



Universidade de Aveiro  
2020

Departamento de comunicação e arte

**Daniel**

**Música Coral Latino-americana**

**Estévez Basanta**



Universidade de Aveiro  
2020

Departamento de comunicação e arte

**Daniel  
Estévez Basanta**

## **Música Coral Latino-americana**

**Trabalho pedagógico para a montagem de  
partituras com ritmos caribenhos**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedicado à minha terra e àqueles que me lembro toda vez  
que ouço essa música.

## O júri

Presidente: Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros  
Professor Auxiliar, Universidade Aveiro

Vogais: Doutora Daniela da Costa Coimbra  
Professora Adjunta, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

Doutor António José Vassalo Neves Lourenço  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro (Orientador)

## **Agradecimentos**

Um agradecimento especial a meus pais e meus irmãos por me apoiarem nesta longa carreira. A María Toboso C. por me acompanhar pela mão, me incentivando e sempre estando lá para me ajudar. A Javier Castro, a Diana Samaniego e ao Coral Ars Nova por estarem totalmente dispostos e agradecidos por lidar com esse repertório e por serem liderados por mim, mais um companheiro. A Fernando Ariani e Beatriz Corona por me fornecerem as partituras com todo o entusiasmo para poder resolver minhas dúvidas. Aos meus colegas de mestrado e professores por me darem a oportunidade de aprender e crescer na música.

**Palavras-chave**

Música latino-americana, direção coral, ferramentas de aprendizado, assimilação de ritmos, rumba, danzón cubano, som cubano, merengue, bossa nova, canção, cha-cha-chá, bolero.

**Resumo**

A abordagem do trabalho coral com um repertório de música latino-americana é sempre um desafio difícil de ser enfrentado, seja um coral com experiência nesse tipo de música ou um coral que nunca teve contato com esse trabalho. O layout do método de aprendizagem deve começar desde a imersão dos coristas na cultura até a execução de danças, passando por diferentes estágios de aprendizagem. O objetivo desses métodos deve sempre ser a correta assimilação dos ritmos sincopados das partituras e a execução adequada deles, garantindo que a concentração dos coristas vá além da simples execução, pois a única maneira de interpretar isso repertório está sentindo seus ritmos e dançando.

**Keywords**

Latin American music, choral conducting, learning tools, rhythms assimilation, rumba, cuban son, merengue, bossa nova, song, cha-cha-chá, bolero, cuban danzón.

**Abstract**

The approach of choral work with a repertoire of Latin American music is always a difficult challenge to tackle, whether it is a choir experienced in this type of music or a choir that has never had contact with such work. The layout of the learning method should start from the immersion of the choralists in the culture to the execution of dances, going through different stages of learning. The aim of these methods should always be the correct assimilation of the syncopated rhythms of the scores and the proper execution of them, ensuring that the concentration of the choralists goes beyond simple performance, since the only way to interpret this repertoire is feeling its rhythms and dancing.

## Contenido

Introducción .....	1
1. Objetivos.....	3
2. Contextualización del trabajo .....	4
2.1. Contextualización pedagógica.....	4
2.2. Contextualización estilística.....	7
2.2.1. Danzón cubano .....	7
2.2.2. Son cubano .....	7
2.2.3. Merengue .....	8
2.2.4. Bolero .....	10
2.2.5. Cha-cha-chá.....	11
2.2.6. Bossa nova .....	11
2.2.7. Rumba .....	12
2.2.8. Canción .....	13
3. Implementación del proyecto .....	13
3.1. Selección de obras y clasificación .....	14
3.2. Revisión y corrección de las partituras .....	19
3.2.1. <i>Rumbamban</i> , Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).....	19
3.2.2. <i>Mi merengue</i> , Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo). .....	20
3.2.3. <i>Chanflín</i> , Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).....	20
3.2.4. <i>Balada de la luna, luna</i> , Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.....	21
3.2.5. <i>Chili con carne</i> , Anders Edenroth. ....	21
3.2.6. <i>Y tú que has hecho</i> , Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).....	22
3.2.7. <i>Patatín patatán</i> , Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor). ....	22



3.2.8. <i>El Bodeguero</i> , Richard Egues (Arr. Conrado Monier) .....	23
3.2.9. <i>Corazón coraza</i> , Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona .....	23
3.2.10. <i>O pato</i> , Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani) .....	27
3.2.11. <i>Duerme negrito</i> , Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé) .....	30
3.2.12. <i>Mulata</i> , Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier) .....	31
3.2.13. <i>El Manisero</i> , Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez) .....	31
3.3. Análisis rítmico .....	31
3.4. Planteamiento y estructuración de los ensayos.....	36
3.4.1. Calendario de ensayos .....	37
3.4.2. Organización del ensayo.....	37
3.5. Recursos extraordinarios .....	62
3.5.1. Grabaciones de audio .....	62
3.5.2. Vídeos primigénios.....	63
3.6. Concierto.....	64
4. Resultados y conclusiones .....	65
4.1. Entrevistas.....	65
4.2. Conclusiones .....	74
5. Bibliografía.....	78
6. Anexos .....	82
6.1. Cartel del Concierto.....	82
6.2. Programa de mano .....	83
6.3. Partituras usadas.....	84
6.3.1. <i>Rumbamban</i> , Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).....	84
6.3.2. <i>Mi merengue</i> , Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).....	85
6.3.3. <i>Chanflín</i> , Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).....	86

6.3.4. <i>Balada de la luna, luna</i> , Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.....	87
6.3.5. <i>Chili con carne</i> , Anders Edenroth. ....	88
6.3.6. <i>Y tú que has hecho</i> , Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).....	89
6.3.7. <i>Patatín patatán</i> , Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor). ....	90
6.3.8. <i>El Bodeguero</i> , Richard Egues (Arr. Conrado Monier). ....	91
6.3.9. <i>Corazón Coraza</i> , Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.....	92
6.3.10. <i>O pato</i> , Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani). ....	93
6.3.11. <i>Duerme negrito</i> , Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).....	94
6.3.12. <i>Mulata</i> , Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier. ....	95
6.3.13. <i>El manisero</i> , Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez). ....	96
6.4. Otras fotos de ensayos y concierto. ....	97

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Esquema de importancia pedagógica dentro del montaje del repertorio .....	6
Ilustración 2 Merengue en 2/4 .....	9
Ilustración 3 Merengue 5/8 .....	9
Ilustración 4 Merengue 6/8 .....	9
Ilustración 5 Bajo Bossa nova y una de sus variantes .....	12
Ilustración 6 Modelo de ritmo de guitarra comparado con una variante del bajo de Bossa nova.....	12
Ilustración 7 Mapa de procedencia de Obras a interpretar. Cuba y Rep. Dominicana .....	15
Ilustración 8 Mapa de procedencia de Obras a interpretar. Venezuela, Brasil y Argentina. ....	15
Ilustración 9 Cuadro ilustrativo de la clasificación de las obras .....	17
Ilustración 10 Proceso de selección de obras enfocado a la fiabilidad de la partitura .....	18
Ilustración 11 Muestra de Rumbambán.....	19
Ilustración 12 Muestra de Mi merengue.....	20
Ilustración 13 Muestra de Chanflín. ....	20
Ilustración 14 Muestra de Balada de la luna, luna.....	21
Ilustración 15 Muestra de Chili con carne. ....	21
Ilustración 16 Muestra de Y tú qué has hecho .....	22
Ilustración 17 Muestra de Patatín patatán. ....	22
Ilustración 18 Muestra de El bodeguero. ....	23
Ilustración 19 Muestra de Corazón coraza.....	23
Ilustración 20 Sección de Corazón Coraza. Versión de Editora Musical de Cuba .....	25
Ilustración 21 Sección de Corazón Coraza de la partitura sacada de la web Musescoré ....	26
Ilustración 22 Sección de Corazón Coraza de la partitura enviada por Beatriz Corona....	27
Ilustración 23 Muestra de O pato. ....	27
Ilustración 24 Ejemplo de sección de O Pato con problemas de escritura.....	28
Ilustración 25 Sección de O pato. Doble barra representando un cambio circunstancial en la partitura .....	28

Ilustración 26 Sección de O pato. Misma sección de la partitura manuscrita del compositor .....	29
Ilustración 27 Signo de salto a la coda en el compás 35 de O pato.....	30
Ilustración 28 Muestra de Duerme negrito.....	30
Ilustración 29 Muestra de Mulata.....	31
Ilustración 30 Muestra de El manisero.....	31
Ilustración 31 Sección del montuno de la obra Rumbamban .....	32
Ilustración 32 Clave 3-2 y 2-3.....	33
Ilustración 33 Comparativa de ritmos y clave .....	33
Ilustración 34 C. 9 de Chili con carne. Comparativa de los ritmos con la clave 3-2 .....	34
Ilustración 35 Mi Merengue. Cc. 2-3. Muestra de agrupación 3-2 en las voces de alto y tenor .....	35
Ilustración 36 Mi Merengue Cc. 28-29. Muestra de agrupación 2-3 en las voces de soprano y tenor.....	35
Ilustración 37 Bajo de Bossa nova comparado con un fragmento de O pato.....	36
Ilustración 38 Diagrama de proceso de asimilación del repertorio .....	38
Ilustración 39 Ensayo del proyecto ArsZucar .....	39
Ilustración 40 Sección rítmica del compás 1 de chili con carne .....	40
Ilustración 41 Sección rítmica del compás 2 de chili con carne .....	40
Ilustración 42 modelo rítmico de los compases 57-60 y 61-64.....	41
Ilustración 43 Sección rítmica de la obra Y tú qué has hecho.....	42
Ilustración 44 Variación de ritmo en la obra Y tú qué has hecho .....	42
Ilustración 45 Sección rítmica de Chili con carne.....	43
Ilustración 46 Sección rítmica de Chili con carne.....	43
Ilustración 47 Sección rítmica de Chili con carne. cc.23-24.....	44
Ilustración 48 Sección rítmica de Chili con carne. cc. 25-26.....	44
Ilustración 49 Ritmo de 5/8 de Mi merengue.....	45
Ilustración 50 Modificación de la interpretación del ritmo en la obra Mi merengue .....	45
Ilustración 51 Juego de ritmo de la obra Mi merengue.....	45

Ilustración 52 Gráfico de la organización del trabajo hecho alrededor de la obra Chili con carne.....	46
Ilustración 53 Croquis de ensayo. Propuesta de división de cuerdas. ....	47
Ilustración 54 Parte de la sección de tenores y bajos en el ensayo.....	48
Ilustración 55 Cc. 22-25 de Mulata. Bajo.....	49
Ilustración 56 Variaciones de ritmo en Patatín patatán .....	49
Ilustración 57 Sección rítmica de O pato. Cc. 17-19.....	50
Ilustración 58 Sección rítmica de O pato. Cc. 29-31.....	50
Ilustración 59 Ritmo de Rumbamban. Cc 10-12.....	51
Ilustración 60 Ritmo de Rumbamban comparado con la primera sección de la clave 3-2..	51
Ilustración 61 Sección de Rumbamban. Cc. 26-28.....	52
Ilustración 62 Parte de la sección de sopranos y altos en el ensayo.....	53
Ilustración 63 Sección de Mulata. Cc. 18-22.....	54
Ilustración 64 Base rítmica de Patatín patatán y sus variaciones.....	54
Ilustración 65 O pato. Cc. 21-24 .....	55
Ilustración 66 Sección de O pato. Cc. 29-31. ....	55
Ilustración 67 Sección de Rumbambán. Cc. 27-31.....	56
Ilustración 68 Ritmos de El manisero .....	57
Ilustración 69 Sección de tumbao en El manisero. ....	57
Ilustración 70 Croquis de los encuentros de julio y septiembre. ....	58
Ilustración 71 Ensayo en el lugar del concierto.....	59
Ilustración 72 Orden de ejecución del último encuentro y del concierto.....	60
Ilustración 73 Repaso total del concierto antes de su realización.....	61
Ilustración 74 Uniforme de la sección femenina .....	61
Ilustración 75 Uniformes de la sección masculina.....	62

## Introducción

En este trabajo de investigación se plantea un problema que forma la base de la construcción de una metodología para abarcar este repertorio. Un repertorio lleno de síncopas prestas a interpretar de manera especial, y que rompe con toda formalidad cotidiana del trabajo de coros amateurs en España. La música europea se desarrolla de manera coherente respondiendo a necesidades propias de cada época y estableciendo características propias y notables conformes al espíritu de los estilos que hoy conocemos.

En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. (Aretz, *América latina en su música*, 1980). Sin embargo, la música latinoamericana no se desarrolla bajo los mismos valores y hechos culturales, lo cual dificulta el análisis de las obras al querer establecer el mismo criterio que en la música europea. Este hecho hace que el estudio detallado de los ritmos de la música latinoamericana se vuelva imprescindible a la hora de entender cómo se mueven los tiempos fuertes y los tiempos débiles, y cómo la melodía percusiva va flotando y adelantando constantemente las armonías para procurar una sensación de paso adelantado que hace que este tipo de música tenga una riqueza particular.

De manera banal, el estudio teórico es casi imposible de garantizar un entendimiento por parte de los intérpretes, lo que invita a entenderlo teóricamente, a sentirlo y a bailarlo, y luego, a enseñar ese sentimiento bailando. Porque no podrá ser de otra manera que este tipo de música se baile para poder cantarlo, ya que un aspecto va ligado intrínsecamente al otro, lo que promueve un disfrute pleno, aún en aquellos en que los pasos y el ritmo se les resisten.

En cuanto al proyecto en sí, se ha establecido sobre una propuesta de trabajo dada al coro Ars Nova de Salamanca, dirigido por Javier Castro. Se decidió que se mezclaran los nombres de Ars Nova y el tan afamado clamor de la cantante Celia Cruz cuando cantaba sus canciones – ¡Azucar!. De esta manera nació el proyecto ArsZucar que comprendía la ejecución de todos los procesos que se exponen en este trabajo. El objetivo pautado para este proyecto fue, desde un principio, facilitar al director/alumno el desarrollo de su trabajo de fin de master e introducir un concierto de música latinoamericana en la cartera de proyectos del coro Ars Nova.

El estudio que se presenta a continuación expone un método de trabajo basado en la estructuración de los ensayos y la asimilación de los ritmos latinoamericanos con un grupo de coralistas que no han tenido contacto con este tipo de música en el aspecto interpretativo. El trabajo se construye desde el punto de vista de la no saturación de los coralistas y desde un entendimiento fluido y exitoso de las diferentes dificultades que puede presentar este tipo de música.

## 1. Objetivos

Según Agudelo, en su estudio sobre las herramientas pedagógicas musicales para facilitar la independencia rítmica corporal y la práctica de conjunto, la asimilación de la música [...] latinoamericana, se basa en el acercamiento de sus bases rítmicas (Agudelo Díaz, 2014). Agudelo propone un aprendizaje por imitación desde la lectura rítmica.

El objetivo principal de este trabajo es desarrollar una serie de herramientas pedagógicas para facilitar la asimilación y el aprendizaje de ritmos latinoamericanos. Estas herramientas estarán basadas en estudios pedagógicos que inviten a realizar un trabajo meticuloso y analítico desde el punto de vista rítmico. Se tomará el ritmo como base esencial en el entendimiento de estos estilos musicales para llegar al punto de que los coralistas puedan ejecutar las obras sin inconvenientes.

Una parte esencial comprende la selección del repertorio. Se buscará seleccionar un repertorio equilibrado en cuanto a dificultad a la vez que efectiva para los coralistas. Así mismo, se buscará esquematizar los ensayos de tal manera que el coralista no se vea sobrepasado a la hora de enfrentarse a las obras y pueda tener un aprendizaje más organizado y estable.

Será de vital importancia entender estas herramientas para poder establecer un flujo de aprendizaje claro y directo. De esta manera, el coralista no presentará dudas o malos hábitos a la hora de aprender la música y asimilar el significado que tienen todos los movimientos rítmicos dentro de cada obra.

Como objetivo final se busca organizar un concierto para interpretar el repertorio escogido y mostrar la efectividad del trabajo que se realizará durante los ensayos.



## 2. Contextualización del trabajo

### 2.1. Contextualización pedagógica

El desarrollo teórico referente al concierto en el que se basa este trabajo, pasa por la justificación de modelos de desarrollo pedagógico adaptados al escenario del montaje de obras con ritmos poco familiares para una cultura como es la española y por la introducción estilístico histórica de las obras.

Como menciona Isabel Artetz, en más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes (Aretz, América latina en su música, 1980), lo que nos permite dilucidar que la introducción de una música totalmente ajena a esta cultura musical, añade una complejidad pedagógica más allá de los sistemas de aprendizaje de las obras corales de tradición europea. La asimilación de estos ritmos o de estos modelos de armonización latinoamericanos, escapan del desarrollo musical que vivió Europa en el mismo periodo de tiempo, aun cuando estas tierras fueran colonizadas por los mismos.

Las formas habituales de hacer música en Europa no se transmitieron en forma idéntica al Nuevo Mundo. Allí se ha desarrollado un sistema de nuevas costumbres y tradiciones en las cuales lo europeo es solo un elemento más en un régimen de complejas y fecundas aculturaciones, que producen una expresión musical perfectamente aceptable por el auditor europeo, que no es europea. (*Escobar & Chase, 1972, pág. 106*)

“Nos enfrentamos a una música regida por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado” (Aretz, 1980) lo cual influye enormemente a la hora de interpretar dicha música ya que la fortaleza del tradicionalismo musical europeo que incide en la musicalidad sobre los tiempos fuertes se contrapone a la melodía continuamente sincopada acompañada por ritmos, en este caso vocales, incidentes en tiempos débiles. Es por eso que la adopción de técnicas de aprendizaje dictaminadas en diferentes ensayos, tienen que verse apoyadas con el aprendizaje de estas complejas aculturaciones. Abarcar estas obras desde un punto de vista musical-europeo puede significar caer en una ilusión poco cercana a la asimilación de la interpretación de los ritmos. La

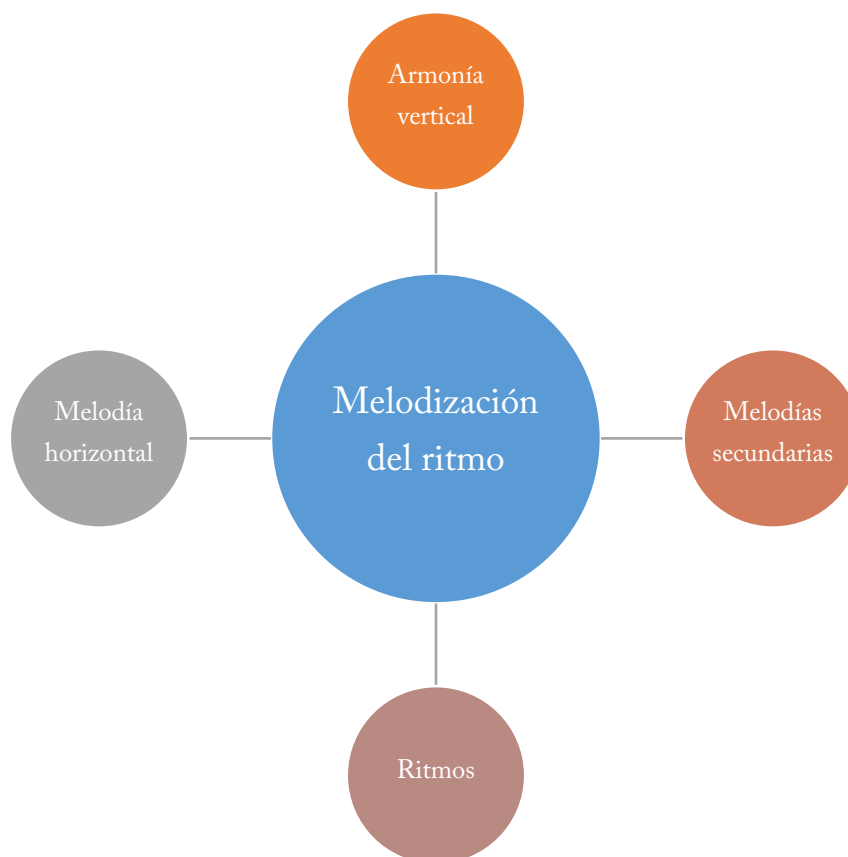
comparación de los sistemas de notación europea con la escritura de música latinoamericana, provocaría una falsedad interpretativa ya que, “[...] al aplicarla a sistemas que se parecen, pero que no son iguales, se corre el peligro de forzar el ejemplo para que coincida con el metro, la afinación o la valoración propia de la música europea [...]” (Escobar & Chase, 1972). En el supuesto de la elaboración de este concierto con este repertorio, se cuenta con un director nativo de Venezuela, el cual ha tenido contacto con esta música a nivel cultural y académico, lo que facilita el medio de transmisión hacia los coralistas en torno a la asimilación de dichos ritmos y melodías.

