



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## Facultad de Artes

### Carrera de Artes Musicales

#### **Composición de tres obras musicales para voces blancas con acompañamiento instrumental**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado en  
Instrucción Musical

**Autor:**

Edisson Adrián Ruque Yunga

CI: 0105664429

Correo electrónico: edisson.ruquey@gmail.com

**Directora:**

PhD. Jannet Emperatriz Alvarado Delgado

CI: 0101988806

**Cuenca, Ecuador**

20-octubre-2021



## Resumen

Este trabajo trata sobre la creación de tres composiciones musicales para voces blancas en géneros pertenecientes a la música latinoamericana; para ello se ha abordado brevemente el origen y desarrollo de los tres géneros a utilizarse: el son cubano, el tango argentino y el tono del niño cuencano. Además, se han reunido parámetros generales sobre las voces blancas, tales como: extensión, fraseo, dinámica, entre otras; los cuales ayudarán a la composición de las obras. Por último, se cuenta con una instrumentación base propia de cada género, lo que enriquece musicalmente cada una de las composiciones. Finalmente, puede señalarse que el objetivo de este trabajo es aportar al repertorio para voces blancas, a más de contribuir a la difusión de la música latinoamericana.

**Palabras claves:** Voces blancas. Música latinoamericana. Universidad de Cuenca.



## **Abstract**

This work deals with the creation of three musical compositions for white voices in genres belonging to Latin American music; for this, the origin and development of the three genres to be used have been briefly addressed: the Cuban son, the Argentine tango and the tone of the Cuencan child. In addition, general parameters on white voices have been gathered, such as: extension, phrasing, and dynamics, among others; which will help the composition of the works. Finally, there is a basic instrumentation of each genre, which enriches each of the compositions musically. Finally, it can be noted that the objective of this work is to contribute to the repertoire for white voices, in addition to contributing to the dissemination of Latin American music.

**Keywords:** White voices. Latin American music. University of Cuenca.



## Índice de contenidos

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>3</b>
<b>Índice de contenidos .....</b>	<b>4</b>
<b>Índice de cuadros .....</b>	<b>6</b>
<b>Índice de ilustraciones .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I.....</b>	<b>11</b>
<b>La música latinoamericana.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 El son cubano .....</b>	<b>13</b>
1.1.1. Reseña histórica .....	13
1.1.2. Patrón rítmico del son cubano.....	16
1.1.3. Características en la armonía del son cubano.....	17
<b>1.2. El tango argentino.....</b>	<b>18</b>
1.2.1 Reseña histórica.....	18
1.2.2 Patrón rítmico del tango argentino.....	22
1.2.3. Características en la armonía del tango argentino .....	25
<b>1.3. El tono del niño cuencano .....</b>	<b>25</b>
1.3.1. Reseña histórica .....	25
1.3.2. Patrón rítmico del tono del niño cuencano.....	27
1.3.3. Características en la armonía del tono del niño cuencano.....	28
<b>Capítulo II .....</b>	<b>29</b>
<b>Las voces blancas .....</b>	<b>29</b>
2.1. Capacidad respiratoria.....	29
2.2. Respiración costo abdominal .....	31
2.3. El apoyo .....	31
2.4. Los resonadores.....	32
2.5. Extensión y tesitura .....	33
<b>Capítulo III.....</b>	<b>36</b>
<b>Análisis musical de las obras compuestas .....</b>	<b>36</b>
<b>3.1. Análisis del son cubano “Inocencia” .....</b>	<b>36</b>
3.1.1. Análisis estilístico.....	36



3.1.2. Análisis estructural.....	39
3.1.3. Análisis armónico .....	41
3.1.4. Análisis textural .....	45
3.2. Análisis del tango argentino “Las plantas de mi amor”.....	49
3.2.1. Análisis estilístico.....	49
3.2.2. Análisis estructural.....	51
3.2.3. Análisis armónico .....	52
3.2.4. Análisis textural .....	55
3.3. Análisis del tono del niño cuencano “Ganándole tiempo al Tiempo”.....	58
3.3.1. Análisis estilístico.....	58
3.3.2. Análisis estructural.....	61
3.3.3. Análisis armónico .....	63
3.3.4. Análisis textural .....	66
Capitulo IV.....	71
Partituras de las obras .....	71
4.1 Son cubano: Inocencia.....	71
4.2 Tango argentino: Las plantas de mi amor.....	112
4.3 Tono del niño: Ganándole tiempo al Tiempo.....	128
Conclusiones.....	174
Bibliografía y fuentes de investigación .....	176
Anexos.....	178



## Índice de cuadros

Cuadro 1. Progresión de la introducción de la composición Inocencia .....	41
Cuadro 2. Segunda parte de la introducción de la composición Inocencia .....	41
Cuadro 3. Progresión armónica de la sección A de la composición Inocencia .....	42
Cuadro 4. Progresión armónica de la sección B de la composición Inocencia .....	42
Cuadro 5. Progresión armónica de la sección C de la composición Inocencia .....	43
Cuadro 6. Estructuración de la segunda frase musical de la sección C de la composición Inocencia .....	43
Cuadro 7. Progresión armónica de la primera parte de la sección D de la composición Inocencia ..	44
Cuadro 8. Progresión armónica de la segunda sección, tercera sección y la coda de la composición Inocencia .....	44
Cuadro 9. Progresión armónica de la introducción de la composición Las plantas de mi amor. ....	53
Cuadro 10. Progresión armónica de la segunda parte de la introducción de la composición Las plantas de mi amor.....	53
Cuadro 11. Progresión armónica de la sección A y A', de la composición Las plantas de mi amor	54
Cuadro 12. Progresión armónica de la sección B de la composición Las plantas de mi amor .....	54
Cuadro 13. Progresión armónica de la sección C de la composición Las plantas de mi amor .....	55
Cuadro 14. Introducción de la composición Ganándole tiempo al Tiempo .....	63
Cuadro 15. Progresión armónica de la sección A de la composición Ganándole tiempo al Tiempo	63
Cuadro 16. Progresión armónica del primer puente de la composición Ganándole tiempo al Tiempo .....	64
Cuadro 17. Progresión armónica del estribillo de la composición Ganándole tiempo al Tiempo ....	64
Cuadro 18. Segundo puente de la composición Ganándole tiempo al Tiempo .....	65
Cuadro 19. Progresión armónica de re-exposición de sección A de la composición Ganándole tiempo al Tiempo .....	65



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Patrones rítmicos del son cubano .....	16
Ilustración 2. Patrones rítmicos del tango argentino (1) .....	22
Ilustración 3. Patrones rítmicos del tango argentino (2) .....	23
Ilustración 4. Patrón rítmico de la habanera.....	23
Ilustración 5. Patrones rítmicos utilizados por Piazzolla .....	24
Ilustración 6. Patrones rítmicos del tono del niño cuencano .....	27
Ilustración 7. Instrumentación utilizada N°1.....	39
Ilustración 8. Armonización de voces para el son cubano .....	45
Ilustración 9. Contra-canto de la sección vientos metales.....	45
Ilustración 10. Base rítmica del piano y bajo .....	46
Ilustración 11. Base rítmica de la percusión menor .....	46
Ilustración 12. Base rítmica de la conga y tumba.....	47
Ilustración 13. Base rítmica de la campana de mano .....	47
Ilustración 14. Variación rítmica del güiro .....	48
Ilustración 15. Variación rítmica de las maracas .....	48
Ilustración 16. Variación rítmica de la cabasa .....	48
Ilustración 17. Variación rítmica de la campana de mano .....	48
Ilustración 18. Instrumentación utilizada N°2.....	51
Ilustración 19. Armonización de las voces en el tango argentino .....	55
Ilustración 20. Base rítmica utilizada en el piano para el tango argentino.....	56
Ilustración 21. Base rítmica de la sección de cuerdas. ....	56
Ilustración 22. Solo de violín .....	57
Ilustración 23. Solo de violoncelo.....	57
Ilustración 24. Base rítmica del contrabajo.....	58
Ilustración 25. Base rítmica de cajón peruano .....	58
Ilustración 26. Instrumentación utilizada N°3.....	61
Ilustración 27. Armonización de las voces en el tono de niño cuencano. Sección A.....	66
Ilustración 28. Armonización de las voces en el tono de niño cuencano. Sección B.....	67
Ilustración 29. Armonización de las voces en el tono de niño cuencano. Sección A' .....	67
Ilustración 30. Armonización de las voces en el tono del niño cuencano. Estribillo .....	68
Ilustración 31. Base rítmica de la guitarra y el bajo eléctrico .....	69
Ilustración 32. Base rítmica del bombo legüero y platillo. ....	69



Ilustración 33. Variación rítmica del bombo con respecto a las semillas ..... 70



### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Edisson Adrián Ruque Yunga en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición de tres obras musicales para voces blancas con acompañamiento instrumental", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de Octubre de 2021

Edisson Adrián Ruque Yunga

C.I: 0105664429

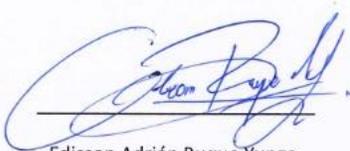


### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Edisson Adrián Ruque Yunga, autor del trabajo de titulación "Composición de tres obras musicales para voces blancas con acompañamiento instrumental", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor

Cuenca, 20 de Octubre del 2021



Edisson Adrián Ruque Yunga.

C.I: 0105664429



## Capítulo I

### La música latinoamericana

Latinoamérica es sin duda alguna cuna de una gama increíblemente extensa de géneros, ritmos y estilos musicales muy singulares, algunos difundidos mundialmente y otros de conocimiento más limitado, pero todos ellos, sin duda, con alguna característica propia de su lugar de origen. La recopilación de todos ellos sería un trabajo inconmensurable, pues registrar cada género que existe y que ha existido, en un territorio que recorre desde México, el Caribe, los Andes, y la Patagonia, tomaría una enorme cantidad de tiempo y trabajo, aún más, si consideramos la idea de Miranda y Tello (2011), de que no existe, en la historia de los pueblos del extenso territorio latinoamericano, momento, circunstancia o lugar en donde la música no haya estado, o no esté presente; ya que, para muchos este arte, es la expresión de un sentido de pertenencia, ya sea en una etnia, comunidad o grupo social, mientras que para otros, es la que llena sus espacios de ocio o diversión, así como momentos trascendentales de vida y muerte.

Los musicólogos Miranda y Tello (2011) expresan:

No sé si exista la “música latinoamericana”. Ni siquiera sé si se pueda definir “lo latinoamericano” en la música, es decir, qué es lo propio y lo universal de ella. Y no sé si es posible escribir un “recuento de la música latinoamericana” o una “historia de la música latinoamericana” que no deje afuera algo que sólo al paso de los años podamos aceptar como genuinamente nuestro. (p.142)



Los autores agregan que la música latinoamericana es preferible entenderla, más que como una visión histórica de la música misma, como “la presencia de la música en su historia, en su devenir cultural, en sus procesos de construcción de la identidad y en sus formas superiores de pensamiento” (p. 142). De igual manera, las ideas de la musicóloga Sofía Lissa son mencionadas en este libro, cuando se señala que la relación entre música e historia, no solo es diacrónica sino también sincrónica.

Este trabajo comparte la idea de Miranda y Tello (2011), quienes expresan que no se puede definir lo latinoamericano como un “recuento de la música latinoamericana” o una historia de la misma; pues al hacerlo dejaríamos afuera algo que, según los musicólogos, con el paso de los años podríamos aceptar como genuinamente nuestro, de esta manera se validarían todas las manifestaciones que se han producido, creado, incluso adoptado, pues al ser procesadas con nuestra identidad se han vuelto parte de la inmensa cultura latinoamericana.

Ante esta diversidad de géneros, se ha decidido escoger uno del norte, uno del centro y un último del sur de Latinoamérica, los cuales servirán como base para el desarrollo compositivo de las obras musicales para las voces blancas. De esta manera se busca relacionar la estética de cada género con la pedagogía musical, lo que aportará al repertorio de las voces blancas al latinoamericano, incentivando su práctica.



## 1.1 El son cubano

### 1.1.1. Reseña histórica

Según Federico Abad, (1997), en 1893 Laureano Fuentes Matóns publicó un ensayo en donde sostenía que *Ma Teodora*, una tonada perteneciente al siglo XVI, que hacía referencia a las hermanas Micaela y Teodora Ginés (legendarias en la historia musical cubana), era el primer ejemplo de son. El autor sostiene que dicha teoría fue aceptada durante casi ocho décadas, hasta que en 1971 las investigaciones del compositor Carlo Borbolla Téllez, originario de Manzanillo, Cuba, sirvieron de plataforma para que Alberto Muguercia y su trabajo titulado “Teodora Ginés: ¿Mito o realidad histórica?”, publicado en la Revista de la Biblioteca Nacional José Martín de la Habana, desmontase dicha creencia.

Refiere Abad (1997) al musicólogo cubano Olavo Alén, quien considera que a mediados del siglo XVIII aparecen los primeros rasgos de pensamiento nativo tanto en la literatura como en las demás artes; fue en esta época donde se constituyó el son primitivo. Además menciona que en la obra “El son ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?” del musicólogo cubano Danilo Orozco se estima que:

[...] el son se gestó en el seno de familias centenarias, multiétnicas, dispersas en el campo y la ciudad, y que al visitarse unas a otras en épocas de festejos facilitaban la interacción de ideas, así como la mezcla de instrumentos y modos de interpretación. (Abad, 1997, p.16)



Para Abad (1997), la región de Guantánamo en Cuba, sobre todo Yateras y Baracoa, fue especialmente importante en la formación del son, ya que al encontrarse cerca de Haití, se tomó de este país elementos sonoros y estéticos afro-franceses, pues hay que recordar que esta región fue colonizada por Francia. El musicólogo y etnólogo Argeliers León (como se citó en Abad, 1997) sostiene que la intensa actividad marítima de cabotaje (transporte de mercancía equipaje o personas) entre Cartagena de Indias y Yucatán, así como entre algunos puertos del sur de Cuba, además de la Isla de Pinos y Jamaica, Haití y República Dominicana, dio como resultado un fascinante intercambio de géneros musicales y maneras de poder interpretarlos en los instrumentos de cuerda cuyo origen era español (bandurria, tiple, bandola y guitarra). A esto se le sumó el uso de instrumentos de percusión y el canto responsorial, características muy propias de la música africana.

Para Abad (1997) la forma del son es también una mezcla de diferentes elementos empleados no solo en Cuba sino en toda el área occidental del mar Caribe. Puede encontrarse en este género una forma *rondo dance*, es decir, una combinación de copla con estribillo, alternancia de solo y coro, a más de percusión de culturas africanas e instrumentos de cuerda de los colonizadores occidentales. Sin embargo, no es el único género que posee estas características: el porro en Colombia, el tamborito en Panamá, el merengue en República Dominicana y Haití, la plena en Puerto Rico, incluso, el changüí en el este de Cuba, presentan un parentesco; las diferencias están en los instrumentos de cuerda pulsada que cada país poseía, todos ellos de origen español con diferentes formas y tamaños, produciendo así características armónicas diferentes. A estos elementos se le suman otros: letras satíricas y descriptivas relacionadas a diversas circunstancias personales propias del africano, a las cuales, poco a poco, se adoptaron características del cancionero



popular hispánico, debido a la lengua oficial del colonizador. “En definitiva el son primigenio se funde sobre suelo cubano, con rasgos musicales hispano-andaluces y afro-bantúes a través de vasos comunicantes que se relacionan continuamente en un nuevo contexto de modalidades tonales y rítmicas” (Abad, 1997, p. 18).

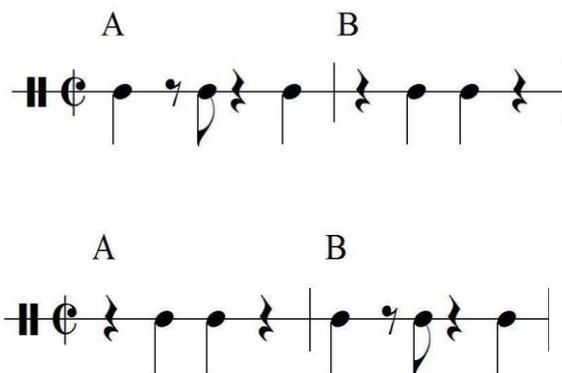
Para Abad (1997), los primeros sones profesionales se interpretaron por trovadores tradicionales, además de dúos y tríos; gracias a estos formatos orquestales y vocales la flexibilidad a la hora de desplazarse por diversos sitios era una característica útil y fundamental.

