



Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación el Arte y la Comunicación

Carrera de Artes Musicales

Melodías de Ketty Moreno. Creación y difusión de arreglos para coro mixto

Trabajo de Integración Curricular,
previo a la obtención del título de
Licenciada en Artes Musicales.

AUTORA:

Yaela Cristel Gaona Hidalgo

DIRECTORA:

Mgs. Marianela Arocha de Omar

Loja – Ecuador

2025

Loja, 20 de noviembre de 2024

Mgs.

Marianela Arocha de Omar

DIRECTORA DE TRABAJO DE INTEGRACION CURRICULAR.

CERTIFICO:

Haber asesorado y monitoreado con pertinencia y severidad científica la ejecución de la Trabajo de Integración Curricular denominado: **Melodías de Ketty Moreno. Creación y difusión de arreglos para coro mixto**, de la autoría de la estudiante **Yaela Cristel Gaona Hidalgo**, con **cedula de identidad 1900779172**. Una vez que el trabajo cumple con todos los requisitos exigidos por la normativa de la Universidad Nacional de Loja, se autoriza su presentación, defensa y demás trámites correspondientes a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales.



Firmado electrónicamente por:
**MARLANELA AROCHA
DE OMAR**

Mgs. Marianela Arocha de Omar

DIRECTORA DE TRABAJO DE INTEGRACION CURRICULAR

a

Autoría

Yo, **Yaela Cristel Gaona Hidalgo**, declaro ser autora del presente Trabajo de Integración Curricular y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos, de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido del mismo. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi Trabajo de Integración Curricular en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Firma:



Cédula de identidad: 1900779172

Fecha: 25 de marzo del 2025

Correo electrónico: yaela.gaona@unl.edu.ec

Celular: 0998253244

Carta de autorización por parte de la autora, para consulta, reproducción parcial o total y/o publicación electrónica del texto completo, del Trabajo de Integración Curricular.

Yo, **Yaela Cristel Gaona Hidalgo** declaro ser autora del Trabajo de Integración Curricular denominado **Melodías de Ketty Moreno. Creación y difusión de arreglos para coro mixto**, como requisito para optar por el título de **Licenciada en Artes Musicales**, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que, con fines académicos, muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido en el Repositorio Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el Repositorio Institucional, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del Trabajo de Integración Curricular que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, a los veinticinco días del mes de marzo del 2025.

Firma: 

Autora: Yaela Cristel Gaona Hidalgo

Cédula: 1900779172

Dirección: Calle Simón Bolívar y Pedro Isasi

Correo electrónico: yaela.gaona@unl.edu.ec

Celular: 0998253244

DATOS COPLEMENTARIOS:

Directora del Trabajo de Integración Curricular: Mgs. Marianela Arocha de Omar

Dedicatoria

El presente trabajo va dedicado a mis padres Manuel Gaona y Rosa Hidalgo y a toda mi familia, quienes han sido mi apoyo y fuerza a lo largo de este trayecto académico. A mis maestros por haber sido guías y mentores para alcanzar esta meta.

Yaela Cristel Gaona Hidalgo

Agradecimiento

Primeramente, agradezco a Dios por haberme permitido vivir una etapa maravillosa llena de logros e inolvidables experiencias. De igual forma, agradezco profundamente a la Universidad Nacional de Loja por haberme abierto las puertas para poder formarme como profesional. Asimismo, a los maestros y demás autoridades administrativas y personal de servicio por ayudarme y brindarme un ambiente seguro y acogedor para emprender con mis labores académicas. A mi docente de la asignatura Trabajo de Integración Curricular Mgs. Chemary Larez, por haberme guiado con esmero en todo este proceso, ya que sin sus palabras y correcciones precisas no hubiese podido lograr llegar a esta instancia anhelada. De manera especial quiero agradecer de corazón a mi querida directora la Mgs. Marianela Arocha por haber compartido sus conocimientos conmigo, los cuales me sirvieron para poder llevar a cabo este trabajo. Finalmente, agradezco a toda mi familia quienes me han dado fuerza y han sido pilares fundamentales para lograr finalizar esta gran aspiración profesional.