Una de las primeras curiosidades al estudiar esta música radica en la ausencia (escrita) de la percusión. En la mayoría de los casos, encontramos dentro de las obras, que varias veces se reparten sistemas de contratiempos, acentos fuera de las secciones fuertes y débiles del compás y otra serie de particularidades que indican que el ritmo, de manera “oculta”, se melodiza, y que éste comprende una parte importante en el desarrollo temático y en la interpretación de estas obras. Ésta práctica, la de melodizar el ritmo, es “una elaboración sonora de largo abolengo histórico en las sociedades del Caribe” (Quintero R., 2005), lo que implica que las melodías rítmicas deben ser tratadas como parte esencial de las identidades percusivas, sin olvidar la importancia melódico-horizontal, ni la armónico-vertical de las mismas, pero nunca poniendo por delante estas últimas. De esta manera podemos poner en valor ciertos aspectos en la búsqueda de métodos de enseñanza (Ilustración 1).

El factor rítmico es uno de los puntos del análisis de las obras que Alessandroni y Etcheverry exponen en su modelo integrado del trabajo pedagógico-coral. Esta clasificación comprende varios puntos (Alessandroni & Etcheverry, 2013):

- Problemáticas asociadas a la respiración, tales como frases de largo fiato y preparación del gesto inspiratorio.
- Cuestiones de registro y tesitura.
- Saltos que presentan dificultad (aislados y en contexto armónico).
- Ritmo y textura,
- Dicción y articulación,
- Dinámica y resonancia,

- Dificultades de afinación derivadas de las problemáticas anteriores.



*Ilustración 1 Esquema de importancia pedagógica dentro del montaje del repertorio*

El uso de este método de análisis, comprende aspectos asépticos de cualquier indicio cultural o aculturación que pudiese ver comprometida la interpretación de las obras. En el momento de analizar las obras descartaremos los puntos que presentan menos complicaciones tales como los problemas de fiato, registro y tesitura e intervalos complejos y nos centraremos en aquellos que presentan una dificultad en relación al repertorio a manejar tales como el ritmo y la textura, dicción y articulación y la dinámica y resonancia. Esta decisión se toma en base a que los aspectos a descartar son puntos que ya han sido superados de manera grupal por el coro que va a representar el concierto.

## 2.2. Contextualización estilística

En cuanto a la selección del repertorio podremos observar una variedad de estilos que se corresponden a ritmos bailables, en su mayoría. Se describirán y se pondrán en un contexto histórico, de manera breve, a continuación.

### 2.2.1. Danzón cubano

Según los criterios, el *danzón* se considera el baile nacional cubano “ya que desde su origen ha venido manteniendo cierta vigencia musical” (Lamerán, 2001). La estructura rítmica o coreográfica mantiene una particularidad que permite al danzante descansar en ciertos momentos de la estructura formal. Dicha estructura se expone de la siguiente manera: A-B-A-C-A-D, siendo la introducción o parte A un compendio de 16 compases en donde se aprovecha para detener el baile. Por influencia del *son*, algunos danzones gozan de una parte final llamada *montuno*<sup>1</sup>.

### 2.2.2. Son cubano

“El *son montuno*, conocido como *son* tradicional o simplemente *son*, es el más importante de los géneros musicales pertenecientes a este complejo” (Alén, 2010). Ha sido la base para multitud de estilos latinoamericanos como *mambo*, *rumba*, *charanga*, *boogaloo*, *salsa*, *songo*, *timba* y *latin jazz* y es descrito como “el primer invento de los cubanos” (Versage Aguledo, 2013).

A finales del siglo XIX el *son cubano*<sup>2</sup> presentaba una estructura de pregunta respuesta, alternando entre improvisaciones de un cantante solista y pequeños refranes de respuesta interpretados por un grupo de cantantes. A medida que el género se fue popularizando, se fueron adjuntando elementos estructurales como una sección cerrada introductoria, lo que fortaleció la estructura binaria que hoy en día tiene el *son*. El tema, que normalmente se compone de secciones ordenadas en AABA la sigue un *montuno* que usualmente es mucho más largo que el tema y se estructura en extendidos solos instrumentales (llamados *descarga*) y pequeñas secciones precompuestas de vientos (llamadas *mambo* o *Yambú*) así como también

---

<sup>1</sup> Aunque el término *montuno* tiene varias derivaciones, en este particular se refiere una sección libre en donde se alternan improvisaciones entre una voz y un coro.

<sup>2</sup> Se le incluye el denominativo “cubano” para diferenciarlo del *son mexicano*.

llamadas y respuestas vocales (llamadas *Guajeo* y *Coro* o *Estribillo* respectivamente) (Versage Aguledo, 2013).

### 2.2.3. Merengue

- *Merengue venezolano*

Una de las referencias más tempranas la encontramos en los años 1840 en Puerto Rico en donde es considerada una variante de la *Danza*<sup>3</sup> (Austerlitz, 2013).

El *merengue venezolano*, también conocido como *merengue caraqueño*<sup>4</sup> se puso de moda entre los años 1920 y 1940 cuando finalizaba la dictadura de Juan Vicente Gómez. Este tipo de baile se asoció rápidamente a lo *mabiles*<sup>5</sup> y más adelante se empezó a popularizar en las fiestas de carnaval. Esta popularización pasó rápidamente a las clases altas a partir de los años 40 gracias a la absorción de famosas orquestas de baile como la de Luis Alfonso Larrain. En cuanto a su origen, se disputa entre una descendencia de la danza cubana conocida como *tango-merengue* y una serie de estilos pasando por el *tanguillo andaluz*, la *fulía negra*, un baile centro-venezolano y el *tango-merengue* originado en Haití y esparcido en el caribe.

En cuanto al análisis rítmico, hay tres vertientes válidas y actualmente popularizadas. El *merengue venezolano* se puede escribir en compases de 2/4 con un tresillo de corcheas y dos corcheas (Ilustración 2). Se puede encontrar también escrito en 6/8 coincidiendo con la escritura más común del folklore venezolano (Ilustración 3). Pero entre los músicos de *jazz* se crea la tendencia de acortar el último fragmento del compás para convertirlo en un ritmo un poco más “cerrado” consiguiendo así un 5/8 bastante popularizado (Ilustración 4).

---

<sup>3</sup> Variante caribeña de la contradanza introducida desde Europa en el siglo XIX (Díaz Díaz, 2013).

<sup>4</sup> Caraqueño, gentilicio de la capital venezolana, Caracas.

<sup>5</sup> Salones de alterne y prostitución.

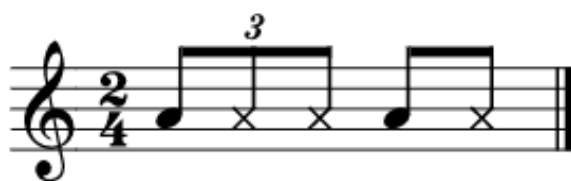


Ilustración 2 Merengue en 2/4



Ilustración 4 Merengue 6/8



Ilustración 3 Merengue 5/8

- Merengue dominicano

Emergiendo como un estilo pan-americano en el siglo XIX, el *merengue* ganó importancia en República Dominicana hasta convertirse en un símbolo nacional a mediados del siglo XX. El estilo musical y coreográfico del *merengue* dominicano refleja la unión de los elementos africanos y europeos que entrelazan derivaciones africanas de pasos de baile rápidos con el estilo responsorial de los instrumentos e influencias de baile de salón provenientes de Europa.

Las elites dominicanas eurocéntricas rechazaban el *merengue* por verse relacionado por sugestivos bailes de influencia africana. Sin embargo, la población rural afro-dominicana, absorbió el *merengue* haciendo del mismo un estilo aún más africano y procurando un desarrollo masivo en muchas regiones de República Dominicana.

Gracias al apoyo del dictador Rafael Trujillo<sup>6</sup> el *merengue* comienza a tener un espacio en la alta sociedad dominicana. Su gran amigo Luis Alberti, compositor de *merengue* importante durante la dictadura, impulsa el desarrollo del estilo siendo el *merengue cibaño* uno de los merengues que se empiezan a establecer en República Dominicana y que se convierte en música casi obligatoria en cualquier evento social, político o económica. (Chinchilla M., 2008)

El *merengue cibaño* comprendía la siguiente estructura:

1. El paseo: una introducción rítmica o melódica.
2. El cuerpo o el merengue: entra la voz sola o con algunos acompañamientos melódicos en algunas ocasiones el coro.
3. El jaleo: cortas intervenciones de secciones que pueden ser rítmicas o melódicas.
4. La coda o el final: la determinaba el director.

#### 2.2.4. Bolero

Aunque el nombre de Bolero viene del término español del mismo nombre, poco tienen que ver uno con el otro. El Bolero latinoamericano se origina en Cuba en el siglo XIX y ya en el siglo XX se convierte en el género dominante de la balada romántica en toda Latinoamérica. En origen, el Bolero nace en Cuba y se desarrolla con una métrica y danza binaria parecida superficialmente al Bolero español temprano. No obstante, los Boleros cubanos se asemejan más a la contradanza cubana o danzón que al Bolero español (Torres, 2013).

La modificación más notable en cuanto a renovación del Bolero fue la incorporación del *jazz* estadounidense a finales de los años 1940. Son los propios músicos cubanos los que comienzan a incorporar elementos jazzísticos a boleros clásicos y a los de nueva composición llegando incluso a crear una tendencia que más adelante se denominaría *Bolero Filin* (Party, 2012).

---

<sup>6</sup> Dictador dominicano que gobernó la República Dominicana desde 1930 hasta su asesinato en 1961.

### 2.2.5. Cha-cha-chá

Reconocido por los folcloristas cubanos como la última manifestación danzarina, el *cha-cha-chá* fue creado en 1951 por el músico Enrique Jorrín y se desarrolla en un compás de 4/4 (Lamerán, 2001). “La engañadora” se considera la primera pieza del género, aunque fue clasificada como un *mambo-rumba*. Aunque la estructura del *cha-cha-chá* puede variar, de manera general se puede organizar con una introducción, una parte central en tiempo binario la cual se repite y una parte final similar a un *montuno*. (Hernández & Casanella, 2013).

El desarrollo del *cha-cha-chá* dio paso a numerosos estilos híbridos de la composición cubana e internacional, que sigue vigente hoy en día. Estilos como *el Bolero-chá*, *el Danzón-chá*, *mambo-chá* o *son-chá* son evoluciones ejemplares, al igual que el estilo *Casino* que se convierte en la desintegración del *cha-cha-chá* por parte de los jóvenes bailarines. (Lamerán, 2001)

### 2.2.6. Bossa nova

Según Barros Da Costa y Mendes, si hay un punto en donde se pueda marcar el inicio o el nacimiento de la *bossa nova* es con la publicación del LP *Chega da Saudade* en el año 1959 por parte del cantautor João Gilberto y que comprende temas tan icónicos como *Desafinado*, *Lobo lobo* y la increíble canción que da nombre al disco (Costa & Mendes, 2014). Como precursores de este estilo se consideran al guitarrista acústico Garoto<sup>7</sup>, quien usaba armonizaciones disonantes y alteradas para sus canciones, Custódio Mesquita y Dick Farney con dos foxtrots icónicos, *Mulher* y *Nada Além* y más adelante el grupo vocal *Os Cariocas* que influyeron en gran medida a los grupos vocales norteamericanos con sus armonías innovadoras (Neder & Raffaelli, 2013). Los elementos rítmicos de la *bossa nova* se reparten entre la sección de percusión y una serie de instrumentos rítmico-melódicos. Entre los principales instrumentos de esta última catalogación encontramos a el bajo y la guitarra, que realizan un juego rítmico entre ellos que le da ese color tan característico a la *bossa nova*. De manera general, el rasgo más peculiar del ritmo de la música brasileña es la síncopa, la acentuación irregular y la anticipación armónica. Teniendo como base

---

<sup>7</sup> Aníbal Augusto Sardinha



fundamental el compás binario, el bajo de la *bossa nova* presenta un modelo sencillo, pero bastante característico en alguna de sus variantes (Ilustración 5).



Ilustración 5 Bajo Bossa nova y una de sus variantes

Así mismo, la guitarra suele presentar un juego de síncopas teniendo como referencia este bajo tan significativo (Ilustración 6).



Ilustración 6 Modelo de ritmo de guitarra comparado con una variante del bajo de Bossa nova

### 2.2.7. Rumba

*Rumba* es un estilo de danza percusiva originada mayormente en la Havana y Matanza. En países de habla inglesa la *rumba* se ha confundido históricamente con el *son cubano*. Hoy en día el término *rumba* se relaciona estrechamente con otros estilos de danza como *guaguancó*, *yambú*, *columbia*, *guarapachangeo*, etc.

La *rumba* normalmente está dividida en tres secciones. La primera sección, conocida como *diana*, es una improvisada exploración silábica de la escala a usar. La segunda sección denominada *inspiración* o *canto* es un texto, normalmente basado en estrofas décimas. La tercera sección se llama, *estribillo*, *coro* o *montuno*, y se trata de una sección responsorial entre el cantante y el coro. Es en esta sección en donde los bailarines aprovechan para lucirse.

### 2.2.8. Canción

La *canción* es un género que se popularizó a mediados del siglo XX y que se extendió rápidamente por toda Latinoamérica. Sus raíces estructurales provienen de las formas populares españolas, operetas italianas, canciones napolitanas, vales lentos y romanzas francesas y todo ello influenciado fuertemente por el movimiento de *trova*<sup>8</sup> que tenía un fuerte trasfondo nacionalista y de canción protesta. Este género es muy reconocible por sus melodías sentimentales combinadas perfectamente con letras con mensajes profundos, tal como vemos en la obra de Beatriz Corona, *Corazón Coraza*. (Rivera, 2014).

Ejemplo de estas estructuras trovadorescas y nacionalistas, lo encontramos en las tres obras a estudio: *Balada de la luna, luna* de Modesta Bor, la cual imprime en sus melodías una marca de agua del tan famoso vals venezolano bajo una fuerte influencia del compositor Vicente Emilio Sojo<sup>9</sup>. Está referencia al *vals venezolano* coloca la obra en un nacionalismo figurativo de la canción de finales del siglo XIX. (Parra, 2010)

De la misma manera, *Duerme negrito* de Atahualpa Yupanqui revive la cultura tradicional infundiendo en la música la poesía, la danza y el folclore de los paisanos del noroeste argentino y del Altiplano. La poesía y las canciones de Yupanqui fueron consideradas música protesta siendo su temática principal un tributo a la población indígena. (Torres, 2013)

## 3. Implementación del proyecto

Con el fin de llevar a cabo el objetivo principal expuesto, este trabajo busca presentar un inventario de métodos para poder abarcar modelos rítmico-melódicos, en parte, ajenos a la propia cultura de los intérpretes. El estudiante debe reestructurar un conjunto dado de información, lo debe integrar con la estructura cognitiva ya existente y debe reorganizar o transformar esta combinación integrada de tal manera que acabe creando un producto final

---

<sup>8</sup> Trova es un género de la canción cubana fuertemente asociada a los compositores de la clase obrera. Primeramente, auto acompañada por una guitarra, fue muy popular a finales del siglo IX. (Rivera, 2014)

<sup>9</sup> Compositor venezolano (1887-1974) y profesor de Modesta Bor.

deseado o descubriendo unas relaciones ausentes entre unos medios y unos fines. (Ausubel, 2002)

### 3.1. Selección de obras y clasificación

La selección de partituras para el grupo coral se adecua a la experiencia del director como coralista del mismo grupo y se construye entorno a la propia experiencia del director que se ha visto inmerso en este tipo de música, desde punto de vista cultural y coral de manera nativa. En ocasiones, como es el caso de *El manisero*, se ha tenido que contactar directamente con el arreglista para la adquisición de la obra debido a su indisposición. Dentro de esta selección de obras se tomó la decisión de eliminar una obra del repertorio: *Bilongo*, de Rodríguez Fife y arreglo de Gilberto Rebolledo, fue descartada debido a que el tiempo a dedicarle y la dificultad de la obra superaba las expectativas de la temporalización del trabajo. La lista de obras definitivas a estudiar y dirigir es la siguiente:

1. *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).
2. *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).
3. *Chanflín*, Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).
4. *Balada de la luna, luna*, Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.
5. *Chili con carne*, Anders Edenroth.
6. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).
7. *Patatín patatán*, Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).
8. *El Bodeguero*, Richard Egues (Arr. Conrado Monier).
9. *Corazón Coraza*, Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.
10. *O pato*, Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
11. *Duerme negrito*, Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).
12. *Mulata*, Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.
13. *El manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).

Esta recopilación de estilos tiene fuentes muy evidentes en países en donde se ha producido una gran cantidad de música como son Cuba o República Dominicana. Se incluyen también otros como Venezuela, por afinidad con el director, y Brasil, otro gran importante dentro de la selección del repertorio. (Ilustraciones 7 y 8)



Ilustración 7 Mapa de procedencia de Obras a interpretar. Cuba y Rep. Dominicana



Ilustración 8 Mapa de procedencia de Obras a interpretar. Venezuela, Brasil y Argentina.

Para el desarrollo de este concierto se escoge un repertorio equilibrado en cuanto a dificultad. Se escogen una serie de obras y se catalogan, en primera instancia, midiendo su dificultad rítmica y melódica<sup>10</sup>. Se intenta establecer una combinación de obras con las siguientes categorías:

1. Dificultad Baja
2. Dificultad Media
3. Dificultad Alta

Esta catalogación servirá después para establecer un orden de ensayo puesto para evitar la fatiga vocal y anímico en los coralistas.

El repertorio escogido y su categorización es el siguiente:

1. Dificultad Baja:
  - a. *Balada de la luna, luna*, Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.
  - b. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).
  - c. *El Bodeguero*, Richard Egues (Arr. Conrado Monier).
  - d. *Duerme negrito*, Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).
2. Dificultad Media:
  - a. *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).
  - b. *Chanflín*, Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).
  - c. *Chili con carne*, Anders Edenroth.
  - d. *Patatín patatán*, Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).
  - e. *Corazón Coraza*, Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.
3. Dificultad Alta:
  - a. *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).
  - b. *O pato*, Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
  - c. *Mulata*, Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.

---

<sup>10</sup> Esta valoración es personal y se toma comparando la dificultad rítmica y melódica de las obras, con las aptitudes de los coralistas.

d. *El Manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).