El autor menciona que la llegada de la discográfica norteamericana RCA a Cuba produjo el nacimiento de nuevos grupos de este género, tales como la Orquesta Típica Habanera, creada por Carlos Godínez en los años 20. Posteriormente, diferentes casas discográficas estadounidenses llevaron a estas agrupaciones a Nueva York para grabar su música y difundirla mundialmente a través de fonógrafos. En los años treinta el son sufre una decadencia, y es de la mano de nuevos compositores que el género se recuperó; uno de estos compositores fue Arsenio Rodríguez, quien además amplió la base instrumental con la tumbadora y el piano. En este último instrumento de cuerdas percutidas (piano) se practicó un estilo contrapuntístico muy difundido en el caribe, basado en la técnica de interpretación del tres cubano, que consiste en la combinación del primero, tercero y quinto grado del acorde en un ritmo sincopado. Estas modificaciones estilísticas serían las últimas, ya que, posteriormente, el son se convertiría en el corazón de la salsa, género que nació en Nueva York gracias a orquestas formadas por exiliados cubanos, junto a puertorriqueños, dominicanos y estadounidenses.

### 1.1.2. Patrón rítmico del son cubano

Según Mauleón (1999), el son cubano se desarrolla a partir del patrón rítmico llamado “clave”, el mismo que en el son cubano posee dos variantes, conocidas como “clave 3-2” y “clave 2-3”.

*Ilustración 1.* Patrones rítmicos del son cubano



**Fuente:** Mauleón (1999)

Como se puede constatar en los gráficos, cada clave rítmica tiene 2 secciones, las que se llamarán A y B. El primer gráfico corresponde a la “clave 3-2” y presenta en su sección A tres golpes o acentos y en B dos golpes o acentos; por el contrario, el segundo gráfico corresponde a la “clave 2-3” y presenta en A dos golpes o acentos, y en B tres golpes o acentos. En otras palabras, simplemente se cambia el orden de A y B.

De igual manera, las frases musicales presentarán compases con una fuerza rítmica mayor o menor. La coincidencia de la “clave” (patrón rítmico) con el ritmo de la frase musical, o donde la frase musical presenta mayor actividad o reposo, determina el tipo de



clave que se debe usar. De no ser así se produce un choque rítmico conocido como clave montada, clave atravesada o fuera de clave.

### **1.1.3. Características en la armonía del son cubano**

Según Mauleón (1999), similar a la mayor parte de la música popular, el movimiento armónico del son cubano se mantuvo muy sencillo; entre las progresiones armónicas más comunes en tono mayor y menor están: I - IV - V - IV, utilizada con la “clave 2-3” o con la clave “3-2”, siempre y cuando se comience con el V grado. Una variación común es I - ii - V - IV. También existe la progresión I - V - V - I, utilizada con la “clave 2-3” (preferiblemente I en primera inversión). En este patrón se puede utilizar la sexta en I, ya que es la novena de V, y el cuarto grado en V. Esto crea una séptima de dominante en tono menor; la diferencia está en que esta progresión, debido a la sexta bemol, crea un acorde de dominante con novena bemol. Finalmente tenemos la progresión II - V - I, la que se puede utilizar para la “clave 2-3” como para la “clave 3-2”.

En caso de existir variaciones de las progresiones armónicas, serán dentro del verso o estrofa, pues durante el estribillo o coro no suelen existir; es lo que menciona la musicóloga, agregando que la posterior incorporación del piano en la instrumentación del son producirá progresiones más contemporáneas.



## 1.2. El tango argentino

### 1.2.1 Reseña histórica

Giorlandini (2011) aclara el origen del nombre de tan reconocido género: “su nombre ‘tangó’ nace allá por el año 1700, está tomado del tum tum, del batir del parche tamboril de los negros del Río de la Plata, que decían: ‘a tocá tangó’, toda vez que querían compadrear el ritmo milonguero de sus candom-bes” (p.8). Giorlandini también menciona que con el tiempo, este ritmo se modificó, haciéndose más lento, más triste y más sentimental, concluyendo que: “quedó consagrado como su nombre lo indica: ‘tango’, ‘tang’, fonética de procedencia africana” (p.8).

El mismo autor señala que en el siglo XVII, mientras en América Latina y España se difundían los ritmos afrocubanos, en Inglaterra surge la contradanza, la que en 1710 es introducida a España por medio de los Borbones (familia reinante en España proveniente de Francia), y posteriormente a las colonias del Río de la Plata en 1730. Según Giorlandini (2011), los estudios del musicólogo argentino Carlos Vega permiten conocer que en 1730 la contradanza llega a Buenos Aires en donde la acogen los aristócratas y la plebe. Es importante mencionar este género, pues “la contradanza es cimiento de la habanera y, por conducto de esta, antecedente del tango” (Giorlandini, 2011, p. 9).

En 1793 la contradanza llega a Cuba. Es en la ciudad de Santiago donde se producen dos tipos de variaciones, una de ellos denominada tango; es este tango popular el que genera variantes afroamericanas: en México (tango de los africanos), en Brasil (tanguinho), en Venezuela (tango-merengue o tanguillo criollo y tango matiguá), habanera y guaracha, en Cuba, y ciertos blues en Estados Unidos. La llegada del tango a Estados Unidos puede



corroborarse en Nueva Orleans, donde, se le denominó *tango belt* (área del tango) a la zona que, a más de ser punto de difusión del jazz inicial, se desempeñó como la zona de prostíbulos de la ciudad.

El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán (como se citó en Giorlanini, 2011) señala que en el siglo XIX la palabra tango cubría tres expresiones: la primera, el tango o tambo de los negros esclavos; la segunda, el tango español, que según Ayestarán se irradia hacia 1860 por la vía de la zarzuela; y por último, el tango orillero, que florece hacia 1890. De igual manera, el investigador argentino Roberto Selles (como se citó en Giorlandini, 2011) sostiene y corrobora que la palabra tango tuvo muchas otras expresiones y significados desde varios siglos atrás.

Para el Siglo XIX el vocablo “tango” comienza a expandirse, pero con acepciones equívocas; Giorlandini (2011) señala alguno de ellas: sinónimas de habanera y canción de zarzuela; o sinónimas de candombe negro. Recién para 1880 será relacionada al tango argentino.

Para José Barcia (1976), las letras del tango refieren, principalmente, a épocas representativas de la evolución social y cultural de Buenos Aires, aunque el mismo Barcia manifiesta una extensa gama de temas utilizados por los compositores: “intimista, densos de angustia, a veces sombríos rientes, dramáticos, melosos, amargos profundos, ligeros, en fin la gama inacabable de la galería humana” (p.156).

En cuanto a los diferentes tipos de tangos, Martín y Púa mencionan las 4 variaciones que conforman la familia del tango:



- Tango canción: caracterizado por melodías cantábiles.
- Tango romance: de carácter instrumental.
- Tango milonga (también llamado milonga): presenta un desarrollo en base a temas fuertemente rítmicos.
- Vals porteño (también conocido como tango valseado o vals tanguedo): fusión entre tango y vals europeo.

El museo del tango, ubicado en Buenos Aires, distingue diferentes etapas en la historia de este género, cada una con sus respectivas subdivisiones. Señala una época de origen antes de 1890; posterior a esta, una época denominada Guardia Vieja situada en las dos últimas décadas del siglo XIX y en las dos primeras del siglo XX, la misma que presenta dos momentos o subdivisiones: uno de surgimiento o difusión, y otro de formalización, en donde el tango se instala o se acepta socialmente. Seguidamente llega la época denominada Guardia Nueva, también con dos momentos: uno de transformación, en donde se empiezan a diferenciar los diversos tipos de tango y los estilos de los artistas; y un segundo momento, donde gracias a la difusión de la radio y televisión el tango llega a conocerse mundialmente. Posterior a esto, en la década de los cincuenta llega una época de vanguardia en donde se destaca el compositor Astor Piazzolla, gracias a su particular manera de composición, que estableció un estilo muy característico. Coirino (2019) menciona algunos aportes muy significativos del músico a este género. Alumno de la francesa Nadia Boulanger y del argentino Alberto Ginastera, quien -según Coirini- es considerado el segundo compositor argentino más importante del siglo XX, sólo por detrás de Piazzolla. El rioplatense de abuelos inmigrantes italianos, manifiesta que, además de sus dos ya mencionados maestros, tuvo un tercero, personificado en la ciudad de Buenos Aires,



la que fue temática de muchas composiciones y a la que se refieren muchos títulos de obras, no solo de Piazzolla. Esta ciudad llegó, incluso, a ser dibujada o fotografiada para portadas de discos. Si bien las composiciones enfocadas en la ciudad siempre estuvieron presentes, es en esta época de vanguardia cuando la urbe se manifiesta intensamente, pero ya desde la perspectiva de una Buenos Aires modernizada, con rascacielos, llena de gente y ruido. Es así como nace una expresión diferente de este género, denominada “el nuevo tango” (Coirino 2019), caracterizado por acordes disonantes dentro de lo tonal y, en algunos momentos, politonales, así como por emplear técnicas extendidas en la interpretación de los instrumentos como son la ejecución de las cuerdas por debajo del puente.

Posterior a esta época de vanguardia llega, en 1990, una época contemporánea llena de fusiones y combinaciones sonoras, las que enriquecieron los diferentes estilos del tango. Un ejemplo de esta época es el electrotango, una combinación de este género con elementos electrónicos (por ejemplo, Gotan project).

Desde el 2009 este género se registró por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

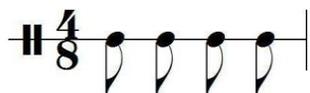
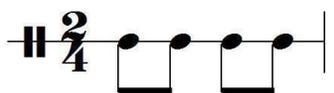
Debe aclararse que el desarrollo del tango que se presenta en este trabajo es el que se dio en el país argentino; en otros países o lugares presentó diferentes maneras de evolucionar, así como su propio estilo y características. Un ejemplo es el tango que Aurelio Alvarado Sempértégui propuso en el Ecuador, con un estilo y características propios, las que dependieron de las circunstancias del país. Jannet Alvarado, en 2017 publicó el libro “Danzas y géneros musicales de salón 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano”, en el que se encuentra, desde la página 91 a la 95, la partitura, el análisis y material audio sonoro

(CD) de la obra “pena mía” para tenor y piano en estilo habanera de Aurelio Alvarado. El también compositor ecuatoriano César Andrade, en la primera mitad del siglo XX, presentó una obra para piano titulada “No me la nombres”, en estilo habanera, la que fue investigada y grabada (también por Alvarado) en el CD “Homenaje a Cesar Andrade y Cordero”, publicado por el Municipio de Cuenca en 2015.

### 1.2.2 Patrón rítmico del tango argentino

Según Solare (2012), el compás del tango, por antonomasia, es el de 2/4. A su criterio, este compás tiene un carácter emblemático antes que práctico, pues es más una cuestión de notación. Solare usa como ejemplo el tango “Por una cabeza” de Carlos Gardel y señala que aunque la partitura original está en compás de 2/4 posee claramente cuatro pulsos entre dos acentos fuertes, lo que le convierte en un compás de 4/8 equivalente a un compás de 4/4.

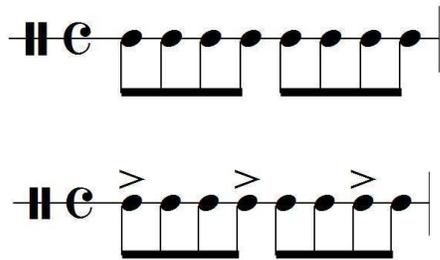
*Ilustración 2.* Patrones rítmicos del tango argentino (1)



**Elaborado por:** Edison Ruque

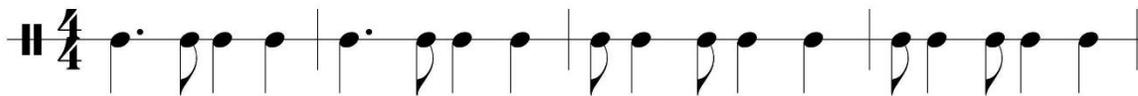
Existe otra subdivisión muy distinta, conocida como 3+3+2. En realidad, esta subdivisión es la reagrupación de las 8 corcheas que componen un compás de 4/4. Según Solare (2012), en el fondo, dicha subdivisión es un compás ternario, pues si bien, en el compás de 4/4 existen subdivisiones de 2+2+2+2, que en total dan las 8 corcheas que, como se mencionó, componen el compás de 4/4, además posee claramente una subdivisión binaria. En la subdivisión mencionada por Solare se observa una subdivisión de 3+3+2 que da igualmente 8 corcheas, pero presentadas en una subdivisión ternaria. En otras palabras, la agrupación de las 8 corcheas en 3+3+2 da como resultado final una subdivisión ternaria.

*Ilustración 3.* Patrones rítmicos del tango argentino (2)



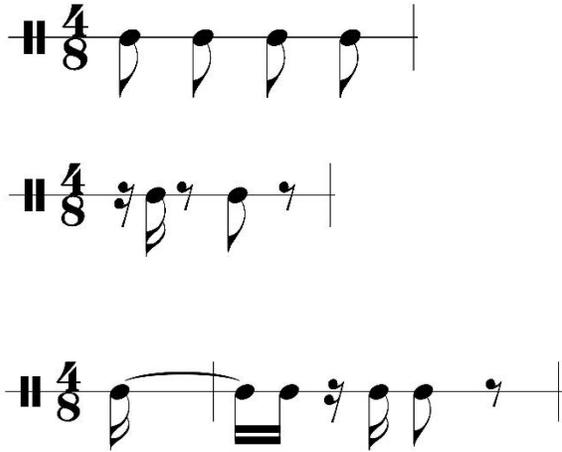
**Elaborado por:** Edison Ruque

*Ilustración 4.* Patrón rítmico de la habanera



**Elaborado por:** Edison Ruque

*Ilustración 5.* Patrones rítmicos utilizados por Piazzolla



**Fuente:** Coirini (2019)

Aclarado el ritmo presente en el tango, Solare (2012) cree que es esencial señalar que existe algo más importante en este género, y es la expresividad. Al respecto señala:

Mi postura: la métrica (sea 2/4, 4/4, 3+3+2 o la que sea) es una de las fuerzas configuradoras de la música de tango, una muy importante, pero no la única. Muchos otros factores técnicos (que no voy a enumerar ahora) confluyen en el tango y le dan forma y carácter. Cambiarlos poco a poco conduce a que el tango, como género musical, pueda evolucionar, expandirse, ir más allá de su horizonte, sin perder ni singularidad ni universalidad. El tango es mucho más grande que un reemplazo del tipo de compás. La fuerza expresiva no reside en un mero factor técnico. Sería demasiado fácil. (párr. 15)



### **1.2.3. Características en la armonía del tango argentino**

Según Martín y Púa (2010), el tango presenta progresiones en segundas ascendentes y descendentes, además del uso de acordes con séptimas y/o novenas, así como también dominantes con séptimas. Para una explicación óptima los autores toman como ejemplo la obra “El día que me quieras” de Carlos Gardel en la cual, el movimiento gradual del bajo produce funciones transitorias a través de dominantes con 7 en segunda inversión. De esta manera se produce una progresión por terceras descendentes; también señalan que las progresiones por cuartas se las puede encontrar en este género como es en el caso del tema “María” de Triolo-Castillo.

### **1.3. El tono del niño cuencano**

#### **1.3.1. Reseña histórica**

Guerrero (2005) define al tono del niño como un género musical yailable propio de los indígenas y mestizos de Ecuador, que tiene relación directa con los villancicos; en tal sentido, su antigüedad se remonta a épocas coloniales

Alvarado y Sánchez (2012) señalan que es difícil ofrecer datos concretos sobre el origen de este ritmo azuayo; aclarando que parte de su historia se puede identificar en el siglo XV, cuando el villancico presentó una forma musical y poética en la cual se alternaba la estrofa y el estribillo (el autor español Juan de la Encina sobresalió en el género).

Alvarado (2017) establece que el tono del niño presenta un ritmo de hemiola, el cual se desarrolla a inicios del siglo XX basado en el ritmo de corcheas en 6/8.



