-ner sue - ño pon-te sa - co_y pan - ta - lón

Sop.2  *p*
Uh uh

A. 1  *p*
Uh uh

A. 2  *p*
Uh uh

45 **C**

Solo.

Pedacito de granuja. Si no estudias la lección.. Te convertirá la bruja en.. Muñeco dormilón.

S.1
Uh - - - Ah - Ah

Sop.2
Uh - - - Ah

A. 1
Uh - - - Ah

A. 2

49

Solo.

S.1
f
Pim pi - rin pi - rin pom pom

Sop.2
f
Pim pi - rin pi - rin pom po - om

A. 1
f pim pi - rin pi - rin pom pom *mf* Pon - te sa - co y pan - ta - lón *f* Pim pi -

A. 2
mf
Ah ah ah ah sa - co y pan - ta - lón

54

Solo.

S.1

Sop.2

A. 1

A. 2

f Pim pi - rin pi - rin pom pom sal de la ca-ma pe -

f Pim pi - rin pi-rin pom po - om sal de la ca-ma pe -

rin pi-rin pom pom *mf* Pon-te sa - co_y pan - ta - lón sal de la ca-ma pe -

Ah ah ah ah sa - co_y pan - ta - lón sal de la ca-ma pe -

59

Solo.

S.1

Sop.2

A. 1

A. 2

que - ño ya no de-bes te-ner sue - ño

que - ño ya no de-bes te-ner sue - ño

que - ño Pim pi - rin pi-rin pom pom ya no de-bes te-ner sue - ño

que - ño Pim pi - rin pi-rin pom pom ya no de-bes te-ner sue - ño *f* Pim pi -

64

Solo.

S.1 *f*

Sop.2 *f*

A. 1

A. 2 *mp*

69

Solo.