Yaela Cristel Gaona Hidalgo

Índice de Contenidos

Portada.....	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimiento	vi
Índice de Contenidos.....	vii
Índice de figuras	ix
Índice de Anexos.....	x
1. Título	1
2. Resumen.....	2
<i>Abstract.....</i>	<i>3</i>
3. Introducción	4
4. Desarrollo.....	6
4.1. Herramientas teóricas	6
4.1.1. <i>Mujeres en la música</i>	<i>6</i>
4.1.2. <i>Música coral como estrategia para difundir los géneros latinoamericanos. 13</i>	
4.1.3. <i>Arreglos musicales.....</i>	<i>14</i>
4.2. Proceso metodológico.....	18
4.2.1. <i>Fase 1: Localización de la documentación histórica-musical y selección de piezas para posteriormente transcribirlas.....</i>	<i>19</i>
4.2.2. <i>Fase 2: Elaboración de los arreglos corales previa definición de técnicas y recursos corales a emplear.....</i>	<i>19</i>

4.2.3. Fase 3: Difusión de los arreglos corales.....	21
4.3. Resultados.....	21
4.3.1. Arreglo 1: De qué te sirve – vals	21
4.3.2. Arreglo 2: Te voy a dejar vivir – bolero	22
4.3.3. Arreglo 3: Nuestro tango – tango.....	23
4.3.4. Arreglo 4: Maria Antonia – vals.....	25
4.3.5. Arreglo 5: Estaba escrito – pasillo.....	26
5. Conclusión	27
6. Referencias.....	28
7. Anexos	31

Índice de figuras:

Figura 1. <i>Ejemplo de homofonía en el arreglo coral Nuestro tango</i>	19
Figura 2. <i>Ejemplo de textura contrapuntística dentro del arreglo coral De qué te sirve</i>	20
Figura 3. <i>Ejemplo de recursos onomatopéyicos</i>	21
Figura 4. <i>Ejemplo de contrapunto semi estricto a la tercera inferior</i>	22
Figura 5. <i>Ejemplo de movimiento contrario</i>	22
Figura 6. <i>Ejemplo de homofonía musical</i>	22
Figura 7. <i>Ejemplo de contrapunto imitativo a la octava</i>	23
Figura 8. <i>Ejemplo de la percusión vocal del bolero</i>	23
Figura 9. <i>Ejemplo de monodia musical</i>	24
Figura 10. <i>Ejemplo de contrapunto libre</i>	24
Figura 11. <i>Ejemplo de canon rítmico con percusión vocal</i>	24
Figura 12. <i>Introducción en compás de 4/4 y 2/4 para pasar a 3/4</i>	25
Figura 13. <i>Ejemplo de voz solista y tutti</i>	25
Figura 14. <i>Ejemplo del acompañamiento vocal constante en el arreglo</i>	26

Índice de Anexos

Anexo 1: Cuadernillo de Arreglos corales para voces mixtas.....	31
Anexo 2: Ficha de registro de obras	31
Anexo 3: Tabla de registro de autoobservación interactiva	32
Anexo 4: Publicidad del concierto	36
Anexo 5: Certificado del abstract	37

1. Título

Melodías de Ketty Moreno. Creación y difusión de arreglos para coro mixto

2. Resumen

La presente propuesta artística aborda la creación de arreglos corales para voces mixtas de piezas musicales de autoría de la cantautora Ketty Moreno con el fin de difundir su repertorio y dar protagonismo a la mujer dentro de la práctica musical lojana. De esta manera se ha planteado como objetivo principal la elaboración de cinco arreglos para coro mixto de piezas musicales de Ketty Moreno de géneros latinoamericanos. La metodología se dividió en tres fases. La primera fase partió de un reconocimiento y selección de las piezas a transcribir mediante el uso de una ficha de registro y observación. En la segunda fase, se desarrollaron los arreglos corales previo a un análisis documental de fuentes bibliográficas relacionadas con las distintas técnicas y recursos corales, que se podrían emplear en los arreglos. En la tercera y última fase se expusieron los arreglos a través de un recital en el Teatro Simón Bolívar de la ciudad de Loja en donde se presentaron tres de ellos. El resultado del presente trabajo se basa en la creación de cinco arreglos corales: *Te voy a dejar vivir*, *De que te sirve*, *Maria Antonia*, *Nuestro Tango* y *Estaba escrito*. Las mismas poseen distintas texturas musicales (monodia, homofonía, contrapunto), diferentes movimientos de voces, así como también técnicas corales entre las que resalta la percusión vocal. Finalmente, se concluyó que la elaboración de arreglos corales es una manera efectiva para difundir el repertorio musical de artistas que no han sido lo suficientemente visibilizados, a la vez que se contribuye a que se amplíe el repertorio coral.