En la época de la Colonia, éste, al igual que muchos otros géneros, llega a América como parte de la cultura del país colonizador; pero como todo género extranjero sufrió modificaciones sonoras, generadas por influencias socio culturales de los grupos humanos del nuevo continente (Alvarado y Sánchez, 2012). Es así como el villancico en Perú, Bolivia y Ecuador adquirió una marcada fisonomía regional.

Lo que sí es seguro, afirma Alvarado (2017), es que a comienzos del siglo XX, en la provincia del Azuay, se interpretó un género, que gracias a la tradición oral, pudo permanecer hasta nuestros días. Es probablemente un ritmo único, no perteneciente a ningún otro género religioso o profano practicado en las diferentes regiones del Ecuador.

Con respecto a los textos presentes en el tono del niño, no sólo se relacionan con el hiperbólico trato a la imagen sagrada de la religión católica: el Niño Dios, sino también con los difíciles momentos socioeconómicos que pasaban los devotos. Además, Alvarado y Sánchez (2012) señalan que el texto es de métrica regular, con versos de carácter popular, creados mayoritariamente por poetas anónimos.

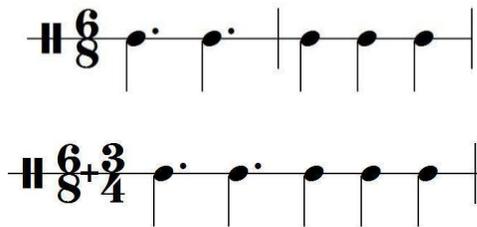
La palabra *tono* podría aportar a la definición de tono del niño. Entre muchas de sus acepciones puede mencionarse la expresión “toca un tonito”, que se utilizaba en las reuniones sociales para manifestar el deseo de que algún pariente o amigo músico interpretase alguna canción propia de la época. Así mismo, Honorato Vásquez (como se citó en Alvarado, 2009) señala: “Tono es todo lo que suena, pero el tono nuestro no suena así como quiera, sino con eso de tristeza, con eso de falta de compases precisos, con eso de alargarse como un ay [...]” (p. 5).

Es importante señalar que aunque el ritmo es el elemento más importante del tono del niño, este género presenta otros factores que lo hacen especial, y son: la expresividad y ternura con el que se lo interpreta y con la que se lo recibe.

### 1.3.2. Patrón rítmico del tono del niño cuencano

Según Alvarado (2019), el tono del niño se desarrolla rítmicamente en 2 compases de 6/8, aunque para favorecer su acentuación se lo puede escribir en dos compases distintos, el primero en 6/8 y el segundo en 6/8 + 3/4.

*Ilustración 6.* Patrones rítmicos del tono del niño cuencano



**Elaborado por:** Edison Ruque

Al interior de una enseñanza institucionalizada y popularizada es común la práctica de un patrón rítmico periódico y preciso, mientras que en el sector campesino e indígena la interpretación rítmica es más libre. Un ejemplo de ello se da en el cantón San Fernando, provincia del Azuay, donde en vísperas de Navidad se realizan pequeñas procesiones en las que se puede escuchar un ritmo más libre al momento de interpretar este género.



### **1.3.3. Características en la armonía del tono del niño cuencano**

Tanto las melodías, como los acordes tonales y pentatónicos, son particularidades de este género; además, el poseer una forma musical monotemática de pregunta y respuesta, es decir que, está formado por dos secciones A (pregunta) y B (respuesta).



## Capítulo II

### Las voces blancas

En este capítulo se revisarán ciertos parámetros necesarios a la hora de aprender canto de una manera formal; parámetros que se irán mencionando a lo largo del capítulo y que ayudarán a la correcta iniciación de una práctica vocal profesional.

#### 2.1. Capacidad respiratoria

Para Gustems (2008), la capacidad respiratoria o la capacidad vital están relacionadas con el canto en aspectos como la intensidad y el fraseo; el ritmo respiratorio de los adultos es bastante distinto al de los niños, es decir, el número de respiraciones es “al nacer de 40 a 70 veces por minuto, 25 veces a los 5 años, 20 veces los 15 años, y de 5 a 17 veces en un adulto (dependiendo de su entrenamiento respiratorio)” (p. 5). La capacidad respiratoria de un niño puede ser tres a cuatro veces menor a la de un cantante adulto.

En la siguiente tabla se muestra, de manera más detallada, promedios generales del volumen de la capacidad vital establecida en mililitros, según edades y género:

**Tabla 1***Capacidad vital*

<b>Edad</b>	<b>Varón</b>	<b>Mujer</b>
6 años	1100 ml	1100 ml
10 años	1800 ml	1800 ml
11 años	2200 ml	2000 ml
12 años	3000 ml	2200 ml
14 años	3500 ml	2700 ml
18 años	4500 ml	2900 ml
20-adultos	4800 ml	3200 ml

**Fuente:** Seikel et al. (1997)

Es importante mencionar que por capacidad vital (VC o Vital capacity), se hace referencia al máximo volumen de gas pulmonar movilizable. Es la suma del volumen corriente y los volúmenes de reserva inspiratoria y espiratoria.

Según Gustems (2008), con una educación vocal se podrá aumentar la capacidad respiratoria y, por ende, aumentar el tiempo de cada respiración, así como el control de su presión (también conocido como apoyo). A su vez, el entrenamiento respiratorio no tendría resultados significativos antes de los 7 años de edad, por lo que hay que tener prudencia al trabajar con niños de esta o menor edad.

Dentro de estos parámetros generales, puede señalarse que en la composición de una obra musical para voces blancas la colocación del fraseo es muy importante y se la debe establecer de acuerdo a la edad del cantante.



## **2.2. Respiración costo abdominal**

Considera Gustems (2008) que al momento de practicar el canto es conveniente utilizar la respiración costo-abdominal, abdominal o diafragmática; esta permite un mayor control voluntario de la respiración, pues se moviliza la parte más baja del tórax y la más alta del abdomen llamada epigastrio.

En este tipo de respiración, el diafragma realiza su máximo descenso empujando las vísceras abdominales hacia abajo y hacia delante, con lo cual se aprecia un aumento del volumen del abdomen y del diámetro torácico que se completa con movimientos costales, por lo que se provoca la máxima dilatación de los pulmones y la máxima VC -hasta del 60-. (Gustems, 2008, p. 3)

Agrega Gustems (2008) que esta respiración no es complicada, pues los seres humanos la aplican al momento de dormir. Al estar en una posición horizontal el abdomen es la única parte del cuerpo que se puede expandir fácilmente para respirar. Estos conocimientos instintivos son vigentes en los bebés, pero “prácticas insanas” (p. 4), pues nos acostumbramos a tener hábitos sedentarios al fomentar una respiración superficial, en la que se renueva una parte reducida de aire en los pulmones, lo que provoca una menor oxigenación general para el cuerpo humano.

## **2.3. El apoyo**

El control de la respiración es uno de los elementos básicos (y más importantes) en la fonación del canto; se produce gracias al apoyo.



Gustems (2008) señala que el control de la respiración radica en la contracción de los músculos abdominales, acción que provoca un aumento de la presión intra-abdominal; esta acción empuja las vísceras hacia arriba, las que, a su vez, empujan el diafragma, provocando así una respiración activa. El control de la respiración debe hacerse cuidadosamente, pues una mala práctica podría causar desde sobrecargas musculares, hasta fatiga e, incluso, patologías en las cuerdas vocales. Según Gustems esto se debería a un defecto o al exceso de presión del aire al momento de la espiración.

Como un pequeño consejo al momento de iniciar esta práctica, Gustems (2008) sugiere dar un impulso inicial en el abdomen, parecido a una tos; esta acción permitirá ser más conscientes de los músculos de la zona abdominal que intervienen en este proceso, por lo que poco a poco, y con práctica, estos impulsos podrán ser controlarlos a voluntad. A este control voluntario de los músculos también se lo conoce como “apoyo”, y es el que, durante la espiración, sirve como soporte mecánico, acción que provoca la denominada “respiración sostenida”. Al momento de cantar sonidos agudos se necesita mayor trabajo del apoyo, en comparación con el que se requiere al momento de cantar sonidos medios y graves.

#### **2.4. Los resonadores**

A criterio de Torres (2013):

Los resonadores son las cavidades situadas por encima de los pliegues vocales (en su conjunto forman el tracto vocal) en las que el sonido producido será modificado y se hará audible. De la forma y posición de las cavidades de resonancia dependerá el timbre de nuestra voz. (p. 42)



Torres y Gimeno (2008) distinguen como resonadores importantes (también se los conoce como cavidades supraglóticas) a la boca, la faringe y las fosas nasales. Existen resonadores que pueden cambiar su forma y volumen, como por ejemplo la cavidad bucal, que gracias a la mandíbula inferior, la posición de la lengua y los labios logran modificar el sonido producido; también la faringe puede cambiar su morfología, pero esto es gracias al desplazamiento de la laringe, la lengua y el velo del paladar o paladar blando. Así mismo, existen resonadores fijos a los que no se puede manipular, ni su forma ni su volumen; por ejemplo, las fosas nasales. Los autores agregan:

Principalmente en la voz cantada, se ha dado gran importancia a los senos paranasales como resonadores de la voz, pero estas cavidades actuarán como zonas en las cuales el aire vibrará dando lugar a sensaciones propioceptivas para el cantante, y no como cavidades de resonancia para amplificar el sonido y hacerlo más audible. (p. 17)

## **2.5. Extensión y tesitura**

Es necesario aclarar la diferencia entre estas dos definiciones, pues muchas veces se llegan a tratar como conceptos similares, lo que ocasiona confusión.

Villagar (2012) menciona que la extensión vocal es el conjunto de notas que una persona puede emitir, desde la más grave a la más aguda; a esto se le conoce como rango o extensión vocal. Dentro de la extensión vocal se encuentran notas donde la voz presenta comodidad al momento de cantar; estas constituyen la tesitura vocal. En otras palabras, la tesitura vocal es una parte de la extensión vocal.



Chevais (como se citó en Mozzoni et al., 2016) sostiene que la extensión para las voces infantiles asciende con la edad: a los 6 años de edad un niño presenta una extensión de Si2 a Sol3 y a los 7 años del Do3 al Do4. Por su parte, de Gainza (como se citó en Mozzoni et al. 2016) afirma que los niños argentinos, entre los 5 y 7 años de edad, logran cantar una sexta desde el Do3 al La3; “y que en uno o dos años se extiende a una octava descendiendo al Si2 o La2.” (p. 57).

El estudio de Mónaco (1999, como se citó en Mozzoni et al., 2016) concluyó que niños de 7 a 8 años presentan una tesitura de La3 a Fa4, la que abarca un intervalo de 6ta menor. En 2004, Mónaco realizó otro estudio en el cual concluyó que niños pre-puberales presentan una tesitura de Re4 - Re5, y añadió que estos niños presentan mayor facilidad de canto en el registro grave.

Mozzoni et al. (2016) establecen que “la tesitura está ubicada en los mismos intervalos tanto para las mujeres como para los niños, concluyendo que: soprano tendrían una tesitura Sol3 a Fa4, mezzosoprano Re3 a Do4 y contralto Do3 a Si3” (p. 57). Es importante aclarar que este índice acústico corresponde al sistema franco belga, pues es imposible que un niño alcance notas tan bajas, si esta tesitura fuese establecida en el sistema internacional.

Menaldi (como se citó en Mozzoni et al., 2016) sostenía que “la voz del niño irá evolucionando, con una tesitura de sólo 3 o 4 notas a los 6 años, hasta lograr el máximo de extensión en la época prepuberal” (p. 58).

La cantante lírica Karla Espinoza (*comunicación personal*, 29 de octubre de 2020), quien se dedica a la docencia desde 2019 en la provincia de Loja – Ecuador, menciona que niños de 5 a 8 años difícilmente podrían cantar tonos bajo del Do4, salvo en algunas



excepciones. De 8 a 12 años pueden cantar un La 3, pero la instructora afirma que son tonos demasiado bajos para esta voz. Respecto a los tonos agudos, Espinoza afirma que Do5 o Re5 son notas de fácil acceso, siempre y cuando se las practique con voz de cabeza. La ecuatoriana también menciona la práctica de la voz liviana, que, en palabras simples, es un canto en voz de baja intensidad o con menos volumen; al no tener un área de *passaggio* (conexión de la voz de pecho con la voz de cabeza), les permitiría a los niños abordar notas agudas sin provocar lesiones. Así mismo propone practicar esta técnica en niños cercanos a la pubertad ya que sus cuerdas vocales están en crecimiento, evitando así posibles complicaciones.

Hay que tener en cuenta que la práctica es un factor muy importante para el desarrollo de la tesitura de todo cantante, tanto niño como adulto. Puede concluirse que la tesitura de las obras debe ir acorde al desarrollo y madurez física, así como al nivel etario del individuo o grupo.



## Capítulo III

### Análisis musical de las obras compuestas

El análisis tendrá la siguiente disposición: estilístico, estructural, armónico y textural.

#### 3.1. Análisis del son cubano “Inocencia”

##### 3.1.1. Análisis estilístico

Si bien esta composición musical se basa en el estilo del son cubano, se debe aclarar que los pregones (secciones donde se improvisa un estribillo y varias coplas) en esta composición están escritos de antemano, con el fin de favorecer su interpretación. En la armonía se puede apreciar algo no muy común en el género y es el uso de más de una tonalidad y escala; a su vez, el tempo también se ha variado, haciéndolo más rápido. Con respecto a la letra, creada por el autor del presente estudio (de igual manera que las dos composiciones siguientes), ésta posee un carácter afectivo emocional que busca demostrar el cariño que un niño siente por los animales, particularmente por los peces, a quienes él considera sus amigos.

#### *Inocencia*

En el cuarto amarillo atrás de mi casa,  
tengo unos amigos recién llegados,  
no tienen pies ni manos, ni se parecen  
a nadie que a mi casa antes haya entrado.



Llevan un traje que brilla todo el tiempo

y sus ojitos grandes me han fascinado,

yo me he sentado horas a verlos,

de sus colores me he enamorado.

¿Estará mal? ¿O estará bien?

si los miro, los pienso y los sueño sin querer,

¿Estará mal? ¿O estará bien?

si los miro, los pienso y los sueño otra vez.

El tiempo ha pasado y se han quedado,

yo estoy feliz de cómo han crecido,

aunque mamá dice que no es mucho

el tiempo que estarán conmigo.

Y aunque he llorado y he comprendido

la corta vida de un pececito,

siempre estarán en mi corazón,

en el corazón de un amigo.

¿Estará mal? ¿O estará bien?

si los miro, los pienso y los sueño sin querer,



¿Estará mal? ¿O estará bien?

si los miro, los pienso y los sueño otra vez.

Al uno le puse Tomate, (siento) pues me encanta su color, (que ellos son)

al otro le puse Patata, (estrellitas) pues me encanta ese sabor,

el tercero se llama Flaquín, (siento) pues delgado es en verdad, (que ellos son)

al cuarto le puse Gordín (estrellitas) pues él sí come demás. (del cielo)

Con respecto a la instrumentación utilizada, se reemplazó el tres cubano por el piano, y el contrabajo por el bajo eléctrico, debido a la facilidad para encontrar instrumentistas adecuados para la ejecución de la obra y la disponibilidad de los mismos. Por último, se utilizaron un güiro, claves, maracas, conga y tumba, instrumentos característicos del género, los que están presentes en la orquestación de la composición, además de cabasa, campana de mano y platillos, los que se han sumado para enriquecer la sección de percusión.

**Ilustración 7.** Instrumentación utilizada N°1

The musical score is for a piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features the following instruments and parts:

- Trumpet in Bb:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *mf*.
- Trombone:** Similar melodic line to the trumpet, also starting with a quarter rest. Dynamics include *mf*.
- Electric Bass:** Bass line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*. Chords *A m* and *G* are indicated above the staff.
- Piano:** Treble and bass staves. Treble staff has a quarter rest followed by eighth and quarter notes. Bass staff has a quarter rest followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*. Chords *A m* and *G* are indicated above the treble staff.
- Güiro:** Percussion line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*.
- Maracas y Campana de mano:** Percussion line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*. The label "Campana de mano" is written above the staff.
- Cabasa, Clave y Platillo:** Percussion line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*.
- Congas:** Percussion line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Dynamics include *f*.