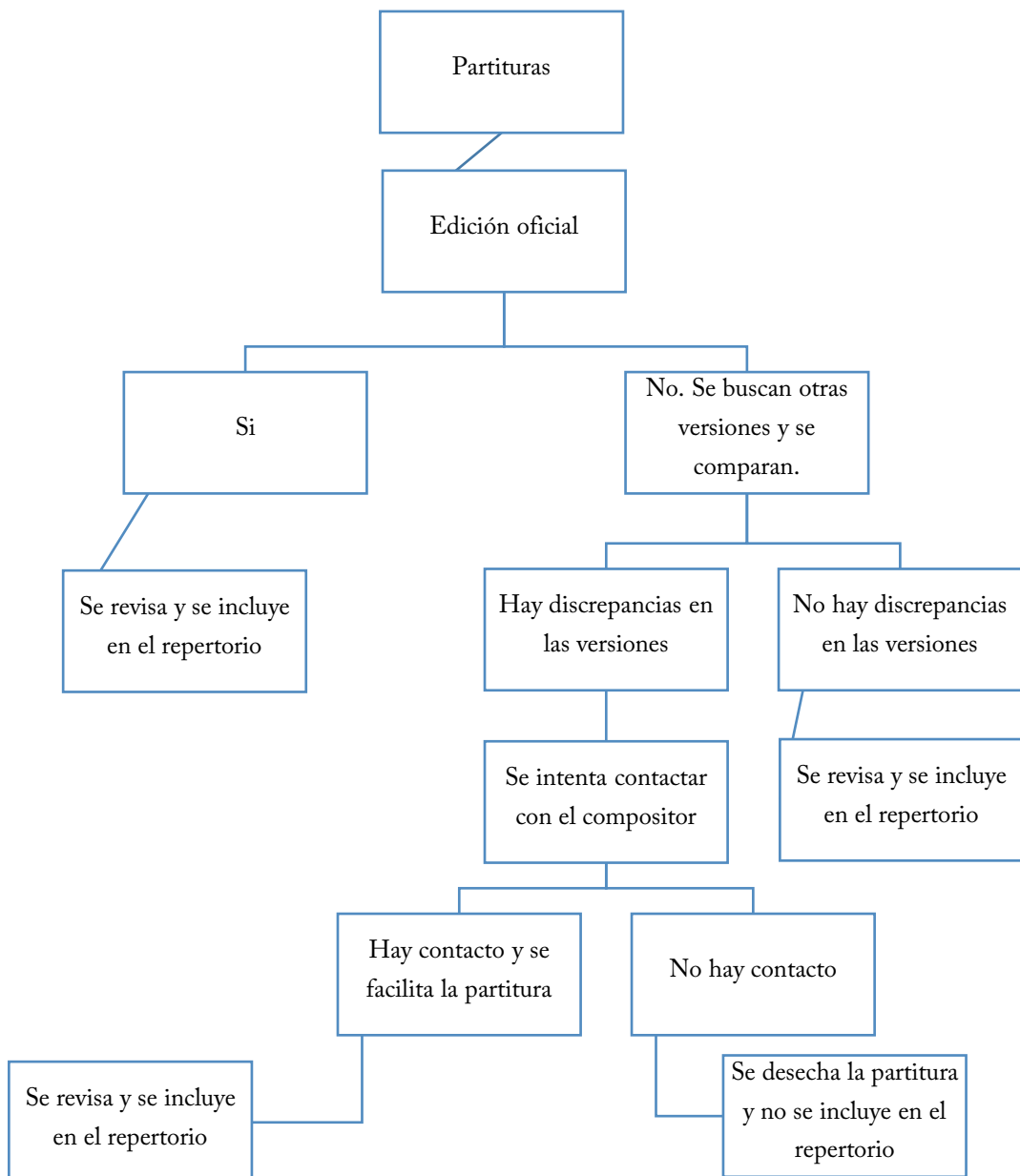
A continuación, se representa el cuadro de grados de dificultad de cada obra a interpretar. En el cuadro se podrá observar qué obras tienen dificultad baja, en verde, dificultad media, en amarillo, y dificultad alta, en rojo. Este uso de colores será común para todo el trabajo.

Dificultad Baja	Dificultad Media	Dificultad Alta
<i>Balada de la luna, luna</i> , Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.	<i>Rumbamban</i> , Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).	<i>Mi merengue</i> , Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).
<i>Y tú que has hecho</i> , Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).	<i>Chanflín</i> , Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).	<i>O pato</i> , Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
<i>El Bodeguero</i> , Richard Egues (Arr. Conrado Monier).	<i>Chili con carne</i> , Anders Edenroth.	<i>Mulata</i> , Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.
<i>Duerme negrito</i> , Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).	<i>Patatín patatán</i> , Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).	<i>El Manisero</i> , Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).
	<i>Corazón Coraza</i> , Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.	

Ilustración 9 Cuadro ilustrativo de la clasificación de las obras

El criterio de selección de las obras no solo ha sido basado en la dificultad o el interés pedagógico de las mismas. Un parte importante de la selección de estas obras ha sido la búsqueda de partituras fiables y que puedan garantizar una seguridad a la hora de leerlas por parte del director y de los coralistas. El criterio de selección en este sentido ha transcurrido a través de la búsqueda de ediciones impresas y registradas por editoriales especializadas. Sin embargo, muchas de estas obras no cuentan con ese privilegio ya que pertenecen a páginas web no especializadas o archivos personales. En estos últimos casos se busca realizar varias

comparativas con otras versiones y realizar revisiones de escritura, armonía, ritmo, etc., para intentar anular el inconveniente de contar con partituras dudosas. En última instancia, la búsqueda se dirige directamente a la fuente más fiable como puede ser, la comunicación con el compositor. Así, se garantizaría una versión verosímil de las obras que presentan dudas. El trabajo de selección se expone en la ilustración 10.



*Ilustración 10 Proceso de selección de obras enfocado a la fiabilidad de la partitura*

En ningún momento se ha llegado al punto de desechar la partitura. No he ha tenido ninguna partitura que presente errores evidentes y que no se haya podido resolver con los procesos expuestos con anterioridad.

### 3.2. Revisión y corrección de las partituras

Esta sección del trabajo muestra la selección particular de las obras y su procedencia. Se muestra también el procedimiento tomado en cuanto aquellas partituras que manifiestan ciertas discrepancias entre versiones y errores de escritura o tiempo. Si bien algunas partituras han venido directamente de los arreglistas y otras han sido seleccionadas de libros comprados por el director, un pequeño grupo de ellas proceden de páginas web de instituciones corales. Desgraciadamente, la procedencia de las partituras no garantiza la falta de errores rítmicos, melódicos o de cualquier otra índole, por lo que obliga a hacer comparaciones con otras versiones e incluso con grabaciones de audio o vídeo.

#### 3.2.1. *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).

**Rumbamban**

Rafael G. Inciarte  
Arr: Miguel García

♩ = 90

Soprano  
La rum-ba es un bai-le que a to-do el mun-do le gus-ta Nin - gu-na mu-jer se es-con-de cuan-do

Alto  
La rum - ba a to - dos gus-ta Nin - gu-na mu-jer se es-con-de cuan-do

Tenor  
La rum - ba a to - dos gus-ta mu - jer - se es-con-de la

Bajo  
La rum - ba a to - dos gus-ta mu - jer - se es-con-de la

*Ilustración 11 Muestra de Rumbambán.*

Esta obra está extraída de archivos personales. Forma parte de una serie de partituras usadas en el Orfeón de la Universidad de Los Andes en Venezuela. Se ha intentado buscar la obra impresa en páginas web para adquirirla, pero solo se llega a bibliotecas internacionales



que no facilitan la obra en digital. Al no presentar errores de escritura, ni armonías que no coincidan con la naturaleza de la obra, se decide seguir con la versión que se tiene.

### 3.2.2. *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).

*Obra coral y arreglos de música popular venezolana de César Alejandro Carrillo*

a Ensemble 9  
**MI MERENGUE**  
 1981

Luis Laguna  
 Arr. César Alejandro Carrillo  
 ROT, III/1.16

Allegro

Soprano  
 Sua-ve, len-ta - men-te, muy dul-ce - men-te se va co - lan - do co-moa-gua fres-ca del ti - na -

Alto  
 Sua - ve, dul - ce - men - te por su

Tenor  
 Sua - ve, muy dul - ce - men - te se va co -

Bajo  
 Muy dul - ce - men - te se va co - lan - do,

*Ilustración 12 Muestra de Mi merengue.*

Esta obra está contenida en una edición de la Fundación Vicente Emilio Sojo. No presenta errores de escritura por lo que se decide usa la edición para el concierto.

### 3.2.3. *Chanflín*, Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán)

**Chanflín**  
*(Merengue dominicano para voces mixtas a cuatro partes a capella)*

Pilín Jiménez  
 Arreglo de J. Tony Guzmán

Allegro

Soprano  
*mf* Don Ven - tu-ra us-ted no sa-be que yo su-pe que us-ted tie-ne a-mo - res con chan- flín.

Alto  
*mf* Don Ven - tu-ra us-ted no sa-be que yo su-pe que us-ted tie-ne a-mo - res con chan- flín.

Tenor  
 Que Don Ven - tu - ra con chan - flín, la

Bajo  
 Don Ven - tu - ra con chan - flín, la

*Ilustración 13 Muestra de Chanflín.*

Esta obra está extraída de archivos personales al igual que Rumbambán. Se realizan comparativas de otras versiones y no presentan discrepancias entre ellas. No presenta errores de escritura ni de armonías, por lo que se decide usar la versión.

### 3.2.4. *Balada de la luna, luna*, Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.

**Balada de la luna, luna**

Poesía: Federico García Lorca  
Música: Modesta Bor

Allegretto

Sopranos  
1. La lu-na vi - no a la fra - gua con su po - li-són de nar - dos, la

Contraltos  
B.Ch.

Tenores  
Pli-plín pli-plín plín plín, plín

Ilustración 14 Muestra de *Balada de la luna, luna*.

La impresión de esta obra forma parte de un libro editado por Editorial Actual y Ediciones ARE, ambas editoriales venezolanas. No presenta ningún error de edición. Se decide usar la partitura para el concierto.

### 3.2.5. *Chili con carne*, Anders Edenroth.

**CHILI CON CARNE**

for SSATB Choir

music and lyrics by  
Anders Edenroth

$\text{♩} = 100$

E F/E F<sup>#</sup>/E F/E

Sop 1  
Ba ba da ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba dap bap

Sop 2  
Ba ba da ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba dap bap

Ilustración 15 Muestra de *Chili con carne*.

Proveniente de una copia original editada por Walton Music Corporation, no presenta errores.

3.2.6. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfin (Arr. Electo Silva)

**Y TU QUE HAS HECHO**  
(EN EL TRONCO DE UN ARBOL)  
(Bolero)

Versión coral: ELECTO SILVA EUSEBIO DELFIN

*Tranquilo*

The image shows a musical score for the song 'Y tú que has hecho' by Eusebio Delfin, arranged by Electo Silva. It is a choral version for Soprano and Contralto. The tempo is marked 'Tranquilo' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano) for the Soprano and 'p' (piano) for the Contralto. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'En el tron-co de un ár-bol u-na ni-ña'.

Ilustración 16 Muestra de *Y tú que has hecho*

Esta partitura pertenece a la Editorial Musical de Cuba. Si bien las partituras editadas por esta editorial han presentado errores en otras obras<sup>11</sup>, en esta no se encuentran inconvenientes evidentes.

3.2.7. *Patatín patatán*, Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).

**Patatín Patatán**

Arr: Modesta Bor Luis Laguna / Pablo Camacho

The image shows a musical score for the song 'Patatín patatán' by Luis Laguna and Pablo Camacho, arranged by Modesta Bor. It is a choral version for Soprano and Alto. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'A - qui se a rre glan las co-sas; ves, por ar-te de ma gia re - cu rrien do a las in-fluen cias y'.

Ilustración 17 Muestra de *Patatín patatán*.

<sup>11</sup> Corazón Coraza de Beatriz Corona ha presentado muchos errores tanto de escritura como de armonía que luego han sido resueltos por la misma compositora.

Esta obra está extraída de archivos personales. Forma parte de una serie de partituras usadas en el Orfeón de la Universidad de Los Andes en Venezuela. Se ha intentado buscar otra obra impresa en páginas web para adquirirla, pero no se consigue. Se buscan otras versiones, pero no presentan discrepancias. Al no presentar errores de escritura, ni armonías que no coincidan con la naturaleza de la obra se decide seguir con la versión que se tiene.

### 3.2.8. *El Bodeguero*, Richard Egues (Arr. Conrado Monier).

**EL BODEGUERO**  
(versión reducida)

Richard Egues  
Arreglo: Conrado Monier

Soprano  
Contralto  
Tenor

El bo-de-gue-ro siem-pre es-tá en-tre fri-jo-le y cha cha chá siem-pre en su  
Da bab da-bab da-bab fri-jo-le da bab cha cha chá siem-pre en su

Ilustración 18 Muestra de El bodeguero.

La obra del bodeguero tiene una variación estructural. Se puede encontrar en una versión larga en donde se produce un cambio de tono y también la que se ha usado en el estudio, que tiende a ser corta y sin cambios de tono. Ambas versiones son del mismo arreglista y editorial por lo que se concluye que ambas son correctas. La decisión de usar la versión compacta es debido a la búsqueda del equilibrio entre piezas de gran dificultad y baja dificultad.

### 3.2.9. *Corazón coraza*, Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.

Para Daniel Estévez Basanta,  
como material de estudio dentro del curso 2019/ 2020  
de su Maestría en Música en la Universidad de Aveiro.  
Éxitos!  
Beatriz del Carmen Corona Rodríguez  
compositora cubana  
Ascap/Acdam.

**"Corazón Coraza"**

Beatriz Corona  
Texto: Mario Benedetti

Andante tranquilo (dolce)

Soprano

*p* Por-que te ten-go y no por-que te pien-so por-que la no-che es-cresc.

Ilustración 19 Muestra de Corazón coraza.

La partitura de *Corazón coraza* presenta una serie de inconvenientes. La letra y el ritmo presentan variaciones entre las versiones encontradas. En primera instancia se utiliza una versión impresa que proviene de la Editora Musical de Cuba con número de registro 37.088 y esta versión contiene errores.

La primera discrepancia se encuentra en la letra. La comparativa de la versión impresa y la versión original del poema de Benedetti se presentan así:

<u>Versión de la partitura</u>	<u>Versión de la poesía</u>
Porque te tengo y no	Porque te tengo y no
Porque te pienso	Porque te pienso
Porque la noche está de ojos abiertos	Porque la noche está de ojos abiertos
Porque la noche pasa y sigo amor	Porque la noche pasa y digo amor
Porque has venido a recoger tu imagen.	Porque has venido a recoger tu imagen.
Y eres mejor que todas tus imágenes	Y eres mejor que todas tus imágenes
Porque eres <u>lindo</u> desde el pie hasta el	Porque eres <u>linda</u> desde el pie hasta el
alma	alma
Porque eres <u>bueno</u> desde el alma a mi	Porque eres <u>buena</u> desde el alma a mi
Porque te escondes dulce en el orgullo	Porque te escondes dulce en el orgullo
<u>Pequeño</u> y dulce	<u>Pequeña</u> y dulce
Corazón coraza	Corazón coraza
Porque eres <u>mío</u>	Porque eres <u>mía</u>
Porque no eres <u>mío</u>	Porque no eres <u>mía</u>
Porque te miro y muero	Porque te miro y muero
Y peor que muero	Y peor que muero
Si no te miro amor	Si no te miro amor
Si no te miro	Si no te miro
Porque tú siempre existes donde quiera	Porque tú siempre existes donde quiera
Pero existes mejor donde te quiero	Pero existes mejor donde te quiero
Porque tu boca es sangre y tienes frío	Porque tu boca es sangre y tienes frío

Tengo que amarte amor  
 Tengo que amarte  
 Aunque esta herida duela como dos  
 Aunque te busque y no te encuentre  
 y aunque  
 la noche pase y yo te tenga  
 y no.

Tengo que amarte amor  
 Tengo que amarte  
 Aunque esta herida duela como dos  
 Aunque te busque y no te encuentre  
 y aunque  
 la noche pase y yo te tenga  
 y no. (Benedetti, 2009)

Se decide, por fiabilidad a la letra original del escritor, cambiar la letra de la versión impresa.

En cuanto a las variaciones por ritmo se encuentra un inconveniente. La impresión ofrecida por la Editora Musical de Cuba sección presenta una incoherencia de compás que deja a falta de una corchea la suma de tiempos correspondiente al compás de 2/4. (Ilustración 11).



Ilustración 20 Sección de Corazón Coraza. Versión de Editora Musical de Cuba

Se intenta buscar otra versión de la obra y se da con una versión en la página oficial de Musescore (Ilustración 12)<sup>12</sup>. Esta versión propone un compás sin errores, pero muestra un ritmo que, analizando la obra en su totalidad, no se encuentra con anterioridad ni a posteriori, lo puede indicar una interpretación de una persona no vinculada a la compositora.



Ilustración 21 Sección de Corazón Coraza de la partitura sacada de la web Musescore

Finalmente se contacta directamente con la compositora para poder entender la resolución del compás. Beatriz Corona reconoce los fallos editoriales de la partitura y, después de cerciorarse de la veracidad del estudio, accede a enviar una copia corregida. En la obra podemos observar lo que muchas grabaciones de coros cubanos muestran. Un tresillo de corcheas en la primera parte del compás que resuelve en un tresillo de semicorcheas en la segunda parte (Ilustración 13).

<sup>12</sup> En Corazón Coraza. (2 de Mayo de 2018). Obtenido de Musescore: <https://musescore.com/user/19563171/scores/5078790>

*p* *Sp* 3  
 ten - go quea - mar - tea - mor — ten - go quea -  
*f* *Sp* 3  
*f* *Sp*  
 ten - go quea - mar - tea - mor — ten - go quea -  
*f* *Sp*  
*f*

Ilustración 22 Sección de Corazón Coraza de la partitura enviada por Beatriz Corona

### 3.2.10. *O pato*, Jayme Silva y Neuza Teixeira (Arr. Fernando Ariani)

O PATO: MUS: JAYME SILVA/NEUZA TEIXEIRA  
 ARR: FERNANDO ARIANI  
 O PATO  
 LE BRENTIN QUEN QUEN  
 QUANDO MARTECO SONI -

Ilustración 23 Muestra de *O pato*.

La obra *O pato* contiene una gran dificultad en cuanto a visualización de la obra. Las copias que se han encontrado tienen una apariencia descuidada en el ámbito de escritura y respeto de modelos de división rítmica, lo que pone en duda la veracidad de las versiones y dificulta su lectura.

Se encuentra una edición impresa en una página web mexicana que no está especializada en documentos musicales. Esta edición presenta una serie de incongruencias de escritura que hacen dudar de su veracidad. La primera la encontramos en el compás 6. (Ilustración 14). Este fallo de escritura no permite saber la intención de escritura y presenta un fallo rítmico que no puede ser aclarado.



co desde - ri pe-diu pa  
 so-ri-den-tch pe-diu en  
 so-ri-den-tch pe-diu en  
 so-ri-den-tch pe-diu en

Ilustración 24 Ejemplo de sección de O Pato con problemas de escritura<sup>13</sup>

El siguiente fallo encontrado es un posible fallo del marcado de salto a la coda. En el compás 36 encontramos una doble barra que debería representar un salto a la coda, tal y como muestran las interpretaciones encontradas online. (Ilustración 15).

S. e en-sa-ian doo vo-cal quên quên  
 A. tchaahh... o vo-cal q'i ri q'idum q'i tch q'i  
 T. e en-sa-ian doo vo-cal q'i ri q'idum q'i tch q'i  
 B. puff... o vo-cal q'i ri q'idum q'i tch q'i

Ilustración 25 Sección de O pato. Doble barra representando un cambio circunstancial en la partitura

<sup>13</sup> En Ariani Fernando, *Arr. Vocal O Pato*. (s.f.). Obtenido de Mexico Documents: <https://vdocuments.mx/ariani-fernando-arr-vocal-o-pato.html>

Debido a estas dos incongruencias, se decide prescindir de dicha edición impresa. Esta decisión se basa en la intencionalidad de buscar una versión que no dé pie a dudas a nivel de escritura o de composición.