S.1 *Rit...* *mf*

Sop.2 *Rit...* *mf*

A. 1 *f* *Rit...* *mf*

A. 2 *Rit...* *mf*

Caballito de Madera

Arreglo para voces femeninas

Autor: Jaime de León
Arreglo: Valeria Diaz - Nohelia Cepeda

A *Allegro* ♩ = 120

Soprano 1 *f* Tum tum tum tum tum tum tum Ca-ba - lli-to de ma -

Soprano 2 *f* tun tun tun tun tun tun tun tun tun tun

Alto 1 *f* Tun tun tun tun tun tun tun tun tun tun

Alto 2 *mf* Uh - - - - -

6

S. 1 de-ra va - lien-te y no-ble_a-la - zán com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -

S. 2 tun tun tun tun tun com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -

A. 1 tun tun tun tun tun com-pa - ñe-ro de mis sue-ños de ji -

A. 2 *Tum tum*
- Uh uh Uh uh de mis sue-ños

11

S. 1
ne - te_y ca - pi - tán tan tan tan tan tan

S. 2
ne - te_y ca - pi - tán tan tan tan tan tan

A. 1
ne - te_y ca - pi - tán tan tan tan tan tan

A. 2
ca - pi - tá a Ah ah Ah ah
Ah

15

S. 1
Tan pron-to de - jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -

S. 2
tan Tan pron-to de - jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -

A. 1
tan Tan pron-to de - jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -

A. 2
Ah
Ah Tan pron-to de - jo la_es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho -

19

S. 1
gar y te en - se - ño cas - te - lla - no an - tes de ha - cer - te tro - tar.

S. 2
gar y te en - se - ño cas - te - lla - no an - tes de ha - cer - te tro - tar.

A. 1
gar y te en - se - ño cas - te - lla - no an - tes de ha - cer - te tro - tar.

A. 2
gar y te en - se - ño cas - te - lla - no an - tes de ha - cer - te tro - tar.

24

S. 1
Cuan - do ca - bal - go en tu

S. 2
tro - tar tro - tar tro - tar tro - tar

A. 1
Tum tu-run tu-run tu-run tu-run tu-run tu-run tu-run tu-run

A. 2
Clan clan Clan clan Clan clan Clan clan

p
Oh - - - - -

28

S. 1
cuer-po con - quis - to rei-nos de a - mor y sien-to que

S. 2
a - mor a - mor a - mor

A. 1
tu-rum tu-run tu-run tu-run tu-run tu-run

A. 2
Clan clan
- - Clan clan Clan clan

32

S. 1
po - co a po - co me voy ha-cien-do se - ñor.

S. 2
po - co a po - co me voy ha-cien-do se - ñor.

A. 1
po - co a po - co me voy ha-cien-do se - ñor.

A. 2
po - co a po - co me voy ha-cien-do se - ñor.

37 **B**

S. 1 Pa - ra-pam pam pam pam Pa - ra-pam

S. 2 Pa - ra-pam pam pam pam Pa - ra-pam

A. 1 Pa - ra-pam pam pam pam Pa - ra-pam

A. 2 Pam pam pam pam Pam pam pam pam Pam pam pam pam

40

S. 1 pam pam pam Pa - ra-pam pam pam pam

S. 2 pam pam pam Pa - ra-pam pam pam pam

A. 1 pam pam pam Pa - ra-pam pam pam pam

A. 2 Pam pam pam pam Pam pam pam pam Pam pam pam pam

43

S. 1 Pa - ra - pam pam pam pam ah

S. 2 Pa - ra - pam pam pam pam ah

A. 1 Pa - ra - pam pam pam Ah

A. 2 Pam pam pam pam Pam pam pam pam Pam pam pam pam

46

S. 1 pam pam pam *p* Uh

S. 2 pam pam pa Uh

A. 1 pam pam pam Uh

A. 2 Pam pam pam pam Pam pam pam pam Pam uh -

C

50 *Andante* ♩ = 100

S. 1
mf
 Jun-tos va-mos por el cam - po
 Uh uh uh

S. 2
mp
 Uh - - - Uh -

A. 1
mp
 Uh.. Uh -

A. 2
mf
 Uh... Uh

56

S. 1
 en - to - nan-do_u-na can - ción que sue-na lin-da y sin - ce-ra

S. 2
 - - - que sue-na lin-da y sin - ce-ra

A. 1
 - - - que sue-na lin-da y sin - ce - ra

A. 2
 U - na can - ción que sue-na lin-da y sin - ce-ra

60

S. 1
 por que es flor del co - ra - zón. So-mos a - mi-gos del vien-to las co -
 Uh uh uh

S. 2
 por que es flor del co - ra - zón. *p* Oh - Uh -

A. 1
 por que es flor del co - ra - zón. *p* Oh. - - -

A. 2
 por que es flor del co - ra - zón. *p* Oh - - -

64

S. 1
 me-tas y las ha - das A nues-tro pa-so des - pier-tan las prin -

S. 2
 Ah

A. 1
 Ah

A. 2
 Ah

68

S. 1 Uh uh uh

ce-sas en - can - ta-das. *p* Lu lu lu lu lu lu Uh - Lu lu lu lu lu lu

S. 2 *p* Lu lu lu lu lu lu u - Lu lu lu lu lu lu

A. 1 *p* Uh - - - -

A. 2 *p* Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu Lu lu lu lu lu lu

73

S. 1 *mf* u Es la flor del co-ra - zón *mp* oh - ah -

S. 2 *mp* u Es la flor *mf* En-to - nan - do una can - ción

A. 1 - - - - flor

A. 2 Tu-ru-ru ru ru ru uh - - - -

10

D

78

S. 1 *mp* Ah - - - - -

S. 2 *mf* pum pum pum pum pum pum

A. 1 *mf* pum pum pum pum pum pum

A. 2 *mf* Ah ah Ah - - - - -