Fuente: Piora (2020)

**3.1.2. Análisis estructural**

La obra presenta la siguiente forma: INTRODUCCION-A-B-C-A-B-C-D-CODA. Con el fin de alcanzar una mayor comprensión, en el análisis estructural de esta obra se utilizarán palabras del vocabulario popular que ayudarán a reconocer fácilmente cada sección de la composición:



La introducción o intro (como también se la conoce popularmente) está compuesta por dos partes, la primera de 8 compases y la segunda de 6, unidas por un compás-puente en el que las congas marcan el *tempo* y el inicio de la segunda parte.

Inmediatamente se hace presente el primer motivo, el cual está compuesto por 4 compases; los siguientes 4 compases formarían la respuesta de dicho motivo, formando así la primera frase musical que, en su totalidad, consta de 8 compases. Con la misma estructura se presenta la segunda frase musical, todo lo cual forma la sección A o primera estrofa de la composición.

Con una estructura muy similar se presenta la sección B o segunda estrofa de la composición: la primera frase se forma de un motivo de 4 compases de duración y una respuesta formada, también por 4 compases; a esto se le suma la segunda frase musical elaborada con la misma estructura.

A continuación, se desarrolla la sección C o coro, que abarca 18 compases; esta presenta dos frases musicales, una de diez y otra de ocho. Enseguida se presenta una sección de cuatro compases, que son los mismos primeros cuatro compases de la segunda parte de la introducción e inmediatamente se re-expone la sección A, B y C.

La sección D es la última en aparecer y se divide en tres partes: la primera, se constituye por dos secciones de 8 y 5 compases, respectivamente; la segunda, igualmente, por dos secciones, pero cada una de 8 compases; la tercera y última, se forma de 16 compases, en los que se desarrollan los pregones de la composición. La obra concluye con una coda compuesta por 10 compases.



### 3.1.3. Análisis armónico

La introducción o intro presenta su primera parte en la tonalidad de La menor y con la siguiente progresión:

#### Cuadro 1

*Progresión de la introducción de la composición Inocencia*

Cifrado popular	La menor	Sol mayor	Fa mayor	Mi mayor
Cifrado Anglosajón	Am	G	F	E
Progresión armónica	i	VII	VI	V

**Elaborado por:** Edison Ruque

La segunda parte de la introducción se encuentra en tonalidad de Do menor. Y presenta un solo acorde:

#### Cuadro 2

*Segunda parte de la introducción de la composición Inocencia*

Cifrado Popular	Do menor
Cifrado Anglosajón	Cm
Progresión armónica	i

**Elaborado por:** Edison Ruque

La sección A o primera estrofa continúa en la tonalidad de Do menor y presenta la siguiente progresión armónica:

**Cuadro 3***Progresión armónica de la sección A de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Do menor	Si bemol mayor	Do menor	Si bemol mayor	Fa mayor	Do menor
Cifrado Anglosajón	Cm	Bb	Cm	Bb	F	Cm
Progresión armónica	i	VII	i	VII	IV	I

**Elaborado por:** Edison Ruque

La sección B o segunda estrofa se presenta en la tonalidad de Sol menor; a este acorde se lo ha utilizado por ser el quinto grado en la tonalidad de Do menor y, a su vez, primer grado en la tonalidad de Sol menor, en la escala menor natural. La progresión armónica utilizada en esta sección es:

**Cuadro 4***Progresión armónica de la sección B de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Sol menor	Re menor	Do menor	Sol menor	Sib mayor	Fa mayor	Do menor	Sol menor
Cifrado Anglosajón	Gm	Dm	Cm	Gm	Bb	F	Cm	Gm
Progresión armónica	i	v	Iv	i	III	VII	Iv	I

**Elaborado por:** Edison Ruque

La sección C o Coro, aun en tonalidad de Sol menor, desarrolla su primera frase musical con la siguiente progresión:

**Cuadro 5***Progresión armónica de la sección C de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Si bemol mayor	Fa mayor	Do menor	Sol menor
Cifrado Anglosajón	Bb	F	Cm	Gm
Progresión armónica	III	VII	iv	V

**Elaborado por:** Edison Ruque

La segunda frase musical de la sección C está estructurada de la siguiente manera:

**Cuadro 6***Estructuración de la segunda frase musical de la sección C de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Si bemol mayor	Fa mayor	Do menor	Sol menor	Sol mayor
Cifrado Anglosajón	Bb	F	Cm	Gm	G
Progresión armónica	III	VII	iv	v	V

**Elaborado por:** Edison Ruque

Es importante aclarar que al final de esta sección, por medio del último acorde (Sol mayor), la composición regresa a la tonalidad de Do menor, pues Sol mayor cumple con la función de quinto grado en la Tonalidad de Do menor en la escala menor armónica; sin embargo, esta escala solo es tomada para esta modulación, ya que al volver a la tonalidad de Do menor se emplea nuevamente la escala menor natural. A continuación, se re-expone la segunda mitad de la introducción, así como la sección A y B, todas con las mismas progresiones armónicas ya presentadas; por el contrario, la sección C, en esta segunda ocasión, no posee el último acorde de Sol mayor en su segunda frase musical, manteniéndose así la tonalidad de Sol menor.

La sección D presenta en su primera parte la siguiente progresión:

**Cuadro 7***Progresión armónica de la primera parte de la sección D de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Si bemol mayor	Fa mayor	Sol menor	Re menor	Do menor	Si bemol mayor	Do menor	Re mayor
Cifrado Anglosajón	Bb	F	Gm	Dm	Cm	Bb	Cm	D
Progresión armónica	III	VII	I	v	vi	III	I	V

**Elaborado por:** Edison Ruque

Es importante mencionar que el último acorde de esta progresión (Re mayor), al ser el quinto grado de Sol menor, provoca el cambio de escala natural a armónica.

Finalmente la segunda sección, (donde se desarrollan los pregones), la tercera sección y la coda presentan, todas ellas, la misma progresión que se muestra a continuación:

**Cuadro 8***Progresión armónica de la segunda sección, tercera sección y la coda de la composición Inocencia*

Cifrado popular	Si bemol mayor	Fa mayor	Mi bemol mayor	Re mayor
Cifrado Anglosajón	Bb	F	Eb	D
Progresión armónica	III	VII	VII	V

**Elaborado por:** Edison Ruque

Como puede observarse, esta progresión, puesto que termina en un quinto grado, hace que la coda presente un final suspensivo.

### 3.1.4. Análisis textural

La obra es homofónica, puesto que tiene dos voces cantantes con acompañamiento orquestal. Sin embargo, en la sección C o coro existen fragmentos en la segunda voz a la tercera descendente, que enriquecen la melodía principal y su armonía.

#### Ilustración 8. Armonización de voces para el son cubano

47

S

Mezzo

¿Es-ta - rá *f* mal? ¿o/es-ta - rá bien?

¿Es-ta - rá *f* mal? ¿o/es-ta - rá bien?

Fuente: Edison Ruque

En la re-exposición de la sección C, la trompeta y el trombón ejercen una función de contra-canto a la melodía principal, con carácter re-expositivo.

#### Ilustración 9. Contra-canto de la sección vientos metales

55

S

Mezzo

B $\flat$  Tpt

Tbn.

¿Es - ta - rá mal? ¿o/es-ta - rá bien?

¿Es - ta - rá mal? ¿o/es-ta - rá bien?

*mf*

*mf*

Elaborado por: Edison Ruque

El piano y el bajo eléctrico mantienen una fórmula rítmica, característica del son y conocida como montuno, que es la combinación del primero, tercero y quinto grado del acorde en un ritmo sincopado, como se observa en la siguiente imagen:

**Ilustración 10.** Base rítmica del piano y bajo

32

E.B.

32

Piano

G m

G m

**Elaborado por:** Edison Ruque

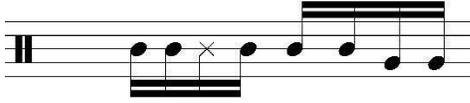
En la sección de percusión, el güiro, las maracas y la cabasa presentan en su figuración 8 semicorcheas, dispuestas en grupos de cuatro con acento en la primera semicorchea de cada grupo.

**Ilustración 11.** Base rítmica de la percusión menor

**Elaborado por:** Edison Ruque

La conga y la tumba presentan un *ostinato* característico del son, que varía únicamente en algunas terminaciones de frase.

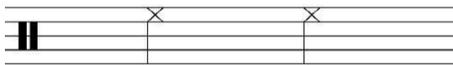
**Ilustración 12.** Base rítmica de la conga y tumba



**Elaborado por:** Edison Ruque

La campana de mano se hace presente en pocas ocasiones, y en todas ellas marcan los tiempos fuertes en la composición.

**Ilustración 13.** Base rítmica de la campana de mano



**Elaborado por:** Edison Ruque

Es importante señalar que siempre habrá sutiles variaciones en la figuración rítmica de este género, ya sea para dar cierto movimiento a la composición o simplemente por el estilo de ejecución del instrumentista; así bien, en el presente caso se decidió variar la figuración rítmica de la siguiente manera:

*Ilustración 14.* Variación rítmica del güiro



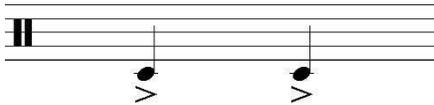
**Elaborado por:** Edison Ruque

*Ilustración 15.* Variación rítmica de las maracas



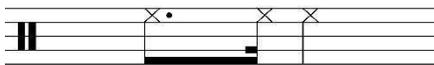
**Elaborado por:** Edison Ruque

*Ilustración 16.* Variación rítmica de la cabasa



**Elaborado por:** Edison Ruque

*Ilustración 17.* Variación rítmica de la campana de mano



**Elaborado por:** Edison Ruque



## 3.2. Análisis del tango argentino “Las plantas de mi amor”

### 3.2.1. Análisis estilístico

Si bien uno de los instrumentos característicos de este género es el bandoneón, para la composición de esta obra musical se decidió prescindir de aquel, pues músicos con experiencia en la ejecución de este instrumento son difíciles de encontrar en el medio cuencano y azuayo.

Otra característica importante de esta composición es su estructura atípica, la cual se analizará más adelante. El ritmo desarrollado en esta composición posee características clásicas del género, extraídas de la habanera con variantes en diferentes secciones; el ritmo tiene un papel protagónico en varias ocasiones, es decir, resulta el más notorio y fácil de apreciar. Respecto a la armonía, esta se desarrolla en la escala de Fa menor natural, además de poseer gestos fríos; por ejemplo, en la sección C, donde se utiliza el segundo grado de la escala de Fa fría, lo que le otorga a la obra sonoridades modales.

Por otra parte, la letra de esta obra relata el cuidado que una madre le da a su jardín, al que atiende con paciencia y dedicación; estas acciones son vistas por el hijo, quien concluye que si tal es el trato que la mujer profiere al jardín, cuán grande será el que ofrezca a sus propios hijos. A partir de esto crece en él la admiración por la madre.

*Las plantas de mi amor.*

En la mañana te veo llegar,  
siempre con agua para tus plantas regar,



una por una y con delicadeza

tú las revisas con tanta paciencia.

Yo me asombro cómo las cuidas,

las amas como si fueran ellas tus niñas;

luego lo pienso y concluyo:

¿cuán grande será el amor a un hijo tuyo?

Tanto amor, vas repartiendo sin ninguna condición,

¡qué seguro estoy, tú eres una consentida de Dios!

Tanto amor, vas repartiendo sin ninguna condición,

¡qué seguro estoy, tú eres una consentida de Dios!

Entre más miro tu proceder,

más me convengo del milagro de tener

todo tu amor siempre conmigo,

tú me amarás aunque deje de ser un niño.

Tanto amor, vas repartiendo sin ninguna condición,

¡qué seguro estoy, tú eres una consentida de Dios!

Tanto amor, vas repartiendo sin ninguna condición,

¡qué seguro estoy, tú eres una consentida de Dios!

La instrumentación presenta al piano como base, al que se le suma una sección de cuerdas y un cajón peruano que se encarga de llevar el ritmo de la composición en la sección B.

**Ilustración 18.** Instrumentación utilizada N°2

The musical score is for a string quartet, piano, and cajón. It is in 2/4 time and B-flat major. The string parts (Violin I, Violin II, Violin III, Cello, and Contrabass) all play a pizzicato (pizz.) pattern starting in the second measure, with a dynamic marking of *mp*. The piano part plays a complex rhythmic accompaniment in both hands, also marked *mp*. The cajón part is shown as a single line with a 2/4 time signature, indicating its rhythmic role.

**Elaborado por:** Edisson Ruque

### 3.2.2. Análisis estructural

La obra presenta la siguiente forma musical: INTRODUCCIÓN-A-A'-B-INTRODUCCIÓN -A-C-B. La introducción o intro consta de dos secciones: la primera de



siete compases y la segunda de ocho compases; esta segunda sección se re-expondrá más adelante.

La primera frase musical está conformada por un motivo de dos compases y una respuesta a dicho motivo, también de dos compases. A esta primera frase musical se le suma una segunda de iguales características, de esta manera se completa la sección A o primera estrofa de la obra.

La sección A' o segunda estrofa se desarrolla de manera inmediata y presenta el mismo número de compases, tanto en el motivo como en la respuesta; es decir, el número de compases que conforman las dos frases musicales de esta sección A' son exactamente iguales a los de la sección A, la diferencia se presenta en su instrumentación (la que se verá más adelante), así como en el compás final de esta sección, donde se produce un remate o corte (terminación general).

La sección B o coro está formada por dos frases musicales, cada una de cuatro compases. De manera inmediata se re-expone la segunda parte de la introducción seguida de la sección A'.

Finalmente, la sección C se hace presente; en esta se desarrolla un solo de violín y está conformada por nueve compases, finalizando la obra con la sección B o coro.

### **3.2.3. Análisis armónico**

Esta composición se desarrolla en la tonalidad de Fa menor y su introducción o intro presenta, en la primera de sus dos partes, la siguiente progresión armónica:

**Cuadro 9**

Progresión armónica de la introducción de la composición *Las plantas de mi amor*.

Cifrado Popular	Fa menor	Mi mayor	Mi bemol sus4	Re disminuido
Cifrado Anglosajón	Fm	Em	Ebsus4	Ddis
Progresión armónica	I	VII	VIIbsus4	VI dis

**Elaborado por:** Edison Ruque

La segunda parte de la introducción está dispuesta de la siguiente manera:

**Cuadro 10**

Progresión armónica de la segunda parte de la introducción de la composición *Las plantas de mi amor*

Cifrado popular	Fa menor	Mi mayor	Mi bemol sus4	Re mayor	Re bemol	Re mayor
Cifrado Anglosajón	Fm	Em	Ebsus4	D	Db	D
Progresión armónica	I	VII	VIIb	VI	VIb	VI

**Elaborado por:** Edison Ruque

La sección A y A', o primera y segunda estrofa, se desarrollan con una actitud modal, con final en el sexto grado de la tonalidad, como se muestra a continuación:

**Cuadro 11**

*Progresión armónica de la sección A y A', de la composición Las plantas de mi amor*

Cifrado Popular	Fa menor	Mi mayor	Mi bemol	Re
Cifrado Anglosajón	Fm	Em	Eb	D
Progresión armónica	I	VII	VIIb	VI <sub>sus4</sub>

**Elaborado por:** Edisson Ruque

Enseguida se desarrolla la sección B o coro de la siguiente manera:

**Cuadro 12**

*Progresión armónica de la sección B de la composición Las plantas de mi amor*

Cifrado Popular	Si bemol menor	Fa menor	Mi bemol	Fa menor
Cifrado Anglosajón	Bbm	Fm	Eb	Fm
Progresión armónica	iv	i	VII	I

**Elaborado por:** Edisson Ruque

De inmediato se re-expone la introducción y la sección A' con las mismas progresiones expuestas anteriormente. La sección C, por el contrario, presenta una progresión diferente, la que se muestra a continuación:

**Cuadro 13**

*Progresión armónica de la sección C de la composición Las plantas de mi amor*

Cifrado popular	Fa menor	Sol bemol menor	Fa menor	Mi bemol	Re	Do menor	Re
Cifrado Anglosajón	Fm	Gbm	Fm	Eb	D	C	D
Progresión armónica	i	iiib	i	VIIb	VI	v	Vi

**Elaborado por:** Edison Ruque

Finalmente la sección B se re-expone con la progresión anteriormente mencionada.