Se intenta, por lo tanto, buscar otra página web en donde se pueda adquirir la obra, pero no se consigue. Se contacta con el compositor para intentar adquirir una copia de su propia mano y con garantías de que cualquier inconveniente pueda ser resuelto por él mismo. El contacto vía e-mail se efectúa de manera satisfactoria. Fernando Ariani manifiesta que no se ha generado ninguna edición revisada y publicada en ninguna web, por lo que decide facilitar la versión manuscrita. La principal diferencia encontrada entre las versiones es la escritura. Como era de esperar la versión facilitada por Ariani tiene coherencia de escritura y conlleva a una interpretación más clara y fiel a la impresión del compositor (Ilustraciones 16 y 17).



Ilustración 26 Sección de O pato. Misma sección de la partitura manuscrita del compositor<sup>14</sup>

Se comprueba también el signo de salto a la coda:

---

<sup>14</sup> Partitura dispuesta por Fernando Ariani, arreglista de la obra O pato.



Ilustración 27 Signo de salto a la coda en el compás 35 de O pato

### 3.2.11. *Duerme negrito*, Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé)

## DUERME NEGRITO

Coral María Auxiliadora  
ARAFO - TENERIFE

Atahualpa Yupanqui  
Arrg. Emilio Solé

Ilustración 28 Muestra de Duerme negrito.

Esta obra es una versión editada por [www.cpma.premium.ws](http://www.cpma.premium.ws). Actualmente la página web no existe, pero se buscan otras partituras editadas por la web y se encuentran infinidad de ellas. Analizando la obra, no se encuentran errores de escritura o errores armónicos disonantes del estilo de composición por lo que se decide usar la versión.

3.2.12. *Mulata*, Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier).

**Mulata**  
Premio I Concurso de composición coral  
Esteban Salas (1988) Conrado Monier (1987)  
Texto: Nicolás Guillén (193



1

Ya yo me.en te--ré - mu - la - ta mu- la-ta ya sé que di - se que

The image shows a musical score for the song 'Mulata'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Ya yo me.en te--ré - mu - la - ta mu- la-ta ya sé que di - se que'. A box with the number '1' is in the top left corner.

Ilustración 29 Muestra de *Mulata*.

*Mulata* forma parte de un archivo personal. La obra no se encuentra editada o en páginas web de venta de partituras que puedan corroborar que no haya errores en la partitura. Se realizan comparativas con otras versiones y no presenta discrepancias de ritmo o armonía, por lo que se decide usar la obra.

3.2.13. *El Manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez)

*A Digna Guerra  
y el coro Entrevozes*  
**El Manisero**  
Moisés Simons  
Arr. Jorge A. Martínez



Tempo de Son

Sopran

Alt

Si tú te quie-res con el pi - co di - ver-tir com - pra-me un cu-cu - ru -

The image shows a musical score for 'El Manisero' for Soprano and Alto. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Si tú te quie-res con el pi - co di - ver-tir com - pra-me un cu-cu - ru -'. The tempo is marked 'Tempo de Son'. The score is for Soprano and Alto.

Ilustración 30 Muestra de *El manisero*.

*El Manisero* ha sido adquirida como edición impresa y revisada por la editorial Ferromontana. Se revisa y no presenta errores rítmicos.

### 3.3. Análisis rítmico

Una de las herramientas que posee el director coral para planificar el trabajo vocal en el ensayo es el análisis de la obra coral que va a trabajar (Alessandroni & Etcheverry, 2013). Se expone a continuación un análisis de los ritmos que más problemas pueden traer a los coralistas a causa de su naturaleza sincopada, primordial en la asimilación y ejecución de la

obra. Estos fragmentos son escogidos debido a su relevancia rítmica dentro del estilo de cada obra, haciendo que la asimilación de los mismos sea de vital importancia.

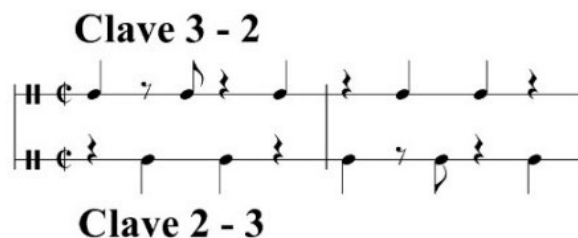
- *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).  
*El Manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez)  
*Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva)

Estas tres obras muestran una sección sincopada relevante dentro de la importancia rítmica y melódica de la música. Bien sea en las partes llamadas *montuno* o como parte inequívocamente esencial de la obra, se presenta un ritmo de síncopas que mal acentuado podría entorpecer la fluidez de la interpretación (Ilustración 31). Este tipo de ritmo melódico está denominado como *tumbao*<sup>15</sup> y lo podremos encontrar en la gran mayoría de obras de este estilo.



Ilustración 31 Sección del montuno de la obra  
*Rumbamban*

Este *tumbao* define en gran medida el ritmo sincopado, relacionándose directamente con la clave que comprende dos secciones. Bien sea en forma 2/3 o 3/2 (Ilustración 32), la



<sup>15</sup> El *tumbao* define la métrica básica y el patrón rítmico, la armonía, y la melodía de la mayoría de los estilos de música cubanos. El *tumbao*, generalmente está interpretado por el contrabajo o el piano u otros instrumentos, dependiendo de la configuración de la orquesta. (González & Casanella, 2013)

parte sincopada de la clave reside en la sección 3, y es esta sección la que se usa de referencia para generar los tumbaos.

Como podemos observar la relación de la síncopa en la clave en relación con el tumbao de las obras coincide al mismo tiempo que lo transforma (Ilustración 33).

The image shows a musical score for the piece 'Y tu que has hecho'. It consists of four staves. The first staff is the vocal line, labeled 'Y tu que has hecho' and 'C. 5', in a bass clef with a 2/4 time signature. The second staff is 'Rumbamban', labeled 'C. 27', also in a bass clef with a 2/4 time signature. The third staff is 'Manisero', labeled 'C. 2', in a bass clef with a 2/4 time signature. The fourth staff is 'Clave, sección 3', showing a 2/4 time signature and a rhythmic pattern of quarter notes on the 1st and 3rd beats of each measure, with accents (gamma) on these notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Ilustración 33 Comparativa de ritmos y clave

Esta relación entre el *tumbao* y la clave nos permite diferenciar los acentos importantes que darán el color rítmico de esta y otras obras del repertorio. Es en estos acentos donde incidiremos a la hora de enseñar la obra.

- *Chili con carne*, Anders Edenroth

En el caso de *Chili con carne*, podemos tomar como sección a analizar el compás 9, debido a su complejidad rítmica. Los casos principales son la soprano 2, alto y bajo que tienen como ritmo una serie de síncopas. Ya que la soprano 2 y el alto tienen el mismo ritmo, nos referiremos solo a la alto para este análisis. Al hacer la comparativa con la clave rítmica, en este caso la conformada por 3-2, podemos analizar la importancia de cada síncopa para así luego sacar en conclusión qué ritmo debemos acentuar sobre los demás (Ilustración 34).

El *tumbao* expuesto por el bajo se ve claramente acentuado en sus dos primeras notas teniendo una reducción de acento en la tercera, ya que no coincide con el ritmo de la clave.

El silencio se toma como parte de la sección 2 de la clave y finalmente se termina acentuando la penúltima corchea, completando así el compás en relación de la clave 3-2.

De la misma manera se analiza la ejecución del ritmo del alto. Haciendo coincidir los acentos de la sección con la clave 3-2 sacamos en conclusión que las notas acentuadas corresponden con las sílabas *take, ripe, -ma-*, dejando el resto de notas poco acentuadas. Esta ejecución rítmica procurará la fluidez sincopada de la obra.

The image shows a musical score for three parts: Alto, Bajo, and Clave 3-2. The Alto part is in 4/4 time and contains the lyrics "take some ripe and fresh to - - ma - toes,". The Bajo part is in 4/4 time and contains the lyrics "doon doon doon do doon doon". The Clave 3-2 part is shown as a sequence of notes with accents, representing the 3-2 clave rhythm.

*Ilustración 34 C. 9 de Chili con carne. Comparativa de los ritmos con la clave 3-2*

- *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).

La obra de Luis Laguna tiene una gran dificultad rítmica al estar en un ritmo poco común y del que el coro está poco familiarizado. La composición del compás de 5/8 no solo añade una dificultad por su propia naturaleza si no que, en ocasiones, se encuentra con agrupaciones diferentes. Lo podemos encontrar como 3-2 o como 2-3. (Ilustraciones 22 y 23 referente a los diferentes tipos de clave.)

*Ilustración 35 Mi Merengue. Cc. 2-3. Muestra de agrupación 3-2 en las voces de alto y tenor*

*Ilustración 36 Mi Merengue Cc. 28-29. Muestra de agrupación 2-3 en las voces de soprano y tenor*

La alternancia de estas agrupaciones del 5/8 conlleva una dificultad extra. Dentro del análisis del ritmo de la obra *Mi merengue*, debemos dar un paso atrás y pensar en la propia naturaleza de los merengues. La base de este estilo es el compás binario, por lo que el análisis y el modo de abarcar esta obra puede enfocarse desde ese prisma. De esta manera, la asimilación del ritmo de la obra pasa de ser de un 5/8 a un 10/8, orientando la dirección y la enseñanza de la obra hacia una estructura binaria, la cual abarcaría dos compases en vez de



uno. Así la interpretación de la obra se volvería más amplia desde el punto de vista de las frases. En vez de estar asimilando rítmicamente compás a compás, se haría incapié en frases largas y más comprensibles.

- *O pato*, Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).

Esta obra tiene una serie de dificultades rítmicas que implican una profundización en varios ritmos presentes en la *bossa nova*. En un primer análisis se aprecia que la base rítmica del bajo de la *bossa nova* no tiene una relevancia permanente en la partitura, lo que puede provocar una pérdida del trasfondo rítmico propio del mismo (Ilustración 37).

C. 22

Bajo coro

Bajo Bossa nova

dum tch que dum tch que

*Ilustración 37 Bajo de Bossa nova comparado con un fragmento de O pato*

Este diseño rítmico solo lo encontramos en el bajo, el tenor y el alto entre los compases 22 y 29. El ritmo más presente en la obra *O pato* muestra una serie de síncopas encajadas con el ritmo del bajo que podrían asemejarse en el dibujo rítmico de la guitarra en la *bossa nova* o bien seguir un dibujo sincopado más melódico. La dificultad evidente entonces es la asimilación de todas las síncopas presentes en la obra y la acentuación de las mismas de manera correcta. La obra manuscrita muestra la mayoría de los acentos importantes por lo que la asimilación de estos ritmos tiene una mejor guía en la partitura.

### 3.4. Planteamiento y estructuración de los ensayos

La forma de trabajar este repertorio con los coristas pasa por sumergirlos en la cultura que tienen estas obras de trasfondo. Se facilitan las versiones originales de muchas de las canciones que se interpretan y se procura que el sentir de la música original sea entendible explicando de manera minuciosa y corporal los ritmos que caracterizan a las obras. Se intenta separar los ritmos incidentes en los tiempos fuertes de la mentalidad del coralista haciendo

repetir de manera incisiva los modelos rítmicos de cada obra para que se habitúen a la sensación de destiempo y que así se haga más intuitiva la recepción de las obras.

#### 3.4.1. Calendario de ensayos

El plan de ensayos presenta una dificultad que pesa principalmente en la disponibilidad de los cantantes.

El coro, aún cuando se trata de una agrupación amateur, tiene por costumbre reunirse por encuentros puntuales, lo cual elimina la posibilidad de realizar ensayos continuados. Se propone entonces realizar encuentros sujetos a la disponibilidad de la mayoría quedando de la siguiente manera:

##### MAYO

- Días Sábado 11 y Domingo 12

Horarios:

11:00 – 14:00

16:30 – 19:30

##### JULIO

- Días Sábado 20 y Domingo 21

Horarios:

11:00 – 14:00

16:30 – 19:30

##### SEPTIEMBRE

- Días Sábado 7 y Domingo 8

Horarios:

11:00 – 14:00

16:30 – 19:30

- Días Sábado 14 y Domingo 15

Horarios:

11:00 – 14:00

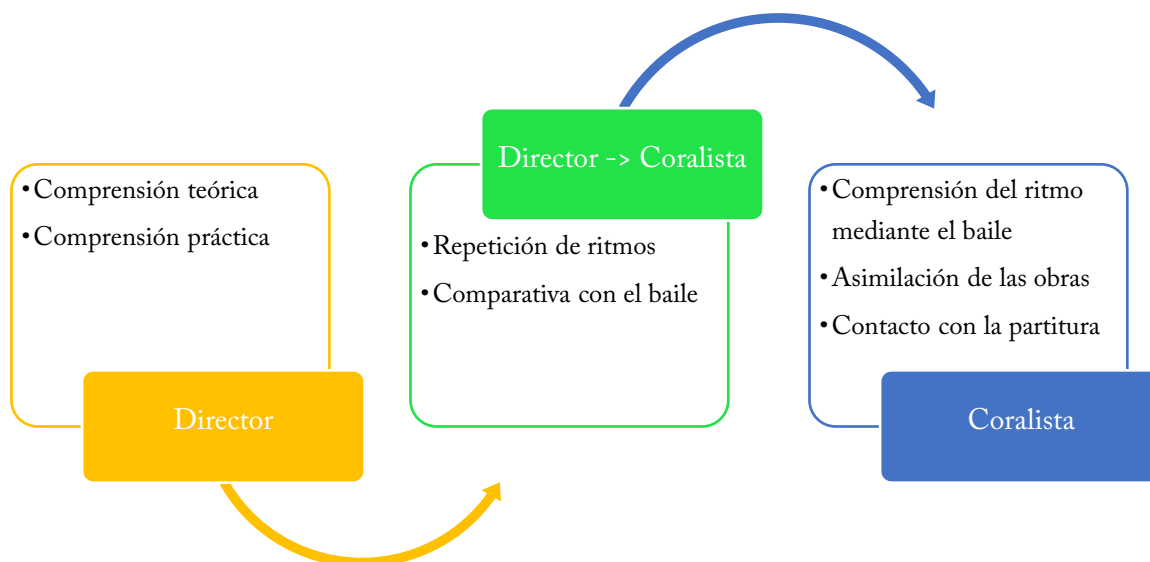
16:30 – 19:30

Domingo 15 -CONCIERTO

#### 3.4.2. Organización del ensayo

El planteamiento del ensayo pasa por realizar diferentes actividades pedagógicas en torno a cada obra. La principal propuesta se da con la repetición de ritmos dados por el director para realizar una especie de performance introductoria a la obra o sección a estudiar. Dichos ejercicios se acompañan frecuentemente con bailes y explicaciones de los mismos de una manera corporal y comparativa con la música, de tal manera que el medio de transmisión

sea la experiencia antes incluso que el contacto con la partitura. Una vez que los coralistas asimilan los ritmos expuestos y los asocian con los bailes se procede a tener contacto con la partitura.



*Ilustración 38 Diagrama de proceso de asimilación del repertorio*

Se expone el croquis de trabajo de los encuentros dedicados al ensayo y preparación del repertorio. El objetivo de esta sección es exponer el modelo de trabajo detallado que se ha implementado en el ensayo para analizar la efectividad de la organización y compararlo con los resultados y encuestas realizadas a posteriori.

Según Agudelo, en su estudio sobre las herramientas pedagógicas musicales para facilitar la independencia rítmica corporal y la práctica de conjunto, la asimilación de la música colombiana y latinoamericana, se basa en el acercamiento de sus bases rítmicas. Agudelo propone un aprendizaje por imitación desde la lectura rítmica. (Agudelo Díaz, 2014)

#### 3.4.2.1. Encuentro del 11 y 12 de mayo:

Este primer encuentro, llevado a cabo el 11 y 12 de mayo se separa en cuatro bloques de ensayo repartidos de la siguiente manera:

Sábado 11 de mayo

Bloque 1: 11:00 – 14:00

Bloque 2: 16:30 – 19:30

Domingo 12 de mayo

Bloque 3: 11:00 – 14:00

Bloque 4: 16:30 – 19:30

Se elabora un plan en donde, desde el punto de vista rítmico, los coralistas se vean en un aprendizaje e inmersión continuos intercalando obras de mayor o menor dificultad, según la catalogación de las obras antes expuesto. Así mismo, cada sesión está organizada para intercalar piezas de diferente dificultad. En la explicación de los bloques se detalla el grado de dificultad de cada obra ensayada.



*Ilustración 39 Ensayo del proyecto ArsZucar*

BLOQUE 1 (Sábado 11:00 – 14:00, con un descanso de 12:30-12:45)

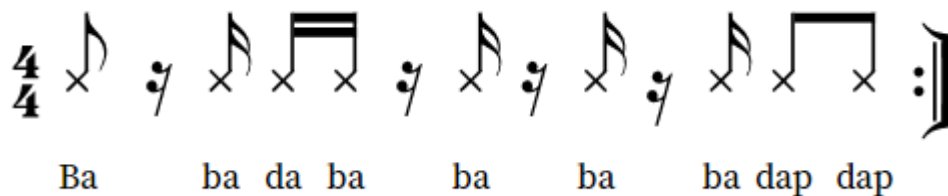
- *Chili con Carne.* (Dificultad media)

Aprendizaje rítmico y melódico mediante imitación debido a su similitud, de las secciones que van desde los compases:

cc. 1 – 5; 55 – 56

cc. 57 – 60; 61 – 64

La introducción a dichos compases se hace siguiendo el modelo rítmico de los mismos. Primeramente, se encaja el ritmo de los compases 1-55 y 55-56 usando el siguiente ejercicio:



*Ilustración 40 Sección rítmica del compás 1 de chili con carne*

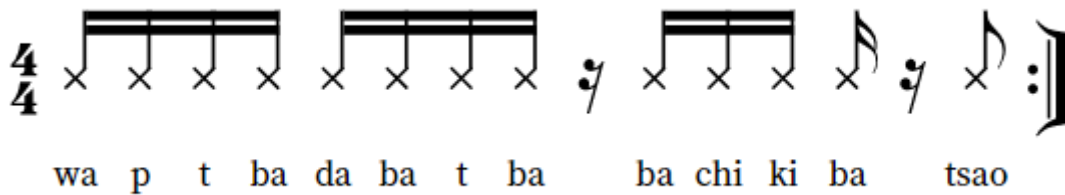
Dicho ejercicio se repite hasta ser asimilado por los coralistas y se le va cambiando las onomatopeyas para separar el texto del ritmo. Una vez que se ha asimilado el ritmo se pasa a la segunda sección.



*Ilustración 41 Sección rítmica del compás 2 de chili con carne*

Esta sección se repite igualmente hasta que es asimilado por los coralistas y luego se procede a unir las secciones que van desde los compases 1-5 y 55-56. Posteriormente, se realiza el contacto con la partitura y se enseña el ritmo ligado a la melodía voz a voz. Una vez aprendido se unen todas las voces.

Para los compases 57-60 y 61-64 se sigue el modelo rítmico pautado y un procedimiento similar a los mostrados anteriormente. El modelo rítmico pasa a ser el siguiente:



*Ilustración 42 modelo rítmico de los compases 57-60 y 61-64*

De nuevo, una vez repetido el modelo y asimilado por los coralistas, se procede a introducir la variante melódica voz por voz.

- *Chanflín*. (Dificultad media)

Antes de tener contacto con la partitura, se establece un modelo rítmico del merengue dominicano. Se realiza mediante el baile debido a la facilidad del mismo. El baile estructurado dentro de un tiempo binario es explicado por el director paso a paso. Los coralistas imitan y asimilan este baile para luego proceder a aprender la partitura.

El aprendizaje de *Chanflín* se hace en un solo bloque. Se enseña la obra de principio a fin intentando en todo momento relacionar la música con el baile aprendido.

- Descanso.