81

S. 1 - Pe - lea - mos co - mo en los cuen - tos con - tra un o - gro co - me -

S. 2 pum pum pum Pe - lea - mos co - mo en los cuen - tos con - tra un o - gro co - me -

A. 1 pum pum pum Pe - lea - mos co - mo en los cuen - tos con - tra un o - gro co - me -

A. 2 - Pe - lea - mos co - mo en los cuen - tos con - tra un o - gro co - me -

86

S. 1
lón y con-tra_un duen-de per - ver-so dis-fra - za-do de dra - gón De dra -

S. 2
lón y con-tra_un duen-de per - ver-so dis-fra - za-do de dra - gón De dra -

A. 1
lón y con-tra_un duen-de per - ver-so dis-fra - za-do de dra - gón

A. 2
lón y con-tra_un duen-de per - ver-so dis-fra - za-do de dra - gón

91

S. 1
gón de dra-gón De dra - gón de dra-gón

S. 2
gón de dra-gón De dra - gón de dra-gón

A. 1
De dra - gón de dra-gón

A. 2
De dra - gón

E*Lento* ♩ = 70

95

S. 1
Vi - vi - mos mil a - ven - tu - ras con - ti - go fiel a - la - zán

S. 2

A. 1
mp
A - - - ven - tu - ras

A. 2
mp
Oh...

100

S. 1
sue - ños que vie - nen al pa - so *f* y que al ga - lo - pe se van

S. 2
f
y que al ga - lo - pe se van

A. 1
f
y que al ga - lo - pe se van

A. 2
f
y que al ga - lo - pe se van

Presto ♩ = 120

105

S. 1
Pam - pa - ra pam pam pam pam Pam - pa - ra - pam

S. 2
Pam pa - ra - pam pam pam pam Pam - ra - pam pam

A. 1
Pam - pa - ra - pam pam pam pam Pam - pa - ra - pam

A. 2
Tum tum tum tum Tum tum tum tum Tum tum tum tum

108

S. 1
Se van se van se-e se-e se-e se-e se-e se-e van

S. 2
Se van se van Se se se se se se se van

A. 1
Se van se van Se se se se se se van

A. 2
Tum tum tum tum Se se se se se se van

La tunda pal negrito

Arreglo para voces femeninas

Autor: Jaime de León

Arreglo: Valeria Diaz - Nohelia Cepeda

A *Andante* ♩ = 60

Soprano 1

Soprano 2
mf
Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

Alto 1
mf
Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

Alto 2
mf
Ah - - - -

5

S.1
mf
Por - ta-te bien mi mo - ri - to pa que yo te de ca-fé

S.2
mp
Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

A. 1
mp
Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da Tu - un-da

A. 2
mp
Ah - - - -

9

S.1 *f* por que si vie - ne la tun-da la tun-da te va co-gé *mf* no te's -

S.2 Tu - un-da Tu - un-da *mf* tun-da te va co-gé

A. 1 Tu - un-da Tu - un-da *mf* tun-da te va co-gé

A. 2 Ah - - - tun-da te va co-gé va co-jé

13

S.1 con - das mi ne-gri - to que ya te voy a bus-cá y si la

S.2 *mp* Tu - un-da Tu - un-da *mf* ya te voy a bus-cá y si la

A. 1 *mp* Tu - un-da Tu - un-da *mf* ya te voy a bus-cá y si la

A. 2 *mp* Ah - - - *mf* ya te voy a bus-cá y si la

17

S.1
tun-da tén cuen - tra la tun-da te va tun-dá pa

S.2
tun-da tén cuen - tra *mp* La tu - un da

A. 1
tun-da tén cuen - tra *mp* La tu - un - da la la la la Pa

A. 2
tun-da tén cuen - tra *mp* La tu - un - da la la la la Pa

21

S.1
du-ro te voy cri - an-do y no pa flo-jo sa bé Y si te/a - ga - rra - la

S.2
du-ro te voy cri - an-do y no pa flo-jo sa bé ga - rra la

A. 1
du-ro te voy cri - an-do y no pa flo-jo sa bé ga - rra la

A. 2
du-ro te voy cri - an-do y no pa flo-jo sa bé ga - rra la

26

S.1
tun - da

S.2
tun - da la tun-da te va co-gé Ah - ah

A. 1
tun - da

A. 2
tun - da la tun-da te va co-gé Ah - ah

31

B

S.1
no quie - ro que sea bru-to

S.2
pa pam pa pam no quie - ro que sea bru-to

A. 1
pa pam pa pam no quie - ro que sea bru-to

A. 2
pa pam pa pam no quie - ro que sea bru-to

35

S.1
si no que se - pa leé que si te co - ge la tun - da la tun - da te va co - mé

S.2
si no que se - pa leé que si te co - ge la tun - da la tun - da te va co - mé

A. 1
si no que se - pa leé leé - que si te co - ge la tun - da la tun - da te va co - mé

A. 2
si no que se - pa leé leé - que si te co - ge la tun - da la tun - da te va co - mé

40

S.1
f y no te de - jes de nai de no no no res - pe - ta - me so - lo a mi por que ya

S.2
f y no te de - jes de nai de no no no res - pe - ta - me so - lo a mi por que ya

A. 1
f y no te de - jes de nai de no no no res - pe - ta - me so - lo a mi por que ya

A. 2
Si es posible la alto 2 realiza una octava abajo
f y no te de - jes de nai de no no no res - pe - ta - me so - lo a mi por que ya