**3.2.4. Análisis textural**

La obra es homofónica por tener dos voces cantantes con acompañamiento orquestal. Sin embargo, existen pequeños fragmentos en la segunda voz a la tercera, cuarta y quinta descendente, que enriquecen la melodía principal y su armonía en la sección B o coro.

*Ilustración 19.* Armonización de las voces en el tango argentino

**Elaborado por:** Edison Ruque

El piano presenta un mismo patrón rítmico, que tan sólo varía para el cierre de algunas frases.

**Ilustración 20.** Base rítmica utilizada en el piano para el tango argentino

Piano

*mp*

*mp*

**Elaborado por:** Edisson Ruque

La sección de cuerdas, especialmente los violines y el violoncelo, funciona como un “colchón armónico”, pues, además de moverse en conjunto, presenta una figuración muy similar casi en la totalidad de la obra.

**Ilustración 21.** Base rítmica de la sección de cuerdas.

Violin I

*mf*

Violin II

*mf*

Violin III

*mf*

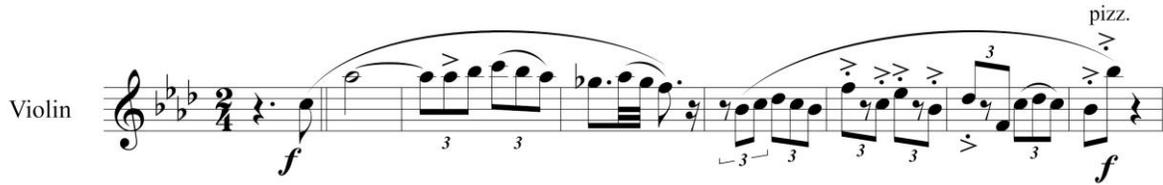
Cello

*mf*

**Elaborado por:** Edisson Ruque

En la sección C de la composición, el primer violín ejecuta un solo, de igual manera que lo hace el violoncelo en la segunda parte de la introducción.

**Ilustración 22.** Solo de violín



**Elaborado por:** Edison Ruque

**Ilustración 23.** Solo de violoncelo



**Elaborado por:** Edison Ruque

Si bien el contrabajo se suma en la segunda parte de la introducción a la función de “colchón armónico”, en la mayoría de la obra apoya al piano sosteniendo el ritmo.

**Ilustración 24.** Base rítmica del contrabajo

pizz.

**Elaborado por:** Edison Ruque

Finalmente, el cajón peruano se mantiene con un *ostinato*, que varía solo al final de algunas frases.

**Ilustración 25.** Base rítmica del cajón peruano

**Elaborado por:** Edison Ruque

### 3.3. Análisis del tono del niño cuencano “Ganándole tiempo al Tiempo”

#### 3.3.1. Análisis estilístico

Como ya hemos dicho en el capítulo uno, la estructura del tono del niño es una estrofa y estribillo que se alternan y se repiten constantemente, pues bien, en esta composición, al estribillo, normalmente instrumental, se le ha añadido letra, además de aumentar el número de secciones que el género presenta normalmente, desarrollándose una estructura diferente, la misma que se detalla en el siguiente numeral. La escala pentatónica que normalmente se utiliza es reemplazada por una escala menor natural. Además, el compás en el que se



desarrolla el patrón rítmico, si bien es fiel al género, se le agregaron adornos y detalles en ciertas secciones, que aportan un estilo original a la obra. Otra de las características principales de esta composición es su texto, pues, como se señaló en el primer capítulo, este género se caracteriza por presentar letras con carácter religioso. No obstante, en el presente caso se desarrolló una letra inspirada en una figura paterna, la cual vive consagrada a la deidad de la que se habla en el tono de niño tradicional, es decir, el Divino Niño Jesús.

*Ganándole tiempo al Tiempo*

Allá afuera en el campo crece mi razón de ser,  
allá afuera en el campo creció mi papá también,  
con la tierra en las manos, mi futuro él sembró  
y lo llevo presente siempre en mi corazón.

Allá afuera en el campo el trabajo es porvenir,  
mi padre lo supo y siempre vivió así,  
el alba llegaba y en su frente ya el sudor,  
el ocaso era hambre sin ninguna compasión.

¡Ayay! trabajando lo recuerdo,

¡Ayay! ganándole tiempo al Tiempo.

Allá fuera el campo emerge en ti la rudeza,  
una persona expresiva, mi padre no fue de esas,  
indiferente fue su amor siempre hacia mí,  
un par de consejos, mil ejemplos recibí.

Serio y concentrado, con solo un motivo, para nunca descansar,  
algo preocupado, siempre encomendado, caminando solo con el cielo va.



¡Ayay! trabajando lo recuerdo.

¡Ayay! ganándole tiempo al Tiempo.

Allá afuera en el campo crece el trigo y el maíz,

allá fuera el tiempo fue oxidando su motriz,

sin darme cuenta su silueta se esfumó,

sin darme cuenta su ausencia me quebró.

Y es que afuera la tierra de montes se llenó,

allá afuera la tierra fue la que más lo extraño,

sus manos grandes, la herencia que me dejó,

su tenacidad fue lo que nunca en mí creció.

Serio y concentrado, hoy supe el motivo, por qué nunca descansó;

si soy lo que soy, es por sacrificio, el mío y el suyo, que en vida me dio.

¡Ayay! trabajando lo recuerdo,

¡Ayay! ganándole tiempo al Tiempo,

¡Ayayay! trabajando lo recuerdo,

¡Ayayay! el sol quemándole el pecho.

El sol quemándole el pecho,

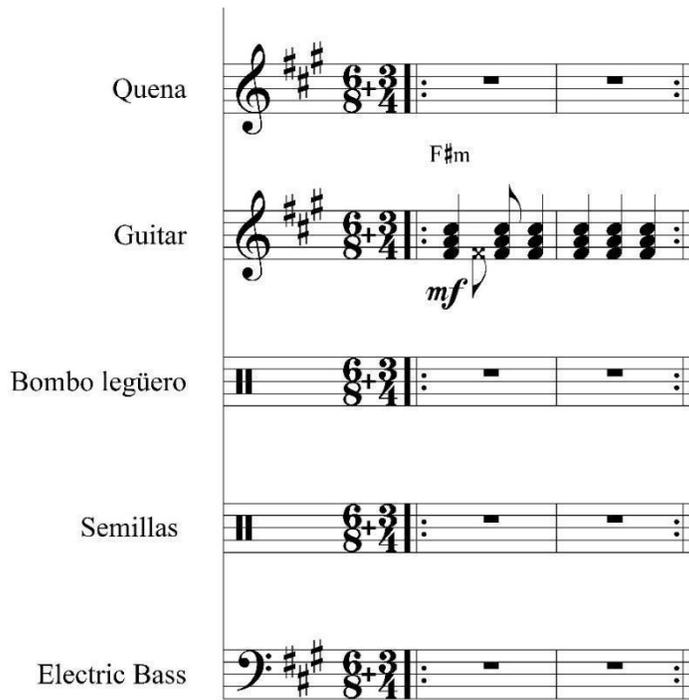
el sol quemándole el pecho,

el sol quemándole el pecho,

el sol quemándole su pecho.

En esta instrumentación se puede apreciar el formato general del tono del niño, es decir, guitarra acústica, bombo legüero y quena; a estos instrumentos se les suman el bajo eléctrico y las semillas, ello con el fin de enriquecer la instrumentación.

**Ilustración 26.** Instrumentación utilizada N°3



Quena

Guitar

Bombo legüero

Semillas

Electric Bass

**Elaborado por:** Edisson Ruque

### 3.3.2. Análisis estructural

La estructura es otra de las características principales en esta composición, presentando así la siguiente forma: INTRODUCCIÓN-A-PUENTE-A-ESTRIBILLO-PUENTE-A-B-ESTRIBILLO-PUENTE-A -A'-B-ESTRIBILLO.

En este como en los anteriores análisis estructurales, a cada sección se la nombrará con un término popular. Intentando ser fieles a los términos con los que se conoce a las secciones de este género se decidió asignar a A, como primera, segunda, tercera y cuarta estrofa, y al estribillo nombrarlo como coro. Las demás secciones (que son un aporte



original en la composición) serán nombradas con su término popular, de acuerdo avance el análisis estructural.

La introducción o intro está formada por la intervención de la guitarra durante cuatro compases. El motivo se expone en los siguientes cuatro compases y su respuesta se desarrolla en el mismo número de compases; así termina la primera frase musical. A esta se le suma una segunda, con la que se completa la sección A o primera estrofa.

Se desarrolla un solo de quena, que sirve como puente para que se re-exponga la sección A o, en este caso, segunda estrofa; de manera inmediata se presenta el estribillo o coro conformado por dos frases musicales, cada una de ocho compases; enseguida la intervención de la quena sirve de puente para que nuevamente se desarrolle la sección A o tercera estrofa.

La sección B, en este caso *pre-coro*, está formada por ocho compases que se repiten, lo que da una extensión total de dieciséis; de inmediato se re-expone el estribillo. De la mano de la quena otro puente hace su aparición, pero este presenta una extensión menor a los anteriores, de tan solo cuatro compases.

Se re-expone por última vez la sección A, o cuarta y última estrofa, dando paso a una sección A' (variante de la estrofa) formada de cuatro frases, cada una de cuatro compases; a esta se le suma la sección B más el estribillo. Para finalizar, los últimos cuatro compases de estribillo son repetidos tres veces de manera casi exacta, y una cuarta vez con un calderón y dos notas largas que extienden la frase, provocando una coda de ocho compases.



### 3.3.3. Análisis armónico

La composición se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido menor y su introducción se desarrolla en la tónica de la tonalidad.

#### Cuadro 14

*Introducción de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	F#m
Progresión armónica	i

**Elaborado por:** Edisson Ruque

La sección A o primera estrofa presenta la siguiente progresión:

#### Cuadro 15

*Progresión armónica de la sección A de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Fa sostenido menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	F#m	C#	F#m	C#	F#m
Progresión armónica	i	V	i	V	I

**Elaborado por:** Edisson Ruque

El primer puente se desarrolla de la siguiente manera:

**Cuadro 16***Progresión armónica del primer puente de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Fa sostenido menor	Si menor	Fa sostenido menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	F#m	Bm	F#m	C#	F#m
Progresión armónica	I	Iv	i	V	I

**Elaborado por:** Edisson Ruque

Inmediatamente se re-expone A o segunda estrofa, en esta ocasión -y para todas las demás- con la misma progresión ya mencionada; inmediatamente se desarrolla el estribillo de la siguiente manera:

**Cuadro 17***Progresión armónica del estribillo de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Si menor	Fa sostenido menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	Bm	F#m	C#	F#m
Progresión armónica	iv	i	V	I

**Elaborado por:** Edisson Ruque

Es importante aclarar que esta última progresión perteneciente al estribillo, se repetirá esta vez (es decir los 4 acordes se los interpreta dos veces); las posteriores re-exposiciones del estribillo estarán conformadas por cuatro veces esta progresión.

De manera inmediata se presenta el segundo puente con un solo acorde:

**Cuadro 18***Segundo puente de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	F#m
Progresión armónica	i

**Elaborado por:** Edison Ruque

A continuación se presenta la re-exposición de la sección A o tercera estrofa, seguida de la sección B o pre-coro con la siguiente progresión armónica:

**Cuadro 19***Progresión armónica de re-exposición de sección A de la composición Ganándole tiempo al Tiempo*

Cifrado popular	Do sostenido mayor	Si menor	Fa sostenido menor	Do sostenido mayor	Si menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido menor
Cifrado Anglosajón	C#	Bm	F#m	C#	Bm	C#	F#m
Progresión armónica	V	iv	I	V	iv	V	I

**Elaborado por:** Edison Ruque

Debe mencionarse que esta progresión tendrá que ser repetida para conformar la totalidad de la sección B. De manera inmediata se re-expone: el estribillo, un último puente (en fa sostenido menor) A, o cuarta estrofa, A' (con la misma progresión armónica que A), B y el estribillo; todas estas secciones con la misma disposición de acordes ya señaladas.

### 3.3.4. Análisis textural

Esta última obra, al igual que las demás, es homofónica pues presenta dos voces cantantes. Si bien la segunda voz es la primera en aparecer, dándole así vida a la sección A, al repetirse dicha sección por segunda, tercera y cuarta vez, esta voz toma un modo de acompañamiento dejando el protagonismo a la primera voz.

**Ilustración 27.** Armonización de las voces en el tono del niño cuencano. Sección A

7  
S  
7  
Mezzo  
A-llá/a-fu-ra/en el cam-po cre ce mi ra-zón de ser

31  
S  
31  
Mezzo  
a-llá/a-fu-ra/en el cam-po el tra - ba-jo/es por-ve - nir

uh ah

**Elaborado por:** Edison Ruque

De manera contraria se desarrolla la sección B, donde la primera voz acompaña a la segunda, provocando entre ellas intervalos de quintas y terceras; además, en esta sección se puede apreciar en dos ocasiones un unísono de las voces; todo esto en cuatro de los ocho compases que conforman la sección B.



Ilustración 28. Armonización de las voces en el tono de niño cuencano. Sección B.

79

S

Mezzo

con so - lo/un mo - ti - vo  
siem-pre/en co - men - da - do

se - rio/y con - cen - tra - do  
al - go preo - cu - pa - do

con so - lo/un mo - ti - vo  
siem-pre/en co - men - da - do

83

S

Mezzo

1. des - can - sar

2.

pa - ra - nun ca des - can - sar  
ca - mi - nan - do so - lo

Elaborado por: Edisson Ruque

Por otra parte, A´ presenta sus voces completamente al unísono.

Ilustración 29. Armonización de las voces en el tono del niño cuencano. Sección A´

128

S

Mezzo

*f* y/es que/a - fue - ra la ti - rra de mon - tes se lle - no

*f* y/es que/a - fue - ra la ti - rra de mon - tes se lle - no

132

S

Mezzo

a - llá/a fue - ra la ti - rra fue - la que mas lo/ex - tra - ño

a - llá/a fue - ra la ti - rra fue - la que mas lo/ex - tra - ño

Elaborado por: Edisson Ruque

Finalmente, el estribillo es armonizado por sextas y quinta en cuatro de sus 8 compases.

*Ilustración 30.* Armonización de las voces en el tono del niño cuencano. Estribillo

The musical score is written for Soprano (S) and Mezzo (Mezzo) voices in the key of A major (three sharps). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 47-50, and the second system covers measures 51-54. The lyrics are: "A - yay tra-ba-jan - do lo re-cuer - do" and "A - yay ga-nán-do-le tiempo/al-tiem-po \_\_\_\_\_".

**System 1 (Measures 47-50):**

- Soprano (S):** Measure 47: A (half note), yay (half note). Measure 48: Rest. Measure 49: tra-ba-jan - do (quarter notes), lo re-cuer - do (quarter notes). Measure 50: lo re-cuer - do (quarter notes).
- Mezzo:** Measure 47: A (half note), yay (half note). Measure 48: Rest. Measure 49: Rest. Measure 50: Rest.

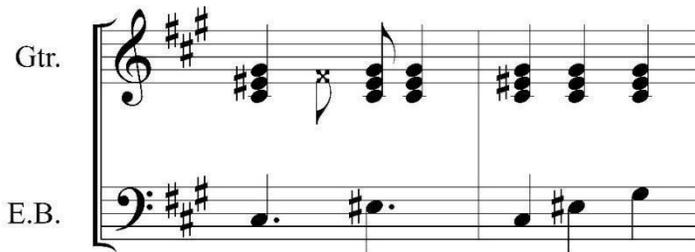
**System 2 (Measures 51-54):**

- Soprano (S):** Measure 51: A (half note), yay (half note). Measure 52: Rest. Measure 53: Rest. Measure 54: Rest.
- Mezzo:** Measure 51: A (half note), yay (half note). Measure 52: Rest. Measure 53: ga-nán-do-le (quarter notes), tiempo/al-tiem-po (quarter notes). Measure 54: Rest.

**Elaborado por:** Edison Ruque

La guitarra y el bajo eléctrico son los que más fielmente mantienen el patrón rítmico que se expone al inicio de la obra; únicamente varían en la primera aparición del estribillo y en la coda. Aunque, por su parte, la guitarra sufre una modificación rítmica en el último compás de cada sección, el mismo que funciona a manera de corte de frase.