Se efectúa el primer descanso. Los coralistas aprovechan para repasar lo aprendido. Relajarse y compartir opiniones con el director y compañeros. Este momento resulta de gran importancia ya que permite a los coralistas relajarse. Se observa que esta distensión los anima a bailar y cantar lo aprendido lo cual refuerza las secciones ensayadas a la vez que estimula a los coralistas a seguir profundizando en estos estilos.

- *Y tú qué has hecho* (Dificultad baja)

Como se ha venido haciendo, antes de establecer contacto con la partitura se dedica un tiempo a la repetición de ejercicios rítmicos introductorios a la obra a estudiar. En el caso de *Y tú qué has hecho* se toman ciertos fragmentos esenciales para el entendimiento de la partitura.

El primer fragmento que se toma es el siguiente:

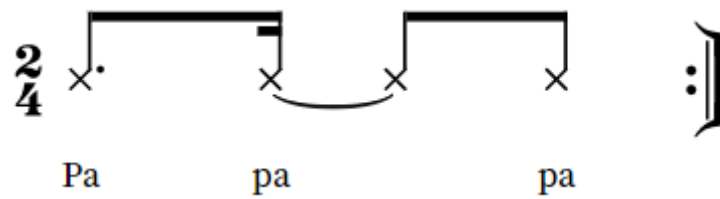


Ilustración 43 Sección rítmica de la obra *Y tú qué has hecho*

Se les pide a los coralistas repetir el ritmo con la onomatopeya *pa* hasta asimilarlo. Una vez asimilado el ritmo se enseña una segunda variación encontrada en la partitura.



Ilustración 44 Variación de ritmo en la obra *Y tú qué has hecho*

Este segundo ritmo se configura con el texto onomatopéyico *ti-ki*, con el fin de que, una vez aprendido se puedan unir ambos fragmentos y hacer un juego de cantar y bailar.

- *Chili con carne* (Dificultad media)

Se retoma la obra. En esta ocasión se ensayan las siguientes secciones debido a su similitud:

cc. 5 – 14; 31 – 38

cc. 15 – 22; 39 – 47

En estas secciones encontramos dos ritmos sobre puestos que tienen que ser asimilados antes de establecer el contacto con la partitura. El primero de ellos es el que fundamenta el *tumbao* y que se encuentra en la voz de bajo, por ejemplo, entre los compases 5-14.

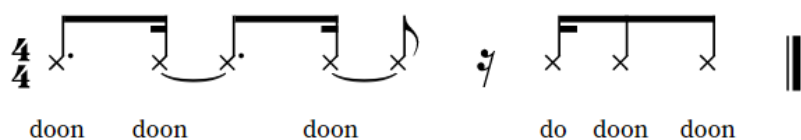


Ilustración 45 Sección rítmica de Chili con carne

Aunque no es un ritmo que los tenores vayan a experimentar se les invita a participar. De esta manera todo el coro asimilará y entenderá cómo se mueven otras voces. El siguiente ritmo a estudiar es el que se encuentra en las voces superiores, por ejemplo, en los compases 5-14.

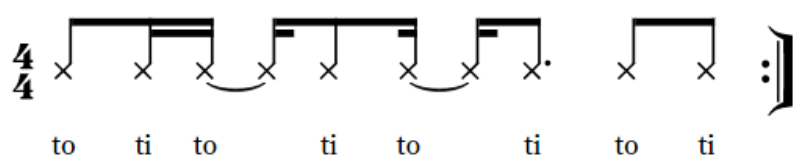


Ilustración 46 Sección rítmica de Chili con carne

En esta ocasión se incita a las voces femeninas a realizar y aprender este ritmo. Aunque las sopranos no van a verse familiarizadas con este ritmo, se invita a cantarlo, al igual que los tenores, para sentir como se mueven otras voces además de la suya.

Una vez aprendidos estos ritmos basados en la clave se unen para realizar un juego de baile y ritmo.

Las secciones correspondientes a los compases 15-22 y 39-47 no presentan una gran dificultad rítmica por lo que no se realizan juegos para aprenderlo. Se enseña voz a voz uniendo partes progresivamente hasta completar dichas secciones.

Antes de terminar la sesión se unen las partes de Chili con carne correspondientes a las secciones:

cc. 1 – 22; 31 – 47; 55 – 64

## BLOQUE 2 (Sábado 16:30 – 19:30)

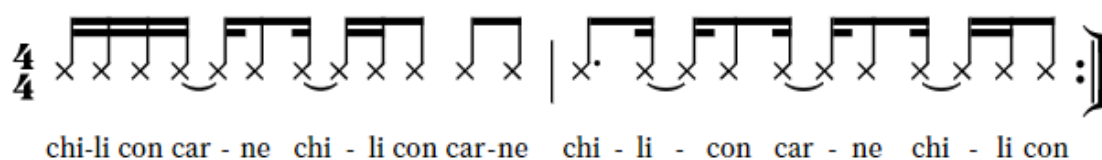
- *Chili con Carne*. (Dificultad media)

cc. 23 – 30; 47 – 54



Esta sección de *Chili con carne* contiene una sección de dos compases llenos de síncopas de dificultad media. Se realizan juegos de ritmos antes de tener contacto con la melodía y la armonía.

Aprendizaje rítmico y melódico mediante imitación debido a su similitud, de las secciones que van desde los compases:



*Ilustración 47 Sección rítmica de Chili con carne. cc.23-24.*

En esta ocasión se realiza con letra para introducir de manera más inmediata el texto. Una vez aprendida y asimilada esta sección se procede a la siguiente correspondiente a los compases 25-26.



*Ilustración 48 Sección rítmica de Chili con carne. cc. 25-26.*

Una vez asimilada esta sección se procede a unir las dos frases y posteriormente la introducción de notas.

- *Mi merengue.* (Dificultad Alta)

Esta obra es especialmente delicada a la hora de ser expuesta a los coralistas. El mantenimiento del ritmo 5/8 compás a compás, resulta tener una gran complejidad tanto para el director como para la comprensión de los coralistas. Se toma la decisión de representar el juego rítmico con una medida binaria que ocupa dos compases. Se pasa

entonces de explicar un ritmo con características propias de un compás de 5/8 (ilustración 49), a un ritmo más comprensible y más asumible por los coralistas (Ilustración 50).



Ilustración 49 Ritmo de 5/8 de *Mi merengue*

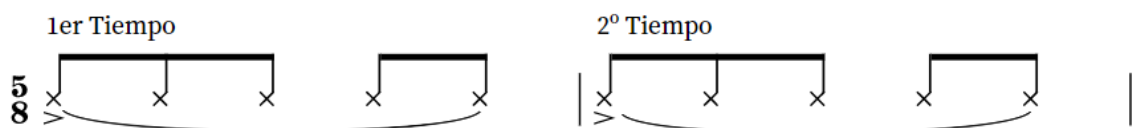


Ilustración 50 Modificación de la interpretación del ritmo en la obra *Mi merengue*

Este ritmo facilita en gran medida tanto la dirección como la interpretación de la obra. Se juega entonces con esta segunda configuración usando las onomatopeyas siguientes:

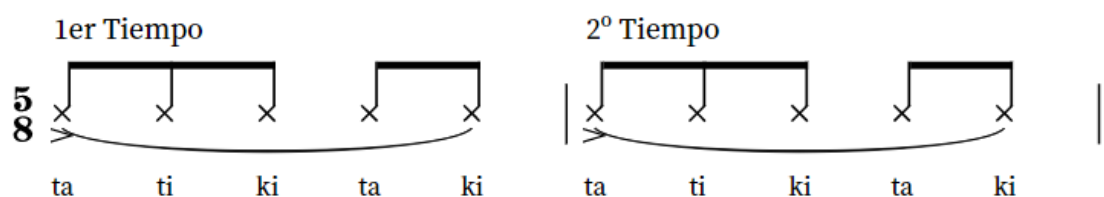


Ilustración 51 Juego de ritmo de la obra *Mi merengue*

De nuevo se intenta establecer un baile para asimilar este ritmo dentro de su complejidad. Al ser difícil para algunos, se les invita a dar pasos haciendo coincidir el 1er tiempo con un paso y el 2º tiempo con otro paso. Una vez superado el aprendizaje se procede a estudiar la obra voz a voz y luego uniendo fragmentos.

- Descanso.
- *El Bodeguero* (Dificultad baja)

La partitura de *El Bodeguero*, no presenta inconvenientes de ritmo. Se hace una pequeña introducción rítmica de base *Cha-cha-chá* para que los coralistas comprendan el sentimiento y la alegría del baile, y luego se procede a enseñar la obra voz a voz, introduciendo ritmos y melodía al mismo tiempo. La obra se lee en su totalidad.

- *Chili con carne* (Dificultad media)

Se retoma la obra antes de finalizar el ensayo del día. En esta ocasión se ensaya la última sección debido a que vincula dos secciones ya vistas en otras partes de la obra, pero que difieren a causa de definir el final de la misma. Las secciones son las siguientes.

cc. 65-72 (Similar a la sección cc. 39-47). Esta sección varía en todas las voces menos en el bajo y la terminación de la frase genera un cambio de tonalidad.

cc. 73-82 (Similar a otra sección como la de los cc. 47-54). Esta sección tiene una variación rítmica en el c. 77 y un final con movimiento semitonal.

Para realizar esta parte de la obra no se realizan juegos rítmicos nuevos. Se recuerdan y se relacionan con los fragmentos que tienen ritmos similares. De esta manera, el coralista puede observar la repetición de movimientos rítmicos y la interrelación de las partes.

El trabajo hecho en esta parte final del ensayo con *Chili con carne*, completa la obra en su totalidad, de tal manera que el coralista ha cantado y asimilado todas las partes complicadas y las ha relacionado entre sí. Una vez aprendida esta sección se explica a los coralistas que la obra se ha leído completa y que se procederá a interpretarla desde el principio.



Ilustración 52 Gráfico de la organización del trabajo hecho alrededor de la obra *Chili con carne*

La organización de esta sesión de ensayo se ha basado en el aprendizaje fragmentado y efectivo de *Chili con carne*, y ha supuesto no solo la asimilación del mismo, sino también el aprendizaje de otras obras de diferentes dificultades a modo de alternancia.

### BLOQUE 3 (Domingo 11:00 – 14:00)

Se divide el ensayo por cuerdas [voces femeninas/voces masculinas] estableciendo dos secciones en el Bloque 3. Una sesión de 11:00 – 12:25 y otra de 12:35 – 14:00. Los ensayos estarán dirigidos por el director titular y dos ayudantes. De manera simultánea, se realizará un ensayo en donde una parte del coro trabajará con el director titular obras de dificultad alta y media, y el director ayudante trabajará con la otra parte del coro obras de dificultad media y baja. De esta manera se busca avanzar en las obras de media y alta dificultad al mismo tiempo que los coralistas hacen una lectura de las obras medias y fáciles.

El croquis del ensayo quedaría de la siguiente manera:

	Director Titular	Director ayudante
	<b>Ensayo de Sopranos y Altos</b>	<b>Ensayo de Tenores y Bajos</b>
Primera sesión 11:00-12:25	<i>Mulata</i>	<i>Balada de la luna, luna</i>
	<i>Patatín Patatán</i>	<i>Duerme Negrito</i>
	<i>O Pato</i>	<i>Corazón Coraza</i>
	<i>Rumbamban</i>	
	<b>Ensayo de Tenores y Bajos</b>	<b>Ensayo de Sopranos y Altos</b>
Segunda sesión 12:35-14:00	<i>Mulata</i>	<i>Balada de la luna, luna</i>
	<i>Patatín Patatán</i>	<i>Duerme Negrito</i>
	<i>O Pato</i>	<i>Corazón Coraza</i>
	<i>Rumbamban</i>	

*Ilustración 53 Croquis de ensayo. Propuesta de división de cuerdas.*

#### Primera Sesión (11:00-12:25):

- Ensayo con tenores y bajos (Ensayo de intensidad media y baja con ayudante)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Se confía en dos especialistas de la dirección coral para llevar estos ensayos por cuerda. El ensayo llevado a cabo por el ayudante, abarca obras que no comprenden dificultad rítmica.

El ayudante tiene indicaciones del director referentes al tempo, y a la agógica. El modo de trabajo de los ayudantes será el de montaje voz a voz y luego unificación de fragmentos. Las obras trabajadas por estos directores no tienen complicaciones rítmicas lo que facilita el aprendizaje de las mismas. Las obras vistas son las siguientes:

- *Balada de la luna, luna* (Dificultad baja)

Aprendizaje completo, rítmico y melódico.

- *Duerme Negrito* (Dificultad baja)

Aprendizaje completo, rítmico y melódico

- *Corazón Coraza* (Dificultad media)

Aprendizaje completo, mediante imitación.



*Ilustración 54 Parte de la sección de tenores y bajos en el ensayo.*

- Ensayo con sopranos y altos (Ensayo de intensidad alta y media con el director titular).

Este ensayo está dirigido por el director titular debido a que las obras presentan problemas rítmicos. La organización se hace de la siguiente manera y se repetirá exactamente para el ensayo con los tenores y bajos:

- *Mulata* (Dificultad alta)

*Mulata* presenta ritmos antes estudiados en obras como *Y tú qué has hecho*. Parte del *tumbao* encontrado en ambas coincide por lo que solo se recuerda a los coralistas el tipo de ritmo que se interpreta. Se encuentran también ritmos diferentes que adelantan la armonía de manera sincopada introduciéndolas en el *tumbao* (Ilustración 55).

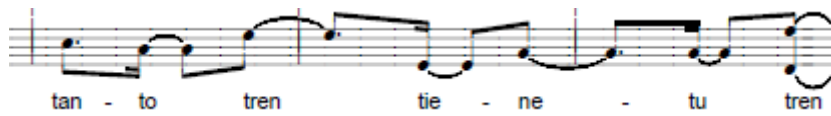


Ilustración 55 Cc. 22-25 de *Mulata*. Bajo.

Se les explica cómo funciona la clave 3-2 en esta ocasión y dónde se implementarían los tiempos fuertes para mantener el ritmo con la armonía adelantada. Una vez explicado el ritmo se les hace repetir hasta que se aprende y se interioriza. A continuación, se introduce la altura de las notas y se integra al ritmo hasta que los coralistas asimilan el ritmo y su funcionamiento dentro de la obra.

- *Patatín Patatán* (Dificultad media)

El ritmo predominante en la obra *Patatín Patatán* es la combinación de tresillo de corcheas y la doble corchea y variación dentro de la misma base (Ilustración 56).

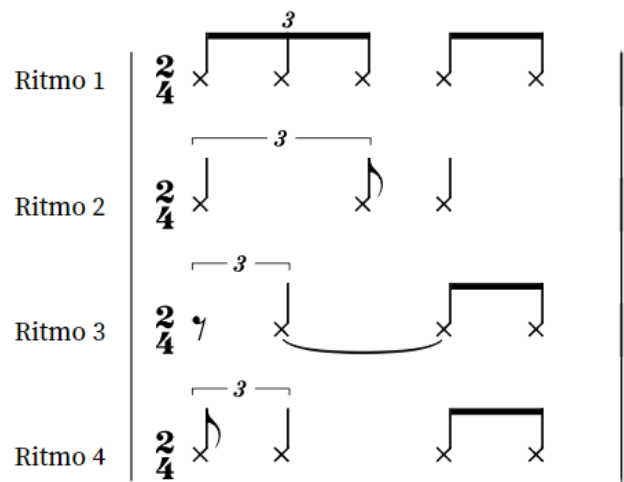


Ilustración 56 Variaciones de ritmo en *Patatín patatán*

Se hace un juego, primeramente, con el ritmo 1 para que así la base de la obra esté entendida. Una vez aprendida la base se empieza a jugar con los otros ritmos. El juego se realiza antes de tener contacto con la obra por lo que se toma como un juego que sobre

una base rítmica varía de diferentes maneras. Una vez los coralistas pueden identificar los ritmos y repetirlos sin problemática se aborda la partitura de manera melódica y rítmica. La obra presenta dificultades al interpretar la segunda parte del compás. De forma curiosa intentan realizar un compás de 5/8 tal como ocurría en la obra *Mi merengue*. Al percibir esto, el director incide en los juegos de 2/4, e identifica y explica el problema a los coralistas para que se vean comprometidos a concentrarse en la diferencia de ritmos. Finalmente se asimila de manera satisfactoria y se consigue realizar una lectura a toda la obra.

- *O Pato* (Dificultad alta)

Esta partitura presenta muchos inconvenientes tanto armónicos como rítmicos. Los más relevantes son los contenidos en los compases 17-19 (Ilustración 57), o en los compases 29-31 (Ilustración 58).



Ilustración 57 Sección rítmica de *O pato*. Cc. 17-19



Ilustración 58 Sección rítmica de *O pato*. Cc. 29-31.

Se encuentran otros compases con dificultad rítmica pero que no comprenden un problema de asimilación cultural sino más bien un problema de encaje como, por ejemplo, los compases 32-34 en donde se realizan onomatopeyas de los personajes lanzándose al

agua. Estas secciones tienen un tratamiento acorde a la medida del compás y no como una aculturación para el coralista.

En cuanto a los ritmos escogidos anteriormente, se realizan juegos de aprendizaje. Curiosamente estos ritmos son aprendidos con facilidad, posiblemente debido a que la aculturación en las otras obras ha sido satisfactoria y produce una adaptación más efectiva a medida que se va practicando.

- *Rumbamban* (Dificultad Media)

*Rumbamban* presenta dos ritmos complejos los cuales se explican a medida que se va enseñando a la obra. Se decide enseñarlos usando la partitura para realizar un cambio dentro del método y procurar una relajación dentro de la dinámica del ensayo. También se decide hacerlo aquí debido a que los ritmos ya se han visto en otras obras o porque no presentan una dificultad muy grande. Uno de los primeros ritmos que encontramos en la obra es el siguiente:

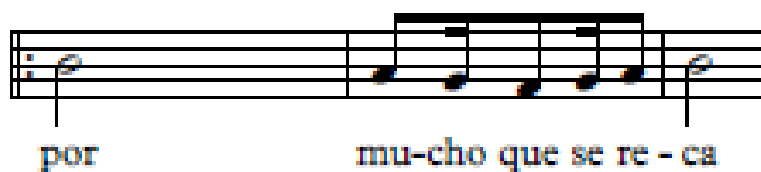


Ilustración 59 Ritmo de Rumbamban. Cc 10-12.

Dicho ritmo se explica sobre la base de la clave rítmica 3-2 en su primera sección, tal y como figura en la ilustración 60.

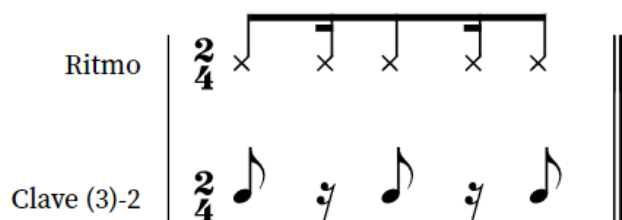


Ilustración 60 Ritmo de Rumbamban comparado con la primera sección de la clave 3-2.

El siguiente ritmo encontrado se observa en los compases 26-28 (Ilustración 61). Comprende una serie de compases en síncope. Esta figura es en gran parte similar a la estudiada en *Chili con carne* y que también realizaban las voces superiores. La explicación



de las mismas ha sido rápida y la asimilación ha sido satisfactoria. Se logra realizar una lectura de toda la obra.



Ilustración 61 Sección de Rumbamban. Cc. 26-28.

#### Segunda Sesión (12:35-14:00):

- Ensayo con sopranos y altos (Ensayo de intensidad media y baja con ayudante).

Esta segunda sesión del director ayudante se lleva a cabo como la primera dedicada a los tenores y bajos. El ayudante tiene indicaciones de tiempo y agógica para realizar los ensayos de estas obras de media o baja intensidad. Las obras estudiadas son las siguientes:

- *Balada de la luna, luna* (Dificultad baja)  
Aprendizaje completo, rítmico y melódico.
- *Duerme Negrito* (Dificultad baja)  
Aprendizaje completo, rítmico y melódico
- *Corazón Coraza* (Dificultad media)  
Aprendizaje completo, mediante imitación.