45

S.1
vie-ne la tun - da la tun da ya va ve - ní *mf*

S.2
vie-ne la tun - da la tun da ya va ve - ní *mf*

A. 1
vie-ne la tun - da la tun da ya va ve - ní *mf*

A. 2
vie-ne la tun - da la tun da ya va ve - ní *mf*

49

S.1
mp Uh - - e - cha - te pron - to / en tu ma - gua que no te voy a pe - C 3 3 3 3

S.2
mp Uh - - e - cha - te pron - to / en tu ma - gua que no te voy a pe - 3 3 3 3

A. 1
mp Uh - - e - cha - te pron - to / en tu ma - gua que no te voy a pe - 3 3 3 3

A. 2
mp Uh - - e - cha - te pron - to / en tu ma - gua que no te voy a pe - 3 3 3 3

56 (A modo de suspiro)

S.1
gar ¡Uy! que ya lle-go la tun-da la tun-da ya va lle-gá la *p*

S.2
gar ¡Uy! tun-da ya va lle-gá la *p*

A.1
gar ¡Uy! tun-da ya va lle-gá la *p*

A.2
gar ¡Uy! tun-da ya va lle-gá la *p*

61

S.1
tun-da ya va lle-gá *pp* la tun-da ya va lle-gá

S.2
tun-da ya va lle-gá *pp* la tun-da ya va lle-gá

A.1
tun-da ya va lle-gá *pp* tun-da ya va lle-gá

A.2
tun-da ya va lle-gá *pp* tun-da ya va lle-gá

Anexos 2. Resultado de encuesta

Encuesta sobre los coros femeninos en Barranquilla

* Obligatorio

1. ¿Cuáles coros conoce en la ciudad de Barranquilla? *

Escriba su respuesta

2. ¿Cuántos coros femeninos conoce en la ciudad de Barranquilla? Menciónelos *

Escriba su respuesta

3. ¿Considera que hay suficientes coros femeninos en Barranquilla? *

- Sí
- No

4. ¿Considera que hay suficiente repertorio para coro femenino de autores colombianos? *

- Sí
- No

Enviar

1. ¿Cuáles coros conoce en la ciudad de Barranquilla?

[Más detalles](#)

Insights

37

Respuestas

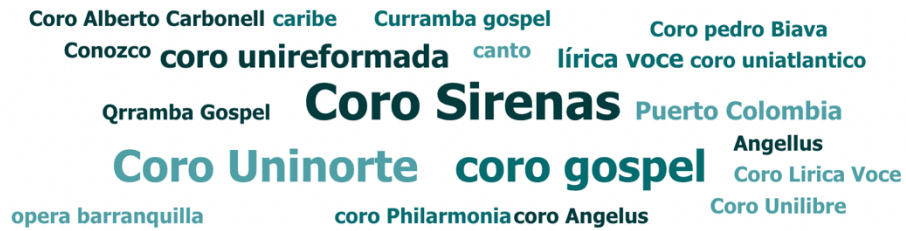
Respuestas más recientes

"Voces del Caribe, Filarmonia, sirenas, coro eleazar torreglosa, lírica...

"Sirenas, carbonell, pedro brava, coro de ópera de Barranquilla, phil...

"Sirenas "

8 encuestados (22%) respondieron **Coro Sirenas** para esta pregunta.



2. ¿Cuántos coros femeninos conoce en la ciudad de Barranquilla? Menciónelos

[Más detalles](#)

Insights

37

Respuestas

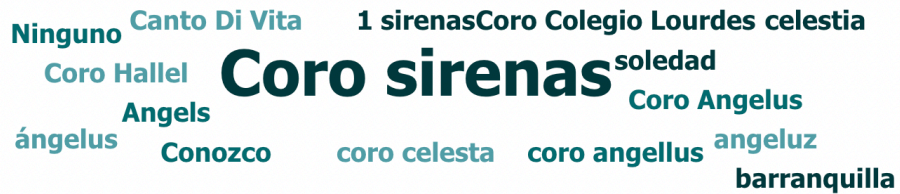
Respuestas más recientes

"Celesta y Sirenas"

"Sirenas, ángelus, celestia "

"Sirenas "

11 encuestados (30%) respondieron **Coro sirenas** para esta pregunta.



3. ¿Considera que hay suficientes coros femeninos en Barranquilla?

[Más detalles](#)

● Si	2
● No	35



4. ¿Considera que hay suficiente repertorio para coro femenino de autores colombianos?

[Más detalles](#)

 Insights

● Si	5
● No	32