**Ilustración 31.** Base rítmica de la guitarra y el bajo eléctrico

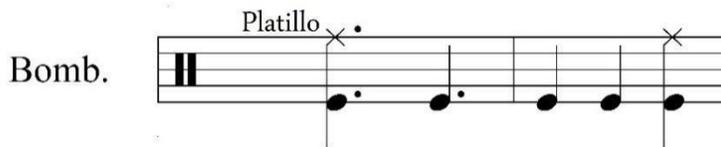


The illustration shows a musical score for guitar (Gtr.) and electric bass (E.B.) in the key of D major (two sharps). The guitar part is written in treble clef and consists of a series of chords and single notes. The electric bass part is written in bass clef and consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes.

**Elaborado por:** Edison Ruque

El bombo legüero conserva el patrón rítmico característico del género; a este se le ha sumado un platillo encargado de resaltar algunos tiempos.

**Ilustración 32.** Base rítmica del bombo legüero y platillo.



The illustration shows a musical score for conga (Bomb.) and cowbell (Platillo). The conga part is written in bass clef and consists of a series of quarter notes. The cowbell part is written in treble clef and consists of a series of quarter notes with 'x' marks above them, indicating the characteristic 'ping' sound of the cowbell.

**Elaborado por:** Edison Ruque

Por último, las semillas presentan un *ostinato*; es importante mencionar que en cada intervención de las semillas es el bombo quien varía su figuración, pero siempre respetando fielmente cada acento característico de este género.



## Capítulo IV

## Partituras de las obras

## 4.1 Son cubano: Inocencia

**Inocencia**  
Son cubano Edison Ruque Y.

Score (♩=90)

The score is for a 2/4 time piece in G major. It includes parts for Soprano, Mezzo-Soprano, Trumpet in B♭, Trombone, Electric Bass, Piano, Güiro, Maracas y Campana de mano, Cabasa, Clave y Platillo, and Congas. The tempo is marked as ♩=90. The score shows the first four measures of the piece. The vocal parts are currently silent. The instrumental parts include a melodic line for the brass instruments (mf), a bass line (f), a piano accompaniment (f) with chords Am, G, and F, and a rhythmic pattern for the percussion instruments (f). The Congas part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs.



5

S

Mezzo

5

B♭ Tpt

Tbn.

5

E.B.

5

P.

Am G F G

Am G F G

5

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Platillo 1

*mf*

Cong.

Detailed description of the musical score: The score is for a band and includes vocal parts for Soprano (S) and Mezzo. The instrumental parts include B♭ Trumpet (B♭ Tpt) and Trombone (Tbn.) with melodic lines and accents. The E♭ Bassoon (E.B.) has a melodic line. The Piano (P.) part includes chords (Am, G, F, G) and accompaniment. The Guitar (Guir.) plays a rhythmic pattern. The Maracas (Mar Camp) play a rhythmic pattern. The Conga (Cong.) plays a rhythmic pattern. The Platillo 1 (Platillo 1) plays a rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is present in the Conga part.





16

S

Mezzo

*mp* En el cuar-to/a - ma - ri llo/a - trás de mi ca - sa,

16

B $\flat$  Tpt

Tbn.

16

E.B.

16

P.

16

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

16

Cong.



20

S

Mezzo

ten-go/u-nos a-mi-gos re-cién lle-ga dos, —

20

B $\flat$  Tpt

Tbn.

20

E.B.

20

P.

Cm

Cm

20

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



24

S

Mezzo

no ti - nen pies ni ma nos, ni se pa - re cen

24

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

P.

Cm B $\flat$

Cm B $\flat$

24

Guir.

Mar

Camp

Cab.

Cl.

Pla.

Cong.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Edisson Adrián Ruque Yunga'. The score is written for a large ensemble and includes vocal parts and various instruments. The key signature is B-flat major (two flats). The score begins at measure 24. The vocal parts include Soprano (S), Mezzo-soprano (Mezzo), and Bass (B). The instrumental parts include B-flat Trumpet (B $\flat$  Tpt), Trombone (Tbn.), Euphonium (E.B.), Piano (P.), Guiraca (Guir.), Maracas (Mar), Congas (Cong.), and a Percussion section (Camp, Cab., Cl., Pla.). The lyrics for the Mezzo-soprano part are 'no ti - nen pies ni ma nos, ni se pa - re cen'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords of Cm and B $\flat$ . The percussion parts include a guiraca with a steady eighth-note pattern, maracas, congas with a complex rhythmic pattern, and a percussion section with various instruments.



28

S

Mezzo

a na-die que/a mi ca - sa/an - tes ha - ya/en - tra do. \_\_\_\_\_

28

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

28

P.

F Cm

28

Guir.

Maracas

Camp

*mp*

Cab. Cla. Pla.

Cong.



32

S *mp* Lle- van un tra - je que bri - lla to - do/el tiem - po

Mezzo

32

B $\flat$  Tpt

Tbn.

32

E.B.

32

P. *Gm* *Dm*

32

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



36

S

y sus o - ji - tos gran - des me han fa - sci - na do, —

Mezzo

36

B $\flat$  Tpt

Tbn.

36

E.B.

36

P.

Cm Gm

36

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



40

S

yo me/he sen-ta - do ho-ras a ver - los \_\_\_

Mezzo

40

Bb Tpt

Tbn.

40

E.B.

40

P.

Bb F

40

Guit.

Mar Camp

Cab. Cla. Pla.

Cong.



44

S  
de sus co - lo - res - me/he/e - na - mo - ra - do. ¿Es - ta - rá

Mezzo  
¿Es - ta - rá

44

B♭ Tpt

Tbn.

44

E.B.

44

P.  
Cm Gm Cm Gm

44

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

Platillo 1



48

S  
*f* mal? ¿o/es-ta - rá bien?

Mezzo  
*f* mal? ¿o/es-ta - rá bien?

48  
B $\flat$  Tpt  
*mp*

Tbn.

48  
E.B.

48  
P.  
B $\flat$  F

48  
Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.  
Cabasa

Cong.



52

S

si los mi-ro los pien so y los sue-ño sin que - rer. ¿Es - ta - rá

Mezzo

¿Es - ta - rá

52

B♭ Tpt

Tbn.

*mp*

52

E.B.

52

P.

Cm Gm

Cm Gm

52

Guir.

Mar

Camp

Cab.

Clav.

Pla.

Platillo 1

Cong.



56

S  
mal? ¿o/es-ta - rá bien?

Mezzo  
mal? ¿o/es-ta - rá bien?

56

B $\flat$  Tpt  
*mf*

Tbn.  
*mf*

56

E.B.

56

P.  
B $\flat$  F

56

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.  
Platillo 2

Cabasa

Cong.



60

S  
si los mi-ro los pien so y los sue-ño o - tra vez.

Mezzo  
si los mi-ro los pien so y los sue-ño o - tra vez.

60

B♭ Tpt

Tbn.

60

E.B.

60

P.  
Cm Gm

60

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla. Platilo 3 Platillo 1

Cong. Vibra Sl





68

S

Mezzo

El tiem-po/ha pa - sa do y se/ha que - da - do,

68

B♭ Tpt

Tbn.

68

E.B.

68

P.

B♭

B♭

68

Guir.

Mar

Camp

Cab. Platillo 1 Cabasa

Pla.

Cong.



72

S

Mezzo

yo/es-toy fe-liz de có-mo/han cre-ci-do,

72

B♭ Tpt

Tbn.

72

E.B.

72

P.

Cm

Cm

72

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



76

S

Mezzo

aun-que ma-má di-ce que no/es mu-cho

76

B♭ Tpt

Tbn.

E.B.

P.

Cm B♭

Cm B♭

76

Guir.

Mar Camp

Cab. Cla. Pla.

Cong.



80

S

Mezzo

el tiem - po que \_\_\_\_\_ es - ta-rán con - mi - go. \_\_\_\_\_

80

B $\flat$  Tpt

Tbn.

80

E.B.

80

P.

F Cm

80

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Platillo 3

Cong.



84

S

y/a-un-que/he llo-ra do y com - pren - di - do

Mezzo

84

B♭ Tpt

Tbn.

84

E.B.

84

P.

Gm Dm

Gm Dm F

84

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cl.  
Pla. Platillo 2

Cong.



88

S  
la cor - ta vi da de/un-pe - ce - ci to

Mezzo

88

B $\flat$  Tpt

Tbn.

88

E.B.

88

P.  
Cm Gm Cm Gm

88

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



92

S  
siem-pre/es ta-rán en mi co-ra-zó ón,

Mezzo

92

B $\flat$  Tpt

Tbn.

92

E.B.

92

P.  
B $\flat$  F

92

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



96

S en el co-ra-zón de un a - mi go. ¿Es-ta - rá

Mezzo ¿Es-ta - rá

96

B $\flat$  Tpt

Tbn.

96

E.B.

96 Cm Gm

P. Cm Gm

96

Guir.

Mar. Camp.

Cab. Cla. Pla. Platillo 1

Cong.



100

S *mf* mal? ¿o/es-ta - rá bien? si los mi-ro los pien

Mezzo *mf* mal? ¿o/es-ta - rá bien?

100

B $\flat$  Tpt *mf*

Tbn.

100

E.B. *mf*

100

P. *mf* B $\flat$  F C $\flat$

100

Guir. *mf*

Mar Camp *mf*

Cab. Cla. Pla. *mf*

Cong. *mf*



105

S  
— so y los sue-ño sin que - rer. ¿Es - ta - rá mal? *mf* ¿o/es - ta - rá

Mezzo  
¿Es - ta - rá mal? *mf* ¿o/es - ta - rá

B♭ Tpt  
*mf*

Tbn.  
*mf*

E.B.  
*mf*

P.  
Gm Bb  
Gm Bb

Guir.  
105

Mar. Camp  
105

Cab. Cla. Pla.  
Platillo 1  
Platillo 2  
Cabasa

Cong.  
105



110

S  
bi - en? \_\_\_\_\_ si los mi-ro los pien\_\_ so y los sue-ño o\_\_ tra vez.

Mezzo  
bien? \_\_\_\_\_ sue-ño o\_\_ tra vez.

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

P.  
F Cm Gm  
F Cm Gm

110

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



115

S

Mezzo

115

B♭ Tpt

Tbn.

115

E.B.

115

P.

115

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

115

Cong.

Platillo 1

Clave

*f*



120

S

Mezzo

120

B $\flat$  Tpt

Tbn.

120

E.B.

120

P.

Gm Dm

Gm Dm

120

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.



124

S

Mezzo

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

P.

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

*mf*

*mf*

Cm B $\flat$  Cm D

Cm B $\flat$  Cm D

Platillo 3

Platillo 1





132

S

Mezzo

132

B♭ Tpt

Tbn.

E.B.

132

P.

132

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

B♭ F E♭ D

B♭ E♭ D

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, covering measures 132 to 135. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. The instruments and their parts are as follows:   
- **S (Soprano) and Mezzo (Mezzo-soprano):** Both parts are mostly silent, indicated by rests.   
- **B♭ Tpt (B-flat Trumpet):** Plays a melodic line with a long slur across measures 132-134.   
- **Tbn. (Tuba):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.   
- **E.B. (Euphonium):** Plays a melodic line similar to the trumpet.   
- **P. (Piano):** Provides harmonic support with chords and moving lines. Chord changes are marked as B♭, F, E♭, and D.   
- **Guir. (Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.   
- **Mar Camp (Marching Cymbal):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.   
- **Cab. Cla. Pla. (Cajon/Cla. Pla.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.   
- **Cong. (Conga):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.   
The score is divided into four measures, with measure numbers 132, 133, 134, and 135 indicated at the beginning of each measure.



136

S

Mezzo

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

P.

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

*f*

B $\flat$  F E $\flat$  D



140

S

Mezzo

B $\flat$  Tpt

Tbn.

E.B.

P.

140

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

140

141

142

143

*f*

B $\flat$  F E $\flat$  D

B $\flat$  E $\flat$  D

The musical score is for measures 140-143. It features a vocal line (Soprano and Mezzo) which is silent in these measures. The instrumental ensemble includes a B $\flat$  Trumpet, Trombone, Euphonium, Piano, Guitar, Marching Cymbals, Cabaza, Clavichord, and Congas. The piano part includes harmonic markings: B $\flat$ , F, E $\flat$ , and D. The guitar, clavichord, and congas play rhythmic patterns, while the cymbals play a specific marching pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the trumpet and trombone parts.



144

S *mf* Al u-no le pu\_\_ se To - ma - te pues me/en - can - ta su\_\_ co - lor,

Mezzo *mf* sien - to

144

B $\flat$  Tpt

Tbn.

144

E.B.

144

P. *mf* B $\flat$  F E $\flat$  D

144

Guir. *mf*

Marcas *mp*

Cab. *mp*

Cl. *mp*

Pla. *mp*

Cong. *ff*



148

S al o-tro le pu\_\_ se Pa - ta - ta pues me/en - can - ta ese\_\_ sa - bor,

Mezzo que/e - llos son es - tre - lli - tas

148

B♭ Tpt

Tbn.

148

E.B.

148

P. B♭ F Eb D

148

Guir.

Mar Camp

Cab. Cla. Pla.

Cong.



152

S *mf* sien - to

Mezzo al ter - ce-ro le pu - se Fla - quin pues del - ga - do/es en ver - dad,

152

B $\flat$  Tpt

Tbn.

152

E.B.

152

P.  $B\flat$  F  $E\flat$  D

152

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

*mf* *f*



156

S  
que/e - llos son es - tre - lli - tas

Mezzo  
— al cuar-to le pu - se Gor - din pu es el si co-me de más.

156

B♭ Tpt

Tbn.

156

E.B.

156

P.  
B♭ F E♭ D

156

Guit.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.





164

S

Mezzo

164

B♭ Tpt

Tbn.

E.B.

164

P.

B♭ F

164

Guir.

Mar Camp

Cab. Cla. Pla.

Cong.

*f*



167

S

Mezzo

B♭ Tpt

Tbn.

E.B.

P.

Guir.

Mar  
Camp

Cab.  
Cla.  
Pla.

Cong.

E♭ D

E♭ D

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, covering measures 167 to 170. The score is written for ten different parts: Soprano (S), Mezzo, B♭ Trumpet (B♭ Tpt), Trombone (Tbn.), Euphonium (E.B.), Piano (P.), Guitar (Guir.), Maracas (Mar Camp), Caballero (Cab. Cla. Pla.), and Conga (Cong.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measures 167 and 168 feature vocal lines for Soprano and Mezzo, which are mostly rests. The instrumental parts are more active, with the B♭ Trumpet and Trombone playing melodic lines, the Euphonium providing harmonic support, and the Piano playing chords. The guitar, maracas, caballero, and conga provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like accents (>). The piano part includes chord symbols E♭ and D. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The maracas and conga parts have specific rhythmic patterns with accents.



### 4.2 Tango argentino: Las plantas de mi amor

La plantas de mi amor

Score

Tango

E.. Adrián Ruque Y.

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for a chamber ensemble. It features seven staves: Soprano, Contralto, Violin I, Violin II, Violin III, Cello, and Contrabass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 60. The score begins with a four-measure rest for all instruments. From the fifth measure, the Violin I, Violin II, Violin III, and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp* and *pizz.* (pizzicato). The Soprano, Contralto, and Contrabass parts remain silent. The Piano part, starting from the fifth measure, plays a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked *mp*. The Cajón part remains silent throughout the shown section.







14

S

CAlt.

*mp* En la ma-ña na te veo lle-gar, siem - pre con a - gua pa - ra

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

*mp*

*mp*

14

>

The musical score is for a voice and instrumental ensemble. It features a vocal line (Soprano) and an alto line (CAlt.) with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Violins I, II, and III, Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Piano (P.). The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The vocal line begins at measure 14 with the lyrics 'En la ma-ña na te veo lle-gar, siem - pre con a - gua pa - ra'. The instrumental parts provide accompaniment, with the piano part featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano).



19

S

CAlt.

tus plan - tas re - gar, u - na por u - na con de - li - ca - de - za tú las re - vi - sas con tan - ta pa - cien - cia.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

19



24

S

CAIt.

Yo me a - som - bro có - mo las cui - das, las a - mas co - mo si fue - ran e - llas tus ni - ñas;

Vln. I

*mp* pizz.