*Ilustración 62 Parte de la sección de sopranos y altos en el ensayo*

- Ensayo con tenores y bajos (Ensayo de intensidad alta y media con el director titular).

En esta ocasión se repite el trabajo realizado antes con las sopranos y altos, abordando las obras de alta y media dificultad.

- *Mulata* (Dificultad alta)

En la sección masculina, *Mulata* presenta similitudes de trabajo con las voces femeninas. Se trabaja sobre timos relacionados con el *tumbao* del bajo y ritmos que juegan con el mismo, reflejados en los tenores.

El *tumbao* se manifiesta en gran medida en bajo:



Ilustración 63 Sección de Mulata. Cc. 18-22

De nuevo, se realizan juegos sin usar la partitura. Se utilizan los ritmos antes presentados de tal manera que los coralistas comprendan cómo funciona el adelanto de la armonía. Se le explica y se enseñan los ritmos a los bajos en su *tumbao* y a los tenores como una especie de *contra-tumbao*. Posteriormente, se les explica, al igual que a las voces femeninas, cómo funciona la clave 3-2 en esta obra y en relación los ritmos a estudiar, y se va, poco a poco introduciendo las melodías.

- *Patatín Patatán* (Dificultad media).

El trabajo con esta obra es similar al realizado con la sección femenina. Se analiza la variación de ritmos sobre la base general de tresillo de corcheas y doble corchea en la segunda parte del compás y se construyen juegos de ritmos.

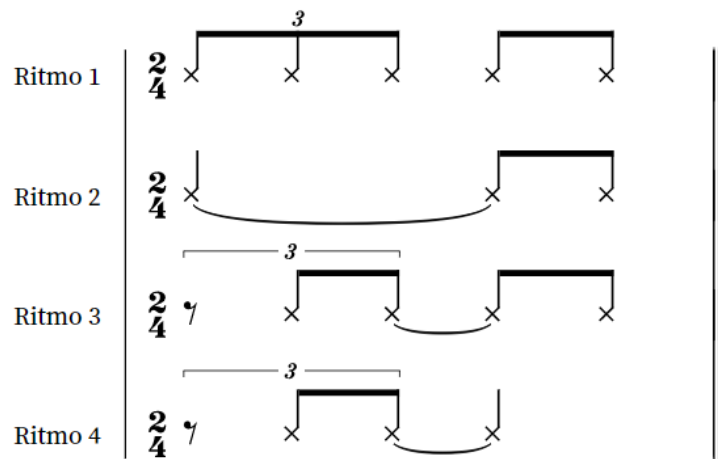


Ilustración 64 Base rítmica de Patatín patatán y sus variaciones.

Primeramente, se toma el ritmo base y se repite hasta que se asimila. Se invita a bailarlo en pasos binarios. Una vez analizado se hacen pequeños juegos con las variaciones haciendo que los coralistas contrapongan varios ritmos para la mejor asimilación de los mismos.

Una vez asimilados estos ritmos se procede al contacto con la partitura. Al igual que pasaba con las voces femeninas, los coralistas tienden a hacer ritmos melódicos a un compás de 5/8. Esta distracción se corrige de inmediato evitando así vicios difíciles de resolver. La asimilación de los ritmos termina siendo satisfactorio hasta el punto de poder leer la totalidad de la obra sin más dificultad.

- *O Pato* (Dificultad alta)

*O pato* contiene muchas dificultades a la hora de asimilar ritmos y armonías. En cuanto a los ritmos, se vuelve a jugar con las secciones que puedan traer complicaciones a la hora de interpretar.



Ilustración 65 *O pato*. Cc. 21-24

Una de estas secciones reside en los compases 21-24 en donde tanto tenores como bajos presentan un ritmo sincopado. Se explica el ritmo y se practica sin establecer un contacto con la melodía. El ritmo sincopado es similar al estudiado en *Chili con carne* lo que hace que el aprendizaje sea rápido y efectivo.

Ocurre lo mismo con la sección que va desde el compás 29-31. Esta sección sincopada se enseña de manera rítmica, pero los coralistas no tardan en aprender el modelo y repetirlo con facilidad por lo que se procede a montar la obra en su totalidad.



Ilustración 66 Sección de *O pato*. Cc. 29-31.

- *Rumbamban* (Dificultad media)

La primera sección a estudiar es similar a la ejecutada por las voces femeninas. Los compases que van desde 10 al 12 tienen un significativo ritmo que se enseña de igual manera que se ha practicado con las sopranos y altos. Las ilustraciones 59 y 60 muestran el método de enseñanza y comparativa con la clave 3-2 de esta sección.

La siguiente sección a repasar con las voces masculinas es la comprendida entre los compases 27-31 (Ilustración 67). Esta sección comprende un juego de síncopas que adelanta la armonía en relación al *tumbao*. Este ritmo se repite y se baila para procurar un aprendizaje, interiorizando la base rítmica dentro del movimiento.

Ilustración 67 Sección de Rumbambán. Cc. 27-31.

El aprendizaje es efectivo y la asimilación de los ritmos es satisfactoria por los que se procede al aprendizaje de la obra en su totalidad.

#### BLOQUE 4 (Domingo 16:30-19:30)

Este bloque es utilizado por el director titular para realizar lecturas con todas las voces de las obras estudiadas en bloque 3. La unificación del trabajo ha conllevado en ocasiones recordar ejercicios rítmicos para refrescar secciones que puedan traer complicaciones en la ejecución de las partituras. Después de unir todas las secciones estudiadas en el bloque 3 se aprovecha el tiempo restante para repasar las aprendidas en los bloques 1 y 2. De esta manera se ha leído todo el repertorio exceptuando la obra *El manisero* que no se ha estudiado. La exención de esta obra corresponde a la monitorización por parte del director del cansancio de los coralistas. Aun cuando estos han pedido leerla, el director ha preferido reforzar el aprendizaje de las estudiadas en los diferentes bloques.

### 3.4.2.2. Encuentros del 20 y 21 de Julio y 7 y 8 de septiembre:

Antes de explicar el croquis usado en estos encuentros se detallan los ejercicios rítmicos usados para estudiar la obra de *El manisero*.

- *El manisero* (Dificultad alta)

Los ritmos que presentan dificultad en *el manisero* tienden a repetirse durante toda la obra por lo que se esquematiza el aprendizaje rítmico y el aprendizaje de la obra. En primer lugar, encontramos una figura que presenta un ritmo y su variación. Los compases del 5-8 introducen varias repeticiones que se irán dando a lo largo de la obra (Ilustración 68). Un ejemplo de esta figura se da también entre los compases 13-24, haciendo que la asimilación de estas figuras sea fundamental para aprender la obra.

Ilustración 68 muestra dos ejemplos de ritmos en 2/4. El primer ejemplo, etiquetado como 'Ritmo 1', muestra una línea musical con una semibreve inicial, seguida de una serie de notas que se agrupan en compases. Las letras 'el ma - ni - se - ro lle gó' están escritas debajo de la línea musical. El segundo ejemplo, etiquetado como 'Ritmo 2', muestra una línea musical similar con una semibreve inicial y notas agrupadas. Las letras 'prue - ba que ri - co ma - ní' están escritas debajo de la línea musical. Una línea vertical divide los dos ejemplos.

Ilustración 68 Ritmos de *El manisero*

Se realizan ejercicios de repetición del ritmo con la letra ya incluida hasta que los coralistas dominan el dibujo y son capaces de cantar ambas configuraciones con autonomía. Una vez aprendido se procede a incluir las alturas de las notas y de cantar la sección todos juntos con todas las voces.

Otro modelo a aprender en esta obra es el *tumbao* que se encuentra en el bajo (Ilustración 69). Este *tumbao* está relacionado con la sección 3 de la clave 3-2 y que a su vez es similar a los *tumbaos* de las obras *Y tú qué has hecho*, *Rumbambán*, *Chili con carne*. Un ejemplo de esta comparativa lo podemos encontrar en la ilustración 20.

Ilustración 69 muestra una línea musical con una clave de bajo y una serie de notas y silencios. Las letras 'ba tum tum tum tum tum tum' están escritas debajo de la línea musical.

Ilustración 69 Sección de *tumbao* en *El manisero*.

Los juegos con este ritmo de tumbao en el bajo solo refrescan lo aprendido, lo que acelera el aprendizaje.

Una vez aprendidos y dominados estos juegos se realiza el contacto con la partitura y se enseña la obra en su totalidad.

Ya leídas todas las obras del repertorio se presenta un croquis que se repetirá en ambos encuentros (20 y 21 de Julio y 7 y 8 de septiembre). El trabajo realizado en estos dos encuentros, se centra en la limpieza de movimientos rítmicos y melódicos de las obras. Se trabaja la agógica, la dinámica y la asimilación armónica. Todas las obras tendrán una introducción rítmica conocida por los coralistas para procurar una sensación de conocimiento de la obra antes de iniciarla.

El croquis que se sigue es el siguiente:

Encuentros del 20 y 21 de Julio y 7 y 8 de septiembre

	Sábado	Domingo
11:00-14:00	<i>Chanflín</i> , Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).	<i>O pato</i> , Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
	<i>Mi merengue</i> , Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).	<i>El Bodeguero</i> , Richard Egues (Arr. Conrado Monier).
	<i>Y tú que has hecho</i> , Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).	<i>Patatín patatán</i> , Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).
		<i>Rumbamban</i> , Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).
16:30-19:30	<i>Chili con carne</i> , Anders Edenroth.	<i>Duerme negrito</i> , Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).
	<i>El Manisero</i> , Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).	<i>Mulata</i> , Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.
	<i>Balada de la luna, luna</i> , Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.	<i>Corazón Coraza</i> , Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.

Ilustración 70 Croquis de los encuentros de julio y septiembre.

Se puede observar la alternancia entre obras fáciles y difíciles que viene siendo predominante en la metodología de este trabajo. Esta distribución garantiza la no saturación de los coralistas.

#### 3.4.2.3. Encuentro y concierto del 14 y 15 de septiembre:

Este último encuentro se ha dedicado a la ejecución en orden de todas las piezas del concierto y a ensayos de adaptación acústica. La realización del concierto en orden da una idea clara de las dificultades que van a tener que afrontar los coralistas a la hora de llevar a cabo el concierto y procurará una puesta en escena del mismo.

Se organiza también que parte del ensayo sea en el lugar del concierto para que así los coralistas y el director se habitúen a la acústica del escenario y a prevenir cualquier dificultad no musical que se pueda presentar.

Se cuenta entonces con la iglesia de San Juan de los PP. Carmelitas en colaboración con el ayuntamiento de alba de Tormes en Salamanca para llevar a cabo el concierto y se acuerda con el párroco los horarios disponibles para que el coro pueda ensayar.

Una vez organizado los ensayos se realizan las últimas anotaciones, que consisten en recordar los juegos rítmicos aprendidos y la intención de disfrutar del trabajo hecho en los ensayos.



*Ilustración 71 Ensayo en el lugar del concierto.*



El repertorio ordenado no sigue ninguna línea textual, estilística o histórica. Se configura el concierto para establecer un ambiente de disfrute entre los coralistas y el público, y se intercalan las obras de tal manera que, a la vez que el coralista pueda descansar, el público disfrute de dinámicas rítmicas y sensaciones de tranquilidad. El orden queda de la siguiente manera.

Orden de concierto
1. <i>Rumbamban</i> , Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).
2. <i>Mi merengue</i> , Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).
3. <i>Chanflín</i> , Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).
4. <i>Balada de la luna, luna</i> , Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.
5. <i>Chili con carne</i> , Anders Edenroth.
6. <i>Y tú que has hecho</i> , Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).
7. <i>Patatín patatán</i> , Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).
8. <i>El Bodeguero</i> , Richard Egues (Arr. Conrado Monier).
9. <i>Corazón Coraza</i> , Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.
10. <i>O pato</i> , Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
11. <i>Duerme negrito</i> , Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).
12. <i>Mulata</i> , Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.
13. <i>El manisero</i> , Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).

Ilustración 72 Orden de ejecución del último encuentro y del concierto

Aunque las dos últimas obras presentan una gran dificultad, se estimó que *El manisero* fuera un bis dentro del concierto. Por un error de comunicación con el encargado del programa de mano<sup>17</sup>, la obra se presentó en la guía del concierto.

<sup>17</sup> El programa de mano puede verse en la sección de anexos. Anexo 6.2.



*Ilustración 73 Repaso total del concierto antes de su realización*

Para darle un poco más de color al concierto se propuso una indumentaria que recordase al caribe y a tierras tropicales. Para las mujeres falda larga unicolor con blusa florida y un pañuelo en la cabeza y para los hombres pantalón negro y camisa con motivos tropicales.



*Ilustración 74 Uniforme de la sección femenina*



*Ilustración 75 Uniformes de la sección masculina*

### 3.5. Recursos extraordinarios

#### 3.5.1. Grabaciones de audio

Debido a la complicación del aprendizaje de muchas obras, en cuanto a su dificultad rítmica, se ponen a disposición grabaciones vocales individuales de una selección de obras. Dichas grabaciones están realizadas por el mismo director titular para que no haya ningún inconveniente en torno a discrepancias de ritmo o interpretaciones que luego puedan entorpecer el montaje de las obras.

Se ha escogido una selección del repertorio para grabar y así facilitar el aprendizaje de los coralistas. La selección se ha basado en aquellas obras que podrían presentar dificultades de aprendizaje. El modo de aprovechamiento de este recurso recae en el reforzamiento del ensayo ya que de hacerlo antes del mismo podría provocar una falta de profundización de los ritmos. Debido a este factor, las grabaciones se facilitarán después de haber hecho el primer encuentro.

Las obras seleccionadas para ser grabadas son:

1. *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García).
2. *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo).

3. *Chanflín*, Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).
4. *Chili con carne*, Anders Edenroth.
5. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva).
6. *Patatín patatán*, Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).
7. *El Bodeguero*, Richard Egues (Arr. Conrado Monier).
8. *Corazón Coraza*, Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.
9. *O pato*, Jayme Silva y Neuza Texeira (Arr. Fernando Ariani).
10. *Mulata*, Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.
11. *El manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).

### 3.5.2. Vídeos primigénios

De la misma manera, se facilita a los coralistas las posibles versiones originales (no corales) de las obras a interpretar para que la asimilación de la obra tenga un trasfondo más primitivo e intuitivo<sup>18</sup>. Se invita así a que los coralistas entiendan el espíritu de la obra. Este recurso se dará, ante del primer ensayo para que los coralistas vayan teniendo una introducción un poco más dirigida a la aculturación del repertorio.

Los vídeos seleccionados para facilitar este aspecto son los siguientes:

1. *Chanflín*, Pilín Jiménez. Interpretado por el Trío Reynoso  
<https://www.youtube.com/watch?v=JawzAWYvafw>
2. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín. Interpretado por Buenavista Social Club.  
<https://www.youtube.com/watch?v=LhXfgENBxII>
3. *El Bodeguero*, Richard Egues. Interpretado por Orquesta Aragón de Cuba.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1VCraWG3fUA>
4. *O pato*, Jayme Silva y Neuza Texeira. Interpretado por João Gilberto.  
<https://www.youtube.com/watch?v=skG-ibo9nLA>
5. *El manisero*, Moisés Simons. Interpretado por Antonio Machín.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1nUgHuwVjSk>

---

<sup>18</sup> No todas las obras tienen una versión original por lo que este recurso es limitado para una selección de obras.

### 3.6. Concierto

Se presenta el concierto en el canal YouTube para tener un acceso más inmediato.

<https://cutt.ly/vyZGY1e>



## 4. Resultados y conclusiones

### 4.1. Entrevistas

Se han realizado entrevistas a los coralistas para tener un feedback de la metodología de ensayo para este repertorio y para saber si añadirían algo basado en su propia experiencia coral. La selección de preguntas se basa en el trabajo realizado en los ensayos, en el repertorio escogido y en las diferentes sensaciones que han tenido los coralistas en el transcurso del aprendizaje por medio de los diferentes medios escogidos por el director.

Se han obtenido 12 respuestas de los 16 coralistas participantes en el concierto. Lo cual manda una tasa de contestación del 75%. El modelo de respuesta es de respuesta abierta basado en preguntas afirmativas o negativas.

Las preguntas escogidas han sido las siguientes:

- 1. La estructuración del aprendizaje del repertorio ha tenido un objetivo dirigido hacia la no saturación de los coralistas y a una asimilación más emplazada de las obras. ¿Crees que ha resultado efectiva esta estructuración? ¿Ha habido algún factor que pudiese haber sido diferente para, de manera personal, haber asimilado mejor la obra?**

Creo q la estructura era buena
No. Creo que el trabajo en ese sentido ha estado bien pautado.
Ha sido efectiva. El trabajo por cuerdas y rítmico hecho previamente por el director fue clave para optimizar el resultado conjunto
Ha resultado muy efectiva, y eso se ha visto reflejado no solo en el resultado, sino también en la fluidez de los ensayos.
Ha estado muy bien planificada y creo que ha sido muy efectiva. No he echado en falta nada.
Si, la estructuración del aprendizaje ha sido efectiva. Ha faltado más estudio personal en algunos casos.
Si, fue muy efectiva. No se me ocurre ninguno, creo que el planteamiento fue eficiente.

El director se ha adaptado perfectamente a las características del coro. Ha facilitado los materiales de estudio tanto en soporte papel, archivos pdf cómo en grabaciones con su propia voz interpretando cada línea melódica. Siempre se pueden encontrar factores diferentes. Lo difícil es ajustarse a las necesidades como el director lo hizo.

Creo que se han administrado muy bien los tiempos de trabajo. Las circunstancias particulares de cada coralista han sido tenidas en cuenta y el aprovechamiento de los ensayos ha sido máximo.

Ha sido totalmente efectiva en los parámetros consultados

Creo que ha sido la estructuración adecuada para agilizar el aprendizaje y sí ha resultado efectiva.

Creo que ha estado muy bien estructurado, con un primer montaje y un largo tiempo de asimilación posterior y envío de material y de recuerdo para trabajar durante ese tiempo.

Esta pregunta se basa en la sensación de saturación y asimilación de las obras en el trabajo hecho en los ensayos. Las respuestas de los coralistas muestran la efectividad de la distribución del ensayo, por ejemplo, “Creo que se han administrado muy bien los tiempos de trabajo. Las circunstancias particulares de cada coralista han sido tenidas en cuenta y el aprovechamiento de los ensayos ha sido máximo.” o “Creo que ha sido la estructuración adecuada para agilizar el aprendizaje y sí ha resultado efectiva.”

Ante la cuestión de distribución del ensayo en pos de la fluidez del mismo, los coralistas han respondido afirmativamente haciendo especial hincapié en la organización del estudio de las obras en el ensayo. Contemplan que la estructuración del ensayo ha sido vital para evitar una saturación del aprendizaje debido a la dificultad de las obras. Sin embargo, uno de los coralistas menciona la puntualización del estudio personal. Si bien tiende a ser complicado en cuanto a estudiar este repertorio sin haber tenido contacto antes con el estudio de esta música, se facilitó a los cantantes material cuidadosamente elaborado para el estudio personal. La estructuración del ensayo basada en la permutación de obras fáciles y difíciles, además del planteamiento de descansos y de cambio de director, ha producido una distensión a la hora de asimilar este repertorio.

Se concluye entonces que una distribución fragmentada del ensayo facilita la comprensión de las obras y libera a los coralistas de una posible presión a la hora de afrontar este tipo de música. Procurar una segmentación de las obras o una distribución parcial del ensayo gestiona el estrés de los coralistas hacia una sensación más distendida.

**2. Se han facilitado herramientas extraordinarias para el aprendizaje como grabaciones del director, vídeos ilustrativos, explicaciones del ritmo mediante el baile, etc. ¿Han sido herramientas necesarias para el entendimiento de las obras? ¿Han hecho que el aprendizaje sea más efectivo y rápido?**

El director ha realizado ejercicios de ritmo sin los cuales hubiera sido imposible para nosotros asimilarlo. Es increíble lo fácil q era con él y lo difícil estudiando solos
Sin duda alguna esos elementos han facilitado la comprensión y el aprendizaje de las piezas.
Sí a todo
Sin duda en un repertorio tan rítmico como este, han facilitado mucho el aprendizaje de las obras.
Sí. Incluso ejercicios rítmicos muy útiles. Todo ello ha contribuido a aprender más fácilmente la música y memorizar mejor los textos.
Si, todas las herramientas pueden colaborar a una mejor comprensión de la música.
Sí, han ayudado bastante, aunque lo mejor fue el trabajo con el director
Sin duda han ayudado a asimilar un repertorio complejo tanto de rítmica, de armonías y de agógicas y expresiones extramusicales que hacen conectar con el público. Han hecho que el aprendizaje sea efectivo y eficiente. Ofreciendo explicaciones técnicas primero y reforzándolas con imágenes y metáforas que apoyaban la explicación.
Sí, se han facilitado. Dada la complejidad del repertorio, estos recursos han resultado muy útiles y han permitido un aprendizaje más eficaz.
Han sido necesarias y efectivamente han contribuido a que el aprendizaje haya sido más efectivo y rápido
Sí, han sido herramientas de gran utilidad, ya que el ritmo presentaba las mayores dificultades en el aprendizaje del repertorio.



Sin duda, así ha sido. Dada la complejidad del programa, ha sido de gran ayuda.

La finalidad de la pregunta es conocer la impresión que ha ofrecido la utilización de medios más allá de los ensayos. Las grabaciones de las obras por parte del director ofrecían la posibilidad de tener una referencia audible del transcurso de cada obra y, en un segundo plano, las ideas de interpretación del director. La búsqueda y presentación de las fuentes primigenias de muchas obras, es decir, las canciones originales de cada arreglo, buscaban una inmersión en la obra para que el entendimiento de las mismas fuese ágil y conciso.

Los coralistas han reconocido que el estudio rítmico y corporal (baile) de las obras ha sido esencial para comprender el espíritu de las mismas y facilitar la perfecta asimilación de las obras. Las grabaciones han sido importantes para la comprensión de la totalidad de la obra y la inmersión por medio de los vídeos de las canciones originales ha sido de gran utilidad.

Respuestas como “Dada la complejidad del repertorio, estos recursos han resultado muy útiles y han permitido un aprendizaje más eficaz”, “... han sido herramientas de gran utilidad, ya que el ritmo presentaba las mayores dificultades en el aprendizaje del repertorio”, muestran la profundidad en que estos recursos han presentado un factor altamente importante en el aprendizaje y asimilación de los ritmos.

Así mismo, las respuestas “El director ha realizado ejercicios de ritmo sin los cuales hubiera sido imposible para nosotros asimilarlo. Es increíble lo fácil q era con él y lo difícil estudiando solos”, “...Incluso ejercicios rítmicos muy útiles. Todo ello ha contribuido a aprender más fácilmente la música y memorizar mejor los textos” exponen una afinidad por la elaboración de ejercicios rítmicos para facilitar la comprensión de cada obra. Dichos ejercicios completaban el sistema de estudio personal apoyado en grabaciones.

Estas respuestas resumen la eficiencia del aprendizaje por medio de ejercicios y otras herramientas pedagógicas. La propuesta de actividades resulta en un aprendizaje más corporal y natural de las obras. Los coralistas tienen la sensación de haber trazado un

camino menos complejo para la asimilación del repertorio por medio de ejercicios, bailes, grabaciones de audio y vídeos primigenios.

**3. El repertorio se ha escogido buscando intencionalmente obras de gran dificultad y obras de fácil ejecución. ¿Crees que la selección ha sido equilibrada? ¿La selección de obras de fácil ejecución han sido igual de satisfactorias que las de difícil ejecución?**

Han sido más satisfactorias las de difícil ejecución
Para mí sí. La dificultad técnica es a veces algo engañosa puesto que obras aparentemente más sencillas ofrecen dificultades mayores de empaste o afinación.
Todas resultaron muy interesantes y satisfactorias
Sí, era equilibrada, la combinación de obras de diferentes dificultades ha hecho que los ensayos fueran más llevaderos y fluidos, habiendo resultado mucho más fácil asimilar y preparar las obras con más dificultad. Han sido igual de satisfactorias.
Sí. Además, me parece que eso crea un buen equilibrio a la hora de interpretar
Si, el repertorio estaba equilibrado.
Si, ha sido equilibrada. Sí, han sido igual de satisfactorias e imprescindibles para no estresar al coro
Para mí, las de mayor dificultad coincidían con las de más satisfacción. Destacaría Chanflín por la sencillez y satisfacción personal y del coro que memorizó rápidamente. Pero las obras de mayor dificultad como "O pato", "El manisero", "Bilongo", "Chili con carne"... son con las que más he disfrutado aprendiendo. La elección resultó equilibrada habiendo obras de reposo tanto de rítmica como de otras dificultades.
Creo que se trataba de un repertorio equilibrado, los distintos niveles de dificultad estaban muy bien compensados. Por otro lado, todas las obras, con independencia de su complejidad, tenían un gran interés musical.
Si en ambas preguntas.
Sí, el repertorio tenía belleza e interés por su calidad y por tener raíces en el folklore latinoamericano, tanto las obras más complicadas como las más asequibles. Desde luego, ha sido totalmente de mi agrado.
Sí

La cuestión planteada aquí se enfoca hacia la comprensión de las obras de alta dificultad en virtud de la relajación del trabajo por medio de obras de baja o media dificultad. Se busca conocer la sensación de los coralistas con respecto a la satisfacción de permutar dicha complejidad de las obras a favor de un disfrute total del repertorio escogido.

Los coralistas inciden en que el repertorio era bastante equilibrado pero que la dificultad de algunas obras repercutía levemente en el aprendizaje de las fáciles debido a que se relajaban demasiado. Reconocen que el empaste y otros tipos de trabajo dentro de las obras de baja dificultad perdían un poco de interés. Se sienten totalmente satisfechos por la selección de obras y consideran que la ejecución de las obras de nivel alto se ha convertido en una satisfacción personal. Esto se debe a que, aun siendo complejas, se plantearon de tal manera que fueran asequibles, sin llegar a la frustración.

Resultados como “las de mayor dificultad coincidían con las de más satisfacción. Destacaría Chanflín por la sencillez y satisfacción personal y del coro que memorizó rápidamente. Pero las obras de mayor dificultad como "O pato", "El manisero", "Bilongo", "Chili con carne"... son con las que más he disfrutado aprendiendo. La elección resultó equilibrada habiendo obras de reposo tanto de rítmica como de otras dificultades.”, muestran que aun cuando hay obras de dificultad media o baja que han sido memorizadas de manera automática y disfrutadas por la soltura de su interpretación, las de gran dificultad mostraban un reto interesante para los intérpretes. El hecho de haberlas superado a generado una sensación de logro personal que no menosprecia el balance entre obras de alta dificultad y las de media o baja dificultad.

Así mismo, respuestas como “Creo que se trataba de un repertorio equilibrado, los distintos niveles de dificultad estaban muy bien compensados. Por otro lado, todas las obras, con independencia de su complejidad, tenían un gran interés musical.”, “Si, ha sido equilibrada. Sí, han sido igual de satisfactorias e imprescindibles para no estresar al coro”, “Sí, era equilibrada, la combinación de obras de diferentes dificultades ha hecho que los ensayos fueran más llevaderos y fluidos, habiendo resultado mucho más fácil asimilar y preparar las obras con más dificultad. Han sido igual de satisfactorias.”, muestran que el

equilibrio de la selección del repertorio ha provocado una satisfacción general y una liberación del estrés en el ensayo, provocando una mejor asimilación de las obras.

En resumen, la selección del repertorio, buscando un equilibrio entre las dificultades particulares de cada obra, ha permitido a los coralistas sentir estadios de relajación musical dentro del trabajo de ensayo. Esta distensión ha permitido a los coralistas fundamentar mejor las obras.

**4. Habiendo disfrutado del concierto y posteriormente verlo mediante una grabación de vídeo, ¿qué incluirías para una siguiente representación?**

Más práctica del ritmo ya que no estamos acostumbrados a este tipo de obras. Y también baile si fuéramos capaces
Pues muy claro, repetir la experiencia un par de veces por lo menos.
Más aprendizaje corporal
Para mí estaba todo perfecto, todo el público salió encantado. Si tuviera que incluir algo quizá sería algo de percusión en la siguiente representación.
Más trabajo de memoria, para poder interpretar sin partituras.
Mayor seguridad por parte de todos con el repertorio elegido.
Nada nuevo, el siguiente saldrá mejor por lógica, el coro estará más suelto
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de memoria y sin partituras.</li> <li>- Interacción con el público.</li> <li>- Escenografía y diálogos entre canciones</li> <li>- incorporación de complemento de luz o audiovisuales, etc.</li> </ul>
Creo que ampliar los bailes y pequeñas coreografías aportaría un atractivo especial a la actuación.
Interpretación de memoria y más coreografías
Quizá una coreografía que lo animara visualmente, ampliación del repertorio, y algún tipo de proyección con hilo narrativo para el público.
Cantar todos de memoria y alguna puesta en escena.

La última pregunta de la encuesta sondea las impresiones de los coralistas y les invita a aportar nuevas ideas que podrían no solo mejorar la calidad del concierto, sino que también el aprendizaje y la asimilación cultural del repertorio. Los resultados muestran un gran interés, primero en repetirlo, y luego en profundizar en el aprendizaje. Respuestas como “Mayor seguridad por parte de todos con el repertorio elegido” y “Más práctica del ritmo ya que no estamos acostumbrados a este tipo de obras” muestran la incidencia en la repetición de los métodos o en la ampliación del aprendizaje de estas obras.

Algunas de las respuestas muestran interés en el aprendizaje de memoria. “Cantar todos de memoria [...]”, “Interpretación de memoria [...]”. Se coincide en que el aprendizaje de memoria facilitaría mucho la interpretación. Dicha memorización resultaría, tal como expresan en las respuestas, en una intencionalidad de hacer coreografías y escenografías, procurando quizás un hilo conductor durante el concierto. “[...] y alguna puesta en escena”, “más coreografías”, “[...] ampliar los bailes y pequeñas coreografías [...]”.

Otra inclusión dentro del próximo concierto, indican los coralistas, podría ser la ayuda de un instrumentista de percusión latinoamericana u otros elementos audiovisuales. Las respuestas como “incorporación de complemento de luz o audiovisuales, etc”, “algún tipo de proyección con hilo narrativo para el público”, “Si tuviera que incluir algo quizá sería algo de percusión en la siguiente representación”, muestran ideas que daría un toque aún más profundo en la interpretación de este estilo musical, además de ayudar a la asimilación del ritmo, del ritmo y de la cultura de este repertorio.

Las respuestas dadas muestran un interés por repetir y mejorar el aprendizaje y la ejecución del concierto. Esta respuesta indica un evidente disfrute de los métodos de aprendizaje que resultan en un disfrute del concierto y de las obras aprendidas. Todos los apuntes se dirigen a una mejora personal y a despertar mayor interés en la asimilación de este repertorio y desarrollar nuevas herramientas de ejecución, como añadir percusión, luces, historias, etc.

Link a los resultados de la encuesta

<https://cutt.ly/JyLCQHm>



## 4.2. Conclusiones

La realización y concreción de este trabajo nos permite llegar a diferentes puntos de finalización ligadas, al cumplimiento de todos los objetivos perseguidos y a desarrollar los métodos expuestos al inicio de este estudio.

Desde un principio se ha propuesto la realización de un repertorio de música latinoamericana con un coro amateur de perfil europeo. Este repertorio tiene la particularidad de comprender una serie de dificultades provenientes de la base de sus ritmos, que difieren en gran medida de lo que este coro tiene por costumbre asumir. Estos ritmos, aunque presentan un modelo sincopado que podría no mostrar una problemática representativa, su correcta ejecución, por el contrario, requiere una asimilación intensiva y demanda una aculturación particular para procurar un acercamiento más realista a la naturaleza de los propios ritmos. La selección del repertorio ha mantenido un equilibrio ideal entre dificultad y cantidad, hasta el punto en que los coralistas no se han visto saturados por el aprendizaje intensivo que se ha tenido.

Podemos entender que, dentro de la cultura española, el contacto con este tipo de música es medianamente importante, sin embargo, la asimilación de los ritmos y la misma sensación de bailarlo atraviesan un prisma de corte europeo que no permite una aculturación cercana a la esencia de la misma. El tratamiento del repertorio latinoamericano en este trabajo ha tenido una serie de fases que han tenido que ser cuidadosamente estudiadas para procurar un éxito en la asimilación y aprendizaje de estos ritmos.

Se ha planteado, para poder llegar a una resolución de estos problemas, una metodología de trabajo ligada a la experiencia a través de ejercicios rítmicos, audios, vídeos e incluso bailes para incitar este acercamiento cultural. Estos puntos se han desarrollado partiendo de una plena experiencia y entendimiento de estos problemas que han sido fundamentales para procurar una fluidez en el método pedagógico. La organización de los ensayos, fracturándolos en fases de aprendizaje con obras de alta, media y baja dificultad, ha procurado momentos de dispersión y relajación en los coralistas. Aquellas obras que proponían un aprendizaje más esquematizado, como aquellas catalogadas de dificultad alta, han sido bien asimiladas debido a la misma fracturación de las obras. Las

partituras han sido enseñadas siguiendo pautas de asimilación de ritmos mediante repetición, baile y juegos resultando en un aprendizaje más corporal y más práctico. El no tener contacto directo con las obras ha sido un cambio grande para muchos coralistas que están adaptados al aprendizaje más directo con la partitura. La comprensión de los ritmos y del espíritu de cada obra antes de abordarla físicamente, ha permitido a los cantantes un flujo más directo a la hora de estudiar segmentos complicados.

Todos los ejercicios han sido estudiados y basados en reglas músico-culturales del desarrollo de estos estilos como, por ejemplo, el estudio de la clave rítmica y su comportamiento en los diferentes *tumbaos* de los estilos musicales, el entendimiento de los papeles rítmicos que juegan en las diferentes voces, la melodización de las diferentes células rítmicas, etc. El aprendizaje a través de estos juegos ha marcado un camino en el que los coralistas se han visto cómodos y dispuestos para el aprendizaje de las obras. Se ha comprobado que la apertura del aprendizaje cognitivo a través de estas vías, ha permitido a los coralistas abordar las obras con mayor comprensión de lo que se esperaban y con menos miedo. Si se hubiesen asumido las obras de manera directa, probablemente el choque cultural y rítmico habría sido un obstáculo a sumar dentro de la complejidad de la comprensión del repertorio. El método de dedicación segmentada junto con el aprendizaje por medio de ejercicios ha resultado de gran efectividad a la hora de integrar los dos grupos para revisar lo aprendido. El aprendizaje muestra evidencias de haber sido positivo ya que la respuesta a la hora de unir los grupos ha sido que los ritmos y las secciones aprendidas se han visto complementadas y, por ende, mejor entendidas y asimiladas.

Otro punto importante que se ha planteado es la interiorización de las diferentes danzas representativas de las obras ejecutadas. La explicación de los pasos de baile dentro de las métricas correspondientes ha acercado a los coralistas a un entendimiento importante para la ejecución de este repertorio. Este punto también ha sido esencial en el entendimiento profundo de la música latinoamericana ya que, sería difícil asimilar una música compuesta para bailar, sin hacerlo. Comprender los bailes y ejecutarlos de manera jovial ha dirigido el aprendizaje de estos estilos hacia una desconexión del entendimiento plenamente teórico de los ritmos. Se ha comprendido que bailar las obras abre otra vía para asimilar que el repertorio tiene que entenderse desde otros puntos de vista menos



analíticos y teóricos. Los coralistas han bailado y han comenzado a cantar lo aprendido de manera más intuitiva que cuando lo hacían sin bailar lo que ha demostrado que este tipo de ejercicio resulta fundamental para la asimilación.

Podemos resumir que la ejecución del repertorio latinoamericano atraviesa vías más allá de la mera lectura de una partitura. La experiencia adquirida a través de ejercicios rítmicos, inmersión musical y bailes, resulta esencial para la correcta interpretación de las obras. Estos métodos acercan al coralista a la experiencia de ser una persona nativa de estas tierras ya que, éstos crecen inmersos en bailes, ejercicios y música del estilo y por lo tanto el conducto de aprendizaje de este repertorio es más corto o más directo.

Se demuestra entonces, que esta vía de aprendizaje es un camino analítico basado en la experiencia, divertido y sobre todo efectivo para la realización de este repertorio ya que los coralistas dejan de lado sus propios métodos de aprendizaje para sumergirse en una aculturación plena. Esta aculturación establece las bases de partida para aprender de manera más natural un repertorio que difiere en gran medida del asumido normalmente por este coro y que pone sobre la mesa un reto que no pensaban que fuera posible.

Basándonos en las respuestas recogidas en las entrevistas realizadas a los coralistas en torno a la apreciación del trabajo realizado y en el resultado del concierto, podemos afirmar que, a través los métodos de trabajo establecidos para este proyecto se han cumplido los objetivos pautados.

De manera personal, y desde el punto de vista de ser nativo venezolano, el estudio y profundización de otros estilos musicales provenientes de países como Cuba, República Dominicana, Argentina o Brasil, ha abierto un abanico de información en cuanto al estudio comparativo de los ritmos de cada país, pudiendo encontrar entre ellos tanto semejanzas como particularidades de gran interés para mi experiencia como director y consumidor de estos tipos de música.

En definitiva, se puede afirmar los resultados han sido totalmente satisfactorios sin dejar de lado la intención de repetir dicho concierto. Para una próxima interpretación se procuraría profundizar aún más en la asimilación de los ritmos. Así mismo, las ideas que dan los coralistas, como coreografías, hilos conductores por medio de textos e incluso

inclusión de instrumentos de percusión, son ideas que se toman como base para una próxima propuesta de trabajo para este concierto.

## 5. Bibliografía

- Agudelo Díaz, Á. J. (2014). Secuencias rítmicas corporales. Herramienta pedagógica musical para facilitar la independencia rítmica corporal y la práctica de conjunto. *El Artista*(11), 54-64.
- Alén, O. (2010). El son y su expansión caribeña. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro hispanoamericano*, 189-194.
- Alessandrini, N., & Etcheverry, E. (2013). Dirección coral-técnica vocal. Un modelo integrado de trabajo. Aplicación del paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea al ensayo coral. *Revista de investigaciones en técnica vocal, Vol.1*, 11-29.
- Aretz, I. (1968). El folklore musical de Venezuela. *Revista de música chilena*, 22(104-1), 53-82.
- Aretz, I. (1980). *América latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Ariani Fernando, Arr. Vocal O Pato. (s.f.). Obtenido de Mexico Documents: <https://vdocuments.mx/ariani-fernando-arr-vocal-o-pato.html>
- Austerlitz, P. (2013). Merengue Dominicano. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (págs. 246 - 250). Greenwood.
- Ausubel, D. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento. una perspectiva cognitiva*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Benedetti, M. (2009). *Homenaje a Mario Benedetti 1920-2009*. Obtenido de Universidad Veracruzana. Repositorio Institucional: [https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/9002/mis10\\_p56-63\\_2009-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/9002/mis10_p56-63_2009-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Bor, M. (2012). *Obra coral original de Modesta Bor*. Mérida-Venezuela: Ediciones Actual.
- Bustamante Teixeira, P. (2011). *Do Samba à Bossa Nova: uma invenção de Brasil*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

- Carrillo, C. A. (2002). *Obra Coral y Arreglos de música Popular Venezolana de César Alejandro Carrillo*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Chinchilla M., I. (2008). Apuntes sobre el merengue dominicano. *La retreta*(3).
- Corazón Coraza. (2 de Mayo de 2018). Obtenido de Musescore: <https://musescore.com/user/19563171/scores/5078790>
- Costa, N., & Mendes, M. (Jan. - Jul. de 2014). A Bossa Nova e una música cearense dos anos 70. *Per Musi*(N. 29), 176-184. Obtenido de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992014000100018](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100018)
- Delfín, E., & Silva, E. (1994). *Y tú que has hecho (En el tronco de un árbol)*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
- Díaz Díaz, E. (2013). Danza. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (págs. 135 - 140). Greenwood.
- Edenroth, A. (2007). *Chili con carne*. Stockholm: Walton Music Corporation.
- Escobar, R., & Chase, G. (1972). Hacia un enfoque de la música en América Latina. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical, Vol. 8*, 105-119. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/779821>
- Gómez, M. V. (2017). Ritmos de nuestra America: poesía, epistemología y pedagogía. *Rev. Bras. Estud. pedagog.*, 230- 234.
- González, N., & Casanella, L.(2013). Tumbao. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American Popular Music* (págs. 424-425). Greenwood.
- Hermann Acosta, A. (2015). Narrativas digitales como didácticas y estrategias de aprendizaje en los procesos de asimilación y retención del conocimiento. (U. P. Salesiana, Ed.) *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*(N. 19), 253-269.
- Hernández, G., & Casanella, L. (2013). Cha-Cha-Chá. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (págs. 79 - 80). Greenwood.