Vln. II

*mp* pizz.

Vln. III

*mp* pizz.

Vc.

pizz. *mp*

Cb.

P.

24



28

S

CAlt.

lue - go lo pien - so y con - clu - yo: ¿Cuán gran - de se - rá/el a - mor aun hi - jo tú - yo?

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

28



32

S *mf* ah ha *f* vas re-par - tien - do sin nin - gu - na con-di - ción,

CAlt. *f* tan - to/a - mor, *mf* eh oh

Vln. I arco *mf*

Vln. II arco *mf*

Vln. III arco *mf*

Vc. arco *mf*

Cb. arco *mf*

P. *mf*

32 *mf*



37

S *mf* eh oh *f* tú e-res u - na con-sen - ti - da de Dios 1. Dios 2.

CAlt. *f* que se - gu-ro/es - toy *mf* uh oh Dios

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

37

37

The musical score is for a symphonic work in 4/4 time, featuring vocal soloists and a full orchestra. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include Violins I, II, and III, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The score starts at measure 37 and includes a first and second ending. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.





48

S

CAlt.

En-tre más mi - ro tu pro ce der, más me con-ven-zo del mi - la - gro de te-ner

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

mf

mf

48



54

S

CAlt.

to-do tu/a-mor siem-pre con-mi-go, tu-me/a-ma-rás aun-que de-je de ser un ni-ño

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

54



59

S

CAIt.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

59

59

*f*

*mf*

*mf*

3 3

II

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It begins at measure 59. The vocal soloist (S) and the first and second alto voices (CAIt.) have rests. The first violin (Vln. I) part starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with a long slur over measures 59-60, followed by two triplet figures. The second violin (Vln. II) and third violin (Vln. III) parts have rests. The viola (Vc.) and cello (Cb.) parts also have rests. The piano (P.) part features a melody in the right hand with accents and a bass line in the left hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion part (II) has rests.



64

S

CAlt.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

P.

64



68

S *mf* ah ha *f* vas re - par - tien - do sin nin - gu - na res - tric - cion

CAlt. *f* Tan - to/a - mor *mf* eh oh

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

P. *mf*

68

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It begins at measure 68. The vocal parts include a Soprano (S) and a Contralto (CAlt.). The instrumental parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Piano (P.). The Soprano part features a melodic line with lyrics: "ah ha vas re - par - tien - do sin nin - gu - na res - tric - cion". The Contralto part has lyrics: "Tan - to/a - mor eh oh". The instrumental parts provide harmonic support, with the piano part featuring a steady accompaniment. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is written on ten staves, with the vocal parts at the top and the instrumental parts below. The page number 126 is at the bottom right.



72

S *mf* eh oh *f* tu e-res u - na con-sen - ti - da de Dios 1. 2. Dios

CAlt. *f* que se - gu-ro/es toy *mf* uh oh Dios > > >

Vln. I 72 3 3 *f* > > >

Vln. II 3 3 *f* > > >

Vln. III 3 3 *f* > > >

Vc. 3 3 *f* > > >

Cb. 3 3 *f* > > >

P. 72 *f* > > > *f*

72 > > > *f*



### 4.3 Tono del niño: Ganándole tiempo al Tiempo

## Ganándole tiempo al tiempo

Score

Tono del Niño

Edisson Ruque Y.

♩=130

Soprano

Mezzo-Soprano

Quena

Guitar

Bombo Leguero, y Platillo

Semillas y Triangulo

Electric Bass

*mf* A-llá/a-fu-ra/en el cam-po cre ce mi ra-zón de

F#m F#m C#



6

S

6

Mezzo

ser, a - llá/a fue-ra/en el cam - po cre - ció mi pa - pá tam - bién,

6

Gtr.

F#m

6

Bomb. y Plat.

6

Sem.

6

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song. It features six staves. The top staff is for Soprano (S), the second for Mezzo-soprano (Mezzo), the third for Soprano (S), the fourth for Guitar (Gtr.), the fifth for Bombardone and Platano (Bomb. y Plat.), the sixth for Saxophone (Sem.), and the seventh for Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Mezzo staff contains the lyrics: "ser, a - llá/a fue-ra/en el cam - po cre - ció mi pa - pá tam - bién,". The guitar part includes a chord change to F#m in the fourth measure. The score is marked with a '6' at the beginning of each staff, likely indicating a measure number or rehearsal mark.



The musical score is arranged in a grand staff with six parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of four measures. The vocal parts (S, Mezzo, and S) are marked with a double bar line (//) at the beginning of the first measure. The Mezzo part has a melodic line with a slur over the first four measures and lyrics underneath: "con la tie-rra/en las ma - nos, mi fu - tu - ro él sem - bró,". The guitar part (Gtr.) features a series of chords, with a C# chord indicated above the staff in the third measure. The percussion parts (Bomb. y Plat., Sem., and E.B.) are marked with a double bar line (//) at the beginning of the first measure and contain rests for the duration of the piece.



15

S

15

Mezzo

y lo lle - vo pre - sen - te siem - pre en mi co - ra - zón.

15

Gtr.

F#m

15

Bomb.  
y Plat.

15

Sem.

15

E.B.



19

S

Mezzo

19

Expesivo

*mf*

F#m

Bm

Gtr.

19

Bomb. y Plat.

Aro de bombo

*mp*

19 Semillas

*mp*

E.B.

19



23

S

Mezzo

23

23

Gtr.

F#m C# F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.



27

S

A - llá/a - fu - ra/en el cam - po el tra - ba - jo/es por - ve - nir,

Mezzo

uh ah

27

Gtr.

F#m C#

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 27. It features six staves: Soprano (S), Mezzo (Mezzo), Guitar (Gtr.), Bombardone and Plate (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part has a melodic line with lyrics: 'A - llá/a - fu - ra/en el cam - po el tra - ba - jo/es por - ve - nir,'. The Mezzo part has vocalizations 'uh' and 'ah'. The Guitar part shows chords F#m and C#. The Bombardone and Plate part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Electric Bass part has a simple bass line.



27

S *mf* A - llá/a - fu - ra/en el cam - po el tra - ba - jo/es por - ve - nir,

27

Mezzo *mp* > uh \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_

27

Gtr. F#m C#

27

Bomb. y Plat. >

27

Sem. >

27

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 27. It features a vocal line (Soprano) with lyrics in Spanish: "A - llá/a - fu - ra/en el cam - po el tra - ba - jo/es por - ve - nir,". The vocal line is marked *mf*. Below the vocal line is a Mezzo-soprano line with vocalizations "uh" and "ah", marked *mp*. The guitar (Gtr.) part is in the key of D major (two sharps) and features chords F#m and C#. The percussion parts include Bombos y Platillos (Bomb. y Plat.) and Sembreros (Sem.), both marked with accents (>). The Electric Bass (E.B.) part is shown as a series of rests.



31

S mi pa - dre lo su - po y siem - pre vi - vió a - sí, —

31 Mezzo ah ah

31 Gtr. F#m

31 Bomb. y Plat.

31 Sem.

31 E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 31. It features a vocal line (Soprano and Mezzo) and instrumental accompaniment (Guitar, Bongos/Platillos, Snare, and Electric Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line includes lyrics: "mi pa - dre lo su - po y siem - pre vi - vió a - sí, —". The Mezzo line has vocalizations "ah" and "ah". The guitar part includes a chord change to F#m. The percussion parts (Bongos/Platillos and Snare) have rhythmic patterns indicated by dots and 'x' marks. The electric bass part has a simple bass line.



35

S

el al - ba lle - ga - ba y/en su fren - te ya/el su - dor,

35

Mezzo

dum dum dum dum ah

35

Gtr.

35

Bomb. y Plat.

35

Sem.

35

E.B.

35



39

S  
el oca-so/e-ra ham-bre sin nin-gu-na com-pa-sión.

Mezzo  
dum dum dum dum ah—

Gtr.  
F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 39. It features a vocal line for Soprano (S) and Mezzo-soprano (Mezzo), and instrumental parts for Guitar (Gtr.), Bongos and Cymbals (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line has a long slur over it. The lyrics are 'el oca-so/e-ra ham-bre sin nin-gu-na com-pa-sión.' The Mezzo part has vocalizations 'dum dum dum dum ah—'. The guitar part has a chord change to F#m. The percussion parts have rhythmic patterns indicated by dots and crosses.



43

S *mp* ¡A - yay! tra - ba - jan - do lo re - cuer - do.

43

Mezzo *mp* ¡A - yay!

43

Gtr. Bm F#m C# F#m

43

Bomb. y Plat. *mp* Platillo Bombo

43

Sem.

43

E.B. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 43. It features a vocal line for Soprano (S) and Mezzo, and instrumental parts for Guitar (Gtr.), Bongos and Cymbals (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line includes lyrics: '¡A - yay! tra - ba - jan - do lo re - cuer - do.' The guitar part shows chords Bm, F#m, C#, and F#m. The percussion parts include a cymbal pattern and a drum line. The bass line is simple, following the vocal melody.



47

S

Mezzo

Gtr.

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

yay!

¡A - yay!

ga - nán - do - le tiem - po/al tiem - po.

Bm F#m C# F#m



51

S

Mezzo

51

51

*mf* F#m

Gtr.

51

*mf*

Bomb. y Plat.

51

*mf*

Sem.

51

E.B.

*mf*

Detailed description: This is a musical score for a multi-instrument ensemble. It consists of seven staves. The top staff is for Soprano (S), followed by Mezzo-soprano (Mezzo), then a vocal line with dynamics and chord markings (F#m), then Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Saxophone (Sem.), and finally Electric Bass (E.B.). The score is in the key of F# major (three sharps) and starts at measure 51. The vocal parts (S and Mezzo) have rests. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *mf*. The bombardino and plate part has a steady eighth-note accompaniment with a *mf* dynamic. The electric bass part has a simple eighth-note line with a *mf* dynamic. The saxophone part has rests. The vocal line with dynamics and chord markings shows a melodic line with a dynamic of *mf* and a chord change to F#m.



55

S

Mezzo

55

55

Gtr.

F#m F#m

Bomb. y Plat.

55

Sem.

55

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a piece starting at measure 55. The score is arranged in a grand staff with seven staves. The top two staves are for Soprano (S) and Mezzo-soprano (Mezzo), both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is for the guitar (Gtr.), also in treble clef with the same key signature, featuring a melodic line with a long slur and two F#m chord markings. The fourth staff is for the Bombardino and Platano (Bomb. y Plat.), in bass clef with a key signature of two sharps, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is for the Saxophone (Sem.), in bass clef with a key signature of two sharps, containing rests. The sixth staff is for the Electric Bass (E.B.), in bass clef with a key signature of two sharps, playing a simple bass line. The number '55' is written at the beginning of each staff.



59

S *mf* A-llá/a-fu - ra el cam - po/e-mer - ge/en ti — la ru - de - za,

59

Mezzo *mp* uh ah

59

Gtr. *F#m* *C#*

59

Bomb. y Plat.

59

Sem.

59

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 59. It features six staves: Soprano (S), Mezzo (Mezzo), Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Saxophone (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part begins with a melodic line in treble clef, marked *mf*, with lyrics "A-llá/a-fu - ra el cam - po/e-mer - ge/en ti — la ru - de - za,". The Mezzo part has a vocal line with lyrics "uh ah" and a fermata. The Guitar part shows chords *F#m* and *C#* with rhythmic patterns. The Bomb. y Plat. part has a rhythmic accompaniment. The Sem. part is mostly silent. The E.B. part has a bass line with accents.



63

S

u - na per - so - na/ex - pre - si - va, mi pa - dre no fue de e - sas,

63

Mezzo

ah ah

63

Gtr.

F#m

63

Bomb. y Plat.

63

Sem.

63

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a song. It features seven staves. The top staff is for Soprano (S), with lyrics 'u - na per - so - na/ex - pre - si - va, mi pa - dre no fue de e - sas,'. The second staff is for Mezzo voice, with lyrics 'ah ah'. The third staff is empty. The fourth staff is for Guitar (Gtr.), showing chords and a change to F#m. The fifth staff is for Bombardino and Platillo (Bomb. y Plat.), showing rhythmic patterns. The sixth staff is for Saxophone (Sem.), which is empty. The seventh staff is for Electric Bass (E.B.), showing a bass line. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The number 63 is written at the beginning of each staff.



67

S

in - di - fe - re - te fue su/ - mor siem - pre/ha-cia mi, \_\_\_\_\_

67

Mezzo

dum dum dum dum ah \_\_\_\_\_

67

Gtr.

67

Bomb. y Plat.

67

Sem.

67

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a piece starting at measure 67. The score is arranged in a grand staff format with seven staves. The top staff is for Soprano (S), followed by Mezzo, then a blank staff, then Guitar (Gtr.), Bombardone and Plate (Bomb. y Plat.), Sembrador (Sem.), and finally Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part features a melodic line with a long slur over measures 67-71. The Mezzo part provides a rhythmic accompaniment with 'dum' syllables and an 'ah' ending. The Guitar part plays a series of chords, with a C# chord indicated above measure 68. The Bombardone and Plate part has a steady eighth-note pattern. The Sembrador part has a simple rhythmic pattern. The Electric Bass part provides a low-frequency accompaniment.



71

S un par - de con - se - jos, mil e - jem - plos re - ci - bí

71

Mezzo dum dum dum dum ah

71

Gtr. F#m

71

Bomb. y Plat.

71

Sem.

71

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 71. It features six staves: Soprano (S), Mezzo-soprano (Mezzo), Guitar (Gtr.), Bongos and Cymbals (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part has a long melodic line with lyrics. The Mezzo part has a rhythmic accompaniment of 'dum' sounds followed by 'ah'. The Guitar part has a chordal accompaniment with a change to F#m. The Bongos and Cymbals part has a rhythmic pattern with accents. The Snare part has a simple drum line. The Electric Bass part has a bass line with accents.



75

S

75

Mezzo

*mp* con so - lo/un mo - ti - vo,  
siem - pre/en co - men - da - do,

*mp* Se - rio/y con - cen - tra - do, con so - lo/un mo - ti - vo,  
al - go preo - cu - pa - do, siem - pre/en co - men - da - do,

75

Gtr.

*mp* C# Bm F#m

Bomb. y Plat.

*mp*

75

Sem.

*mp*

75

E.B.

*mp*



79

S

1.

des - can - sar,

Mezzo

79

pa - ra - nun ca des - can - sar,  
ca - mi - nan - do

79

Gtr.

C# Bm C# F#m

Bomb. y Plat.

79

Sem.

79

E.B.



83 2.

S

Mezzo

so - lo \_\_\_\_\_ con el cie - lo va.

Gtr.

Bm C# F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a song, page 149. It features six staves. The top staff is for Soprano (S), with a first ending bracket over measures 83-86. The Mezzo staff has lyrics: 'so - lo \_\_\_\_\_ con el cie - lo va.' The Guitar (Gtr.) staff shows chords Bm, C#, and F#m. The Bombardero y Platano (Bomb. y Plat.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Saxophone (Sem.) staff is empty. The Electric Bass (E.B.) staff has a bass line.



87

S *f* ¡A - yay! *mf* tra-ba-jan - do lo re-cuer - do,

Mezzo *f* ¡A - yay!

Gtr. *f* Bm F#m C# F#m

Bomb. y Plat. *f*

Sem.

E.B. *f*



92

S

*f* ¡A - yay!

Mezzo

92

¡A - yay! *mf* ga - nán - do - le tiem - po/al tiem - po.

92

Bm F#m C# F#m

Gtr.

Bomb. y Plat.

92

Sem.

92

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece starting at measure 92. It features a vocal line for Soprano (S) and Mezzo-soprano (Mezzo), and instrumental parts for Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Snare Drum (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal parts have lyrics: '¡A - yay!' and 'ga - nán - do - le tiem - po/al tiem - po.' The guitar part includes chord changes: Bm, F#m, C#, and F#m. The snare drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The electric bass part has a simple bass line with accents.