- Hutchinson, S. (2010). Los merengues caribeños: Naciones rítmicas en el mar de la música. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro hispanoamericano*, 181 - 188.
- Ilovepdf. (s.f.). *Ilovepdf*. Obtenido de <https://www.ilovepdf.com/es>
- Lamerán, S. (2001). *Bailes populares Cubanos*. La Habana: José Martí.
- Leonard, H. (s.f.). *Noteflight*. Obtenido de <https://www.noteflight.com/>
- Marcuzzi, M. (2013). Montuno. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (págs. 265 - 266). Greenwood.
- Miklaszweski, K. (2004). Music Psychology Research and Music Teaching. *The Music Practitioner*.
- Neder, Á., & Raffaelli, J. (2013). Bossa Nova. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (págs. 55 - 59). Greenwood.
- Palacios R., R. (2013). *Dirección de coro. La ciencia, el arte, las costumbres*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte.
- Parra, C. (2010). Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor. *Revista de Investigación*, 77 - 106.
- Party, D. (2012). "Un pequeño defecto": El bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica. *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, 227 - 242.
- Peñín, J. (2003). Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana. *Revista de Música Latinoamericana*, 62-94.
- Pontoriero, A. C. (2019). Aproximación a la dimensión pedagógica de la práctica coral. *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música. Actas de las jornadas de investigación en música.*, 109-119.
- Quintero R., Á. (2005). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Rivera, J. (Marzo de 2014). Cuban Choral Music: Historical Development and Modern Influences. *The Choral Journal*, 54(8), 6 - 17.

- Simons, M., & Martínez, J. (2008). *El Manisero*. Frankfurt: Ferrimontana.
- Torres, G. (2013). Atahualpa Yupanqui. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American popular music* (pág. 8). Greenwood.
- Torres, G. (2013). Bolero. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American Music* (págs. 42 - 46). Greenwood.
- Versage Aguledo, R. (2013). Son (Cuba). En G. Torres, *Encyclopedia of Latina American Music* (págs. 371-376). Greenwood.
- Warden, N. (2013). Rumba. En G. Torres, *Encyclopedia of Latin American Popular Music* (págs. 342 - 349). Greenwood.


## 6. Anexos

### 6.1. Cartel del Concierto



Organizado por:

 Excmo. Ayto. de ALBA DE TORMES

 Padres Carmelitas

# Coro Ars Zucker Nova

Un viaje por la música  
Latina más rítmica y sabrosa  
Escrita para coro.

Iglesia de san Juan  
P.P. Carmelitas  
ALBA DE TORMES  
Domingo 15 de septiembre - 19:30 h.

ENTRADA LIBRE

## 6.2. Programa de mano

**DOMINGO, 15 DE SEPTIEMBRE, 19:30 H**  
**IGLESIA DE SAN JUAN**  
**PADRES CARMELITAS**  
**ALBA DE TORMES**  
**ARSNOVA**  
PRESENTA:  
**ARSZUCAR**



**Rumbambá**  
(Danzón cubano)  
Arr. Rafael Inciarte

**Mi merengue**  
(Merengue venezolano)  
Luis Laguna. Arr. Cesar Alejandro Carrillo

**Chanflin**  
(Merengue dominicano)  
Piliñ Jimenez. Arr. Tony Guzmán

Balada de la Luna Llena  
F.G. Lorca. Mus: Modesta Bor

**Chilli con carne**  
Anders Edenroth

**Y tú que has hecho**  
(Bolero)  
Eusebio Delfin. Arr. Electo Silva

**Patatín Patatán**  
(Merengue)  
Luis Laguna. Arr: Modesta Bor

**El Bodeguero**  
R. Egues. Arr: Conrado Monier

**Corazón Coraza**  
Mario Benedetti. Mus. Beatriz Corona

**O pato**  
(Samba)  
Jayme Silva, Neuza Teixeira

**Duerme Negrito**  
A. Yupanqui. Mus: Emilio Sole

**Mulata**  
Nicolás Guillén. Arr: Conrado Monier

**El Manisero**  
(Rumba)  
Jorge Martinez

Organizan:



Ayuntamiento de  
Alba de Tormes





### 6.3. Partituras usadas.

Se presenta la primera página de cada obra para salvaguardar los derechos de autor de las mismas.

#### *Rumbamban*, Rafael Inciarte (Arr. Miguel García)

### Rumbamban

Rafael G. Inciarte  
Arr: Miguel García

$\text{♩} = 90$

Soprano  
La rum-ba es un bai-le que a to-do el mun-do le gus-ta Nin - gu-na mu-jer se es-con-de cuan-do

Alto  
La rum - ba a to - dos gus-ta Nin - gu-na mu-jer se es-con-de cuan-do

Tenor  
La rum - ba a to - dos gus-ta mu-jer se es-con-de la

Bajo  
La rum - ba a to - dos gus-ta mu-jer se es-con-de la

7

Sop.  
sien-te el rit-mo so-nar. La - nar y por mu-cho que se re - ca - te la mu

A.  
sien-te el rit-mo so-nar. La - nar y por mu-cho que se re - ca - te la mu

T.  
tum - ba so-nar. La - nar y por mu-cho que se re - ca - te la mu

Bajo  
tum - ba so-na La - nar por mu-cho que se re - ca - te por mu-cho que se re - ca - te por

14

Sop.  
jer la pre-cio-sa mu - cha cha se me-nea - rá se me - nea

A.  
jer la pre-cio-sa mu - cha cha se me-nea - rá se me - nea

T.  
jer la pre-cio-sa mu - cha cha ya se me-nea-rá la ni - ña se

Bajo  
mu-cho que se re - ca te la tan pre-cio-sa mu - cha - cha ya se me-nea-rá la ni - ña

### 6.3.1. *Mi merengue*, Luis Laguna (Arr. Cesar Alejandro Carrillo)

Obra coral y arreglos de música popular venezolana de César Alejandro Carrillo

a Ensemble 9  
**MI MERENGUE**  
1981

Luis Laguna  
Arr. César Alejandro Carrillo  
ROT, III/1.16

Allegro

Soprano  
Sua-ve, len-ta - men-te, muy dul-ce - men-te se va co - lan-do co-mo la fres-ca del ti-na -

Alto  
Sua - ve, dul - ce - men te p - su

Tenore  
Sua - ve, muy dul - ce - men te se va co -

Bajo  
Muy dul - ce - men - se va co - lan - do,

6  
je - ro que por su pie - dra - ne'es - ti - do el sa - bor del rit - mo de mi me - ren -

pie - dra va'es - lan - do, es - ti - lan - do el sa -

lan - su pie - dra vie - ne'es - ti - lan - do, rit - mo,

que por su pie - dra - se vie - ne'es - ti - lan - do, de mi me -

11  
gue quees - tá so - nan - do, ta - ra - rean - do lle - voel com -

bor yel rit - mo, ta - ra - rean - do lle - voel com -

quees - tá so - nan - do, ta - ra - rean - do lle - voel com -

ren - gue que voy ta - ra - rean - do lle - voel com -

6.3.2. Chanflín, Pilín Jiménez, (Arr. J. Tony Guzmán).

**Chanflín**  
(Merengue dominicano para voces mixtas a cuatro partes a capella)

Pilín Jiménez  
Arreglo de J. Tony Guzmán

*Allegro*

Soprano *mf* Don Ven - tu-ra us-ted no sa-be que yo su-pe que us-ted tie-ne a-mo - res con- chan- flín-

Alto *mf* Don Ven - tu-ra us-ted no sa-be que yo su-pe que us-ted tie-ne a-mo - res con- chan- flín-

Tenor Que Don Ven - tu - ra con cha - flín la -

Bajo Don Ven - tu - ra con cha - flín, la -

S. le me-to la ca-be-za en-tre un ma - cu-to y se la mo-cho con la pun-ta de un- co- lín,-

A. le me-to la ca-be-za en-tre un ma - cu-to y se la mo-cho con la pun-ta de un- co- lín,-

T. ca - be - za se la mo - cho con la

B. ca - be - za se la mo - cho con la

S. yo le lle-vo pre-so a la co-mi-sa - rí - a de mi a-mi-go el ca - bo Va - len- tín, ya -

A. yo le lle-vo pre-so a la co-mi-sa - rí - a de mi a-mi-go el ca - bo Va - len- tín, ya -

T. pun-ta de un co - lín, a Va - len - tín ya -

B. pun-ta de un co - lín, a Va - len - tín ya -

*cresc.* *f*

6.3.3. *Balada de la luna, luna*, Texto: Federico García Lorca/Música: Modesta Bor.

Balada de la luna, luna

Poesía: Federico García Lorca  
Música: Modesta Bor

Allegretto

Sopranos  
1. La lu-na vi - no a la fra - gua con su po - li - sión de nar - dos, la

Contraltos  
*B.Ch.*

Tenores  
pli - plín pli - plín plín plín, plín

Bajos  
pom pom pom pom pom

6  
lu - na vi - no a la fra - gua con su po - li - sión de nar - dos. El

pli - plín pli - plín plín plín, plín

pom pom pom pom pom

1.  
ni - ño la mi - ra, mi - ra, el ni - ño la es tá mi - ran - do. El

plín plín plín plín

pom, pom pom po, po, po, pom pom pom po, po, po,

Fundación Modesta Bor - lsbor@hotmail.com  
© 2011 Ediciones ARE - edicionesare@gmail.com

6.3.4. *Chili con carne*, Anders Edenroth.

# CHILI CON CARNE

3

for SSATB Choir

music and lyrics by  
Anders Edenroth

♩ = 100

E F/E F#/E F/E

Sop 1  
Ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap bap

Sop 2  
Ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap bap

Alto  
Ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap bap

Ten  
Ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap bap

Bass  
Ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap bap

3 Em<sup>7</sup> F#/E F/G F#/G# G/A A

ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap ba da bap

ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap ba da bap

ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap ba da bap

ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap ba da bap

ba ba da ba ba ba ba dap bap ba ba da ba ba ba ba dap ba da bap

Copyright © 2006 Anders Edenroth, Stockholm; this edition © 2007  
Printing rights for the U.S.A. (including all its possessions and dependencies) and Canada:  
WALTON MUSIC CORPORATION  
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved  
www.waltonmusic.com

6.3.5. *Y tú que has hecho*, Eusebio Delfín (Arr. Electo Silva)

129

**Y TU QUE HAS HECHO**  
(EN EL TRONCO DE UN ARBOL)  
(Bolero)

Versión coral: ELECTO SILVA

EUSEBIO DELFIN

*Tranquilo*

SOPRANO *mp*  
En el tron-co de un ár-bol u-na ni-ña

CONTRALTO *p*  
En el tron-co de un ár-bol u-na

TENOR *p*  
En el tron-co de un ár-bol u-na

BAJO *p*  
En el tron-co de un ár-bol u-na

4  
gra-bó su nom-bre en chi-da de pla-  
ni-ña  
gra-bó su nom-bre en-  
ña  
gra-bó su nom-bre en chi-da  
gra-bó su nom-bre con pla-

108

6.3.6. *Patatín patatán*, Luis Laguna y Pablo Camacho (Arr. Modesta Bor).

Patatín Patatán

Arr: Modesta Bor

Luis Laguna / Pablo Camacho

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features triplets and rests. The lyrics are: A - qui se a rre glan las co - sas; ves, por ar - te de ma gia re - cu rrien do a las in - fluen cias y A - qui, a - qui por ar - te de ma gia re - cu rrien do a las in - fluen cias y A - qui, a - qui ar - te de por ar - te de ma - gia a mon tón A - qui por ar - te de ma - gia, pa los a mon

Continuation of the musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The score continues with triplets and rests. The lyrics are: pa - los a mon tón pam pam pa pam pam pa pam pam pa pam pa - los a mon - tón pam pam pam pam pam pam a - mon - tón pa - los a mon - tón no se preo - cu - pe com - pa dre que es tá en mi a - gen - da a la vis - ta pa pam pam pa pam pam pa pam pam tón pa - los a mon - tón ron ron ron ron ron

6.3.7. *El Bodeguero*, Richard Egues (Arr. Conrado Monier).



EL BODEGUERO

(versión reducida)

Richard Egues  
Arreglo : Conrado Monier

Soprano *El bo-de-gue-ro siem-pre es-tá en-tre fri-jo-le y cha cha chá siem-pre en su*

Contralto *Da bab da-bab da-bab fri-jo-le da bab cha cha chá siem-pre en su*

Tenor *Da bab da-bab da-bab fri-jo-le da bab cha cha chá siem-pre en su*

Baritono *Da bab da-bab da-bab fri-jo-le da bab*

Bajo *Bo-de-gue-ro es-tá fri-jo-le y el cha cha chá*

6 *ca-sa pre-sen-te es-tá el bo-de-gue-ro y el cha cha chá ve-te a la es-*

*siem-pre en su ca-sa pre-sen-te es-tá el bo-de-gue-ro cha cha chá ve-te a la es-*

*siem-pre en su ca-sa pre-sen-te es-tá el bo-de-gue-ro cha cha chá ve-te a la es-*

*siem-pre en su ca-sa pre-sen-te es-tá el bo-de-gue-ro cha cha chá*

*en su ca-sa es-tá es-tá bo-de-gue-ro el cha cha chá a la es-*

10 *quí-na y lo ve-rás que a-ten-to siem-pre te ser-vi-rá an-da en-se-*

*ve-te a la es-quí-na y lo ve-rás siem-pre te ser-vi-rá an-da en-se-*

*ve-te a la es-quí-na y lo ve-rás siem-pre te ser-vi-rá an-da en-se-*

*ve-te a la es-quí-na y lo ve-rás siem-pre an-da en-se-*

*quí-na y lo ve-rás ve-rás que siem-pre ser-vi-rá an-da en-se-*



6.3.8. *Corazón Coraza*, Texto: Mario Benedetti/Música: Beatriz Corona.

Para Daniel Estévez Basanta,  
como material de estudio dentro del curso 2019/ 2020  
de su Maestría en Música en la Universidad de Aveiro.

Éxitos!

Beatriz del Carmen Corona Rodríguez  
compositora cubana  
Ascap/Acdam.

# "Corazón Coraza"

Beatriz Corona  
Texto: Mario Benedetti

*Andante tranquilo (dolce)*

Soprano  
*p* Por-que te ten-go y no por-que te pien-so por-que la no-che es-cresc. -----

Alto  
*p* ----- cresc. -----

Tenor  
*p* Por-que te ten-go y no por-que te pien-so por-que la no-che es-cresc. -----

Bass  
*p* ----- cresc. -----

S  
iá de-o-jos a-bier-tos por-que la no-che pa-say di-go a-mor por-que has ve-

A  
iá de-o-jos a-bier-tos por-que la no-che pa-say di-go a-mor por-que has ve-

T  
iá de-o-jos a-bier-tos por-que la no-che pa-say di-go a-mor por-que has ve-

B  
por - que has ve-

©Beatriz Corona -1986

6.3.9. O pato, Jayme Silva y Neuza Teixeira (Arr. Fernando Ariani).

O PATO: MUS: JAYME SILVA/NEUZA TEIXEIRA  
ARR: FERNANDO ARIANI

\* QUÊN - falado anasalado ± na região anotada.

6.3.10. *Duerme negrito*, Atahualpa Yupanqui (Arr. Emilio Solé).

## DUERME NEGRITO

Coral María Auxiliadora  
ARAFO - TENERIFE

Atahualpa Yupanqui  
Arr. Emilio Solé

*Solo*

*Sopranos*

*Contraltos*

*Tenores*

*Bajos*

Duer - me, duer - - me, ne gri - to,

Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Dudumdu dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Dum dum

Dum dum

que tu mama tá' en el cam po, ne-gri- to, duer me, duer - - me, mo vi - la,

dum dum dum dum dum dum dum Ah ah

dum dum dum du dum du dum dum du Ah ah

du dum du dum dum dum dum du Ah ah

um dum dum dum dum dum dum Ah Ah ah

que ma ma tá' en el cam - po, mo - bi - la. Te va a tra é co-do' ni-ce' pa ra tí, te va atra -é fru-ta

ah Dum dum dum dum dum dum

ah Dum dum dum dum dum dum

ah Dum dum dum dum dum dum

ah Dum du dum du dum du dum dum

6.3.11. *Mulata*, Texto: Nicolás Guillén/Música: Conrado Monier.

# Mulata

Premio I Concurso de composición coral  
Esteban Salas (1988)

Conrado Monier (1987)  
Texto: Nicolás Guillén (1933)

1

s  
Ya yo me.en te- - ré - mu - la - ta mu - la-ta ya sé que di - se que

c  
Ya yo me.en -te- ré - si - mu - la - ta se que di-se

t  
Ya yo me.en -te- ré - si - mu - la - ta se que di-se

b  
Ya yo me.en -te- ré - si - ya que di-se mu-la - ta

5

yo ten - go la na-ri - se co mo u - do le - cob - ba ta

que la na - ri - se de co - ba - ta

que la na - ri se de cob - ba - ta

- la na - ri - se de cob - ba - ta la na-ri - se

9

ya yo me.en te- ré fí - ja - te bien que tú - no.e - re tan a-de

ya yo me.en te- ré bien que tú

ya yo me.en te- ré bien que tú no.e - re

ya yo me.en te- ré bien - fí - ja-te bien no.e - re

6.3.12. *El manisero*, Moisés Simons (Arr. Jorge A. Martínez).

*A Digna Guerra*  
*y el coro Entrevozes*  
**El Manisero**

Moisés Simons  
Arr. Jorge A. Martínez

Tempo de Son

*f*

Sopran *f* Si tú te quie-res con el pi - co di - ver - tir com - pra-me un cu - cu - ru -

Alt *f* Si tú te quie-res con el pi - co di - ver - tir com - pra-me un cu - cu - ru -

Tenor *mf* di - ver - tir ¡sí!

Bass *mf* di - ver - tir ¡sí!

4 **A**

*mf* chi - to de mi ma - ní.

*mf* chi - to de mi ma - ní. el ma - ni - se - ro lle - gó

*mf* el ma - ni - se - ro lle - gó

*mf* el ma - ni - se - ro lle - gó

*mf* ma - ní

*mp* ma - ní

7 *mf* prue - ba qué ri - co ma - ní ma - ní

*mp* prue - ba qué ri - co ma - ní

prue - ba qué ri - co ma - ní tum tum

#### 6.4. Otras fotos de ensayos y concierto.