96

S *f* *i*<sup>A</sup> - yay! *mf* tra - ba - jan - do lo re - cuer - do,

Mezzo *f* *i*<sup>A</sup> - ya! *f*

Gtr. *Bm* *F#m* *C#* *F#m*

Bomb. y Plat. \*

Sem. \*

E.B. >

Detailed description: This is a musical score for a piece starting at measure 96. It features a vocal line for Soprano (S) and Mezzo, and instrumental parts for Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part begins with a half note on G5, followed by a quarter note on A5, and then a melodic line starting on G5. The Mezzo part begins with a half note on G4, followed by a quarter note on A4, and then rests. The Guitar part features chords Bm, F#m, C#, and F#m. The Bombardino and Plate part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Snare part has a simple pattern of quarter notes with accents. The Electric Bass part has a simple pattern of quarter notes with accents.



100

S

100

Mezzo

¡A - ya - yay!

¡A - ya - yay! *mf* el sol - que - mán - do - le / el pe - cho.

100

Gtr.

Bm F#m C# F#m

100

Bomb. y Plat.

100

Sem.

100

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece in G major (one sharp). It features a vocal line for Soprano (S) and Mezzo-soprano (Mezzo), and instrumental parts for Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Snare Drum (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The score is marked with a tempo of 100. The vocal lines include the lyrics '¡A - ya - yay!' and '¡A - ya - yay! *mf* el sol - que - mán - do - le / el pe - cho.' The guitar part includes chord changes: Bm, F#m, C#, and F#m. The snare drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The electric bass part provides a simple harmonic accompaniment.



104

S

Mezzo

Gtr.

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

mf

mf

Triangulo

Detailed description: This is a musical score for a band, starting at measure 104. The score is written for six parts: Soprano (S), Mezzo-soprano (Mezzo), Guitar (Gtr.), Bombardone and Plate (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part consists of whole rests. The Mezzo part begins with a melodic line, including a slur over two notes, and ends with a *mf* dynamic marking. The Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with accents. The Bombardone and Plate part has a rhythmic pattern with some notes marked with an asterisk. The Snare part includes a section labeled 'Triangulo' with a specific rhythmic pattern. The Electric Bass part provides a simple bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the Mezzo and Gtr. parts.



108

S *mf* A - llá/a - fue ra/en el cam - po cre - ce/el tri - go y/el ma - íz,

Mezzo *mf* uh ah

Gtr. *mf* F#m C#

Bomb. y Plat. *mf*

Sem. *mf*

E.B. *mf*

Detailed description: This is a musical score for measures 108-111. It features six staves: Soprano (S), Mezzo, Guitar (Gtr.), Bombardino and Platillo (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Soprano part has a melodic line with lyrics 'A - llá/a - fue ra/en el cam - po cre - ce/el tri - go y/el ma - íz,'. The Mezzo part has vocalizations 'uh' and 'ah'. The Guitar part has chords F#m and C#. The Bombardino and Platillo part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Snare part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Electric Bass part has a rhythmic pattern of quarter notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) throughout.



112  
S a - llá/a - fue - ra el tiem - po fue/o - xi - dan - do su mo - triz, —

112  
Mezzo ah ah

112  
Gtr. F#m

112  
Bomb. y Plat.

112  
Sem.

112  
E.B.



116

S

sin dar - me cuen - ta su si - lue - ta se/es - fu - mo, —

Mezzo

dum dum dum dum ah —

Gtr.

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a piece starting at measure 116. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the Soprano (S), followed by Mezzo, then a blank staff, then Guitar (Gtr.), Bombardero y Platillo (Bomb. y Plat.), Sembrador (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part features a melodic line with a long slur over the final two measures. The Mezzo part provides a rhythmic accompaniment with 'dum' syllables and an 'ah' vocalization. The Guitar part plays a complex chordal accompaniment. The Bombardero y Platillo, Sembrador, and Electric Bass parts provide a steady rhythmic foundation.



120

S

sin dar - me cue - ta su au - sen - cia me que - bro.

120

Mezzo

dum dum dum dum ah

120

Gtr.

F#m

120

Bomb. y Plat.

120

Sem.

120

E.B.



124

S *f* Y/es que/a-fue - ra la ti - rra de mon - tes se lle - no, \_\_\_\_\_

Mezzo *f* Y/es que/a-fue - ra la ti - rra de mon - tes se lle - no, \_\_\_\_\_

Gtr. *f* F#m C#

Bomb. y Plat.

Sem. *f*

E.B. *f*



128

S

a - llá/a fue - ra la ti - rra fue-la que mas lo/ex-tra - ño,

Mezzo

a - llá/a fue - ra la ti - rra fue-la que mas lo/ex-tra - ño,

128

Gtr.

F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a piece starting at measure 128. It features six staves: Soprano (S), Mezzo, Guitar (Gtr.), Bombardero y Platillo (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Soprano and Mezzo parts have a melodic line with lyrics: "a - llá/a fue - ra la ti - rra fue-la que mas lo/ex-tra - ño,". The Guitar part plays chords, with a specific F#m chord indicated. The Bomb. y Plat. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Sem. part has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The E.B. part has a bass line with eighth notes. The score is marked with '128' at the beginning of each staff.



132

S

sus ma - nos gran - des la/he - ren - cia que me de - jo,

Mezzo

sus ma - nos gran - des la/he - ren - cia que me de - jo,

132

Gtr.

C#

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.



136

S

su te - na - ci - dad fue lo que nun-ca/en mí cre - ció.

Mezzo

su te - na - ci - dad fue lo que nun-ca/en mí cre - ció.

136

Gtr.

F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.



140

S

Mezzo

mf

Se-rio/y con-cen - tra - do, hoy su-pe/el mo - ti - vo,  
 si soy lo que soy, es - por sa - cri - fi - cio,

Gtr.

mf

C# Bm F#m

Bomb. y Plat.

mf

Sem.

E.B.

mf



144

S. *mp* des - can - só;

Mezzo. por - qué nun - ca *mp* des - can - só;  
el mio y el

Gtr. *mp* C# Bm C# F#m

Bomb. y Plat. *mp*

Sem. *mp*

E.B. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 144. The score is arranged for voice and instruments. The vocal parts are for Soprano (S.) and Mezzo-soprano (Mezzo). The instrumental parts are for Guitar (Gtr.), Bongos and Cymbals (Bomb. y Plat.), Snare Drum (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music begins with a first ending bracket over measures 144-148. The vocal lines are in Spanish. The guitar part features chords C#, Bm, C#, and F#m. The percussion parts include a steady bass drum pattern and a snare drum pattern. The electric bass line provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics are marked as mezzo-piano (mp) throughout. There are various performance markings such as accents (>) and slurs.



148 2.

S

Mezzo

su-yo

que/en vi - da me dio.

Gtr.

Bm C# F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

*mp* *f* *mp* *f* *mp* *mp*

Detailed description: This is a musical score page for a piece starting at measure 148. It features six staves: Soprano (S), Mezzo, Guitar (Gtr.), Bombardone and Plate (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano and Mezzo parts have lyrics: 'su-yo' and 'que/en vi - da me dio.'. The guitar part includes chords Bm, C#, and F#m. Dynamics include *mp* and *f*. A first ending bracket is shown above the Soprano staff. The snare part has a *ff* dynamic marking.



153

S

¡A - yay! tra - ba - jan - do lo re - cuer - do,

Mezzo

153

¡A - yay!

Gtr.

Bm F#m C# F#m

Bomb. y Plat.

153

*f*

Sem.

153

*f*

E.B.

153

*f*



157

S. *¡A - yay!*

Mezzo *¡A - yay!* el sol - que - man - do - le / el pe - cho,

Gtr. *Bm F#m C# F#m*

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.



161

S. ¡A - yay! *mf* tra - ba - jan - do lo re - cuer - do

Mezzo. ¡A - yay!

Gtr. Bm F#m C# F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece, likely a song, spanning measures 161 to 168. The score is written for a voice part (Soprano and Mezzo) and several instruments: Guitar (Gtr.), Bombardino and Platillo (Bomb. y Plat.), Semaforo (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The voice part features a melodic line with lyrics: '¡A - yay! tra - ba - jan - do lo re - cuer - do'. The guitar part provides harmonic support with chords Bm, F#m, C#, and F#m. The Bombardino and Platillo part has a rhythmic pattern with accents. The Semaforo part has a rhythmic pattern with accents. The Electric Bass part has a rhythmic pattern with accents.



165

S

¡A - ya - yay!

Mezzo

165

¡A - ya - yay! el sol que - mán-do-le/el pe - cho.

165

Bm F#m C# F#m

Gtr.

165

Bomb. y Plat.

165

Sem.

165

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece starting at measure 165. It features five vocal parts: Soprano (S), Mezzo, and two parts of Tenor (T). The lyrics are '¡A - ya - yay!' for the vocalists and 'el sol que - mán-do-le/el pe - cho.' for the Mezzo. The instrumental parts include Guitar (Gtr.), Bombardino and Flute (Bomb. y Plat.), Saxophone (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The guitar part shows a sequence of chords: Bm, F#m, C#, and F#m. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).



170

S

*mf* El sol que - mán - do - le/el pe - cho, \_\_\_\_\_

Mezzo

170

170

Gtr.

C# F#m

170

Bomb. y Plat.

170

Sem.

170

E.B.



174

S

Mezzo

el sol que - mán do - le/el pe - cho,

174

Gtr.

C# F#m

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.



178 *rit.*  
S el sol que - mán - do su pe  
Mezzo el sol que - mán - do - su pe - - -  
Gtr. C# F#m  
Bomb. y Plat. \* \* \* \* \*  
Sem. \* \* \* \* \*  
E.B. > > > >

Detailed description: This is a musical score for a song, starting at measure 178. The score is written for voice (Soprano and Mezzo) and several instruments: Guitar (Gtr.), Bombardino and Plate (Bomb. y Plat.), Saxophone (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The vocal lines for Soprano and Mezzo are identical, with lyrics 'el sol que - mán - do su pe'. The guitar part features chords and a melodic line, with specific chords C# and F#m indicated. The Bombardino and Plate part has a rhythmic pattern with asterisks above the notes. The Saxophone part has a simple rhythmic accompaniment. The Electric Bass part has a bass line with accents (>) above the notes.



182

S

cho.

Mezzo

cho.

Gtr.

Bomb. y Plat.

Sem.

E.B.

Detailed description: This is a musical score page for a band, starting at measure 182. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments and parts are: Soprano (S), Mezzo-soprano (Mezzo), Guitar (Gtr.), Bombardone and Plate (Bomb. y Plat.), Snare (Sem.), and Electric Bass (E.B.). The vocal parts (S and Mezzo) have a long melodic line starting at measure 182, with a 'cho.' (chorus) marking. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and some triplets. The bombardone and plate part has a steady eighth-note pattern with some accents. The snare part has a simple eighth-note pattern with some accents. The electric bass part has a simple eighth-note pattern with some accents.



## Conclusiones

Terminado el presente trabajo se identificaron las características generales que deben poseer las composiciones escritas para voces blancas (así como un acompañamiento musical óptimo para cada una de ellas). Se aportó con procesos creativos nuevos que permiten obtener obras musicales que comparten estas características. Se confirmó, recopiló y aportó técnicas vocales para voces blancas, que contribuyeron a un procedimiento óptimo en la construcción adecuada de cada composición propuesta, así como al uso instrumental en cada una de ellas.

Con respecto al objetivo general: Componer y explicar el proceso de creación de obras con carácter latinoamericano, para voces blancas, con acompañamiento, se realizó la composición de tres obras musicales: son cubano, tango argentino y tono del niño cuencano; además de la fundamentación de cada una de ellas mediante diferentes análisis técnico-musicales, formales y contextuales, abordados desde un punto de vista compositivo, con una mirada musicológica investigativa enfocada en diversos momentos históricos, sociales y culturales de cada género. Mediante el mismo proceso de analítico, se explicó la manera en que las voces blancas se desarrollan, conforme avanza cada obra, así como la manera en que el acompañamiento instrumental es presentado para cada composición.

De igual modo, se cumplió cada uno de los objetivos específicos: (1) definir los conceptos principales y las características técnicas de las voces blancas; (2) analizar obras creadas para voces blancas, en el contexto de la música latinoamericana, principalmente de compositores ecuatorianos; y (3) explicar el procedimiento para la composición de las obras



musicales a realizarse. Para ello se definieron los conceptos principales y las características técnicas generales más relevantes de las voces blancas, según los diferentes autores investigados y presentados en el capítulo dos. Los mismos conceptos y características técnicas fueron ensamblados en cada una de las obras, con el fin de desarrollar una composición óptima para este tipo de voz.

Las características sonoras de la música latinoamericana se tomaron en cuenta para cada composición musical, tanto para las voces blancas, como para el acompañamiento instrumental.

Además, se incluyeron las partituras de las obras compuesta con sus respectivos análisis formales, para su uso e interpretación oportuna por parte de la comunidad educativa y artística.



## Bibliografía y fuentes de investigación

Abad, F. (1997). *El son cubano: Orígenes, Evolución y Formas*. Madrid.

Alvarado, J. (2009) *Villancicos y Tonos del Niño en Cuenca Función Cultural*. Cuenca, Ecuador: Revista Internacional del CIDAP Centro Interamericano de artesanías y artes populares.

Alvarado, J., (2017) *Danzas y géneros musicales de salón: 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Cuenca, Ecuador: Dirección de cultura y Universidad de Cuenca.

Barcia, J., (1997) *Tango, Tangueros y Tangocosas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Coirini, R., (2019) *Evolución y recepción del nuevo tango rioplatense: la influencia de Astor Piazzolla y la vanguardia (1955-1990)*. (Tesis doctoral). [Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología]. <https://eprints.ucm.es/57582/1/T41410.pdf>

Giorlandini, E. (2011) *Las raíces de tango-cronología*. Buenos Aires, Argentina.

Guerrero, P. (2005) *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Puyen & Sons / Conmusica.

Gustems, J. (2008) *La respiración en el canto*. Universidad de Barcelona.  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion\\_canto.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf)

Martin, P. y Púa, C. (2010). *La armonía en el tango. Un estudio desde un análisis armónico*. (Tesis de pregrado). [Universidad de Chile, Facultad de Artes Departamento de Música y Sonología].



[http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101494/index\\_12391.html?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101494/index_12391.html?sequence=1)

Mauleón, R. (1999). *101 montunos*. USA: Sher Music Co.

Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México, D.F: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Mozzoni, G., Santana, A., Sayago, A., Toledo, M., Martínez, P., Sagrera, M. y Rozenvit M., (2016). *Estudio sobre la extensión vocal en niños de 7 a 10 años*. La Plata: Revista de Investigaciones en Técnica Vocal.

Sánchez, M. y Alvarado, J. (2012). *Los Tonos del Niño Cuencanos*. Cuenca, Ecuador.: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Solare, J. (2012). *Juan María Solare, compositor y pianista*. Los compases del tango.

[http://www.juanmariasolare.com/compas\\_tango.html#:~:text=What%20is%20a%20note%3F,-](http://www.juanmariasolare.com/compas_tango.html#:~:text=What%20is%20a%20note%3F,-)

[Villancicos%20latinoamericanos&text=En%20el%20habla%20popular%2C%20el,por%20antonomasia%20del%20tango%20rioplatense.](http://www.juanmariasolare.com/compas_tango.html#:~:text=What%20is%20a%20note%3F,-Villancicos%20latinoamericanos&text=En%20el%20habla%20popular%2C%20el,por%20antonomasia%20del%20tango%20rioplatense.)

Torres, B., (2013) La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 1(1), 40-58.

Torres, B. y Gimeno, F. (2008) *Anatomía de la voz*. Barcelona: Paidotribo.

Villagar, I. (2012). *La brújula del canto*. Registro, rango vocal y tesitura en un cantante.

<https://www.labrujuladelcanto.com/2012/05/registro-rango-vocal-y-tesitura-en-un.html>



## **Anexos**

### Anexo 1

Link con el audio de la composición Inocencia.

[https://drive.google.com/file/d/1r1Ds3TxYWKdC\\_mGiDdYxGVLrDpIWfeuG/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1r1Ds3TxYWKdC_mGiDdYxGVLrDpIWfeuG/view?usp=sharing)

### Anexo 2

Link con el audio de la composición Las plantas de mi amor.

<https://drive.google.com/file/d/14UfPJhzVepWy-xwS4xgyDiBUXPM0ObFu/view?usp=sharing>

### Anexo 3

Link con el audio de la composición Ganándole tiempo al Tiempo.

<https://drive.google.com/file/d/1lMOBT22fdOPtRPRJdckWHan9MUKKS4nd/view?usp=sharing>