Palabras claves: Ketty Moreno, arreglos corales, coro mixto, música y género

Abstract

The present artistic proposal addresses the creation of choral arrangements for mixed voices of musical pieces by the singer-songwriter Ketty Moreno, with the aim of promoting her repertoire and highlighting women's role within the musical practice of Loja. The main objective is to develop five arrangements for mixed choir of Ketty Moreno's Latin American genre pieces. The methodology was divided into three phases. The first phase involved the recognition and selection of pieces to transcribe using a registration and observation form. In the second phase, choral arrangements were developed following a documentary analysis of bibliographic sources related to the different choral techniques and resources that could be employed in the arrangements. In the third and final phase, the arrangements were presented through a recital at the Theatre Simón Bolívar in Loja, where three of them were performed. The result of this work is the creation of five choral arrangements: *Te voy a dejar vivir*, *De que te sirve*, *Maria Antonia*, *Nuestro Tango* and *Estaba escrito*. These pieces feature different musical textures (monody, homophony, counterpoint), various voice movements, and choral techniques, notably vocal percussion. Finally, it was concluded that the creation of choral arrangements is an effective way to disseminate the musical repertoire of artists who have not been sufficiently recognized, while also contributing to the expansion of the choral repertoire.

Keywords: Ketty Moreno, choral arrangements, mixed choir, music and gender

3. Introducción

En la actualidad, la musicología ha ido poniendo de manifiesto el trabajo musical de mujeres. Sin embargo, las investigaciones en torno al repertorio de las mismas carecen de propuestas de difusión. Aunque el material se está registrando, no existe una debida divulgación, que refuerce la idea de la mujer como compositora, cantautora, pedagoga o intérprete. A nivel mundial, se puede mencionar que, pese a que se ha evidenciado un interés limitado en generar bibliografía y difusión sobre su trabajo, existen proyectos de investigación que están redescubriendo y promoviendo la obra de mujeres músicas a nivel mundial. En el contexto latinoamericano si bien ha existido un auge en lo que se refiere a la investigación de la obra musical de mujeres, el proceso de difusión de las mismas, sigue siendo escaso. En Ecuador se resalta la importancia de los arreglos corales en la difusión de la música femenina, observándose un progreso gradual en la participación y reconocimiento de las mujeres en la producción musical y la difusión cultural. En Loja muchas mujeres se han dedicado principalmente a la docencia musical, aunque también hay algunas que han destacado en la composición, como Blanca Cano y Ketty Moreno. Sin embargo, la difusión de su trabajo se ve menguada por la falta de documentación veraz sobre sus repertorios.

Frente a lo anterior, la presente propuesta artística enmarcada en el núcleo básico de composición y arreglos musicales de la Carrera de Artes Musicales, consiste en la difusión de la producción musical de la cantautora, poeta y dramaturga lojana Ketty Moreno Tandazo. Esto se llevó a cabo, a través de la creación de arreglos corales para coro mixto, de cinco de sus piezas musicales, específicamente de géneros latinoamericanos (vals, bolero, tango, pasillo) que fueron expuestos a través de un recital. Todo este proceso, evidenció el papel fundamental de la mujer lojana para la generación de nuevos repertorios.

La propuesta artística en mención, se sustentó en determinadas investigaciones que han contribuido como referentes teóricos y artísticos, entre estos se encuentran: el trabajo de titulación de Soler (2017), denominado *Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música*, el cual nos presenta una contextualización histórica de las mujeres dentro del campo musical, posibles causas del prejuicio cultural, así como también el proceso de lucha que han tenido que atravesar las féminas, logrando ser figura de liderazgo dentro de la práctica musical. Otros de los trabajos es el de Plaza (2019), en su libro denominado *Latinoamérica a Coro*, en el cual se exponen varios arreglos corales de repertorio latinoamericano, para diferentes formatos y niveles corales. Los mismos han sido elaborados por distintas personas que han querido ser partícipes de este proyecto sonoro. Asimismo, el trabajo artístico de Mosquera

(2020), titulado *Prometeo a capela*, es una compilación de versiones corales de arreglistas ecuatorianas que celebra y renueva la música ecuatoriana y latinoamericana. Dentro de este proyecto, con mucho pesar, se pudo evidenciar la aportación de tan solo tres mujeres que hicieron un arreglo coral de algunas composiciones musicales, evidenciándose una escasa participación de la mujer dentro de las propuestas de difusión como lo son los arreglos musicales.

En este sentido, la propuesta artística cuya fundamentación se presenta a continuación, se constituye en un apoyo para la difusión del repertorio musical de una mujer lojana como medio de reconocimiento a su labor musical. Igualmente, al realizar arreglos musicales corales se verán beneficiados, cantantes, estudiantes, docentes, investigadores, arreglistas, directores corales y demás actores sociales que poseerán un nuevo repertorio para interpretar.

La fundamentación del presente producto artístico, que constituye el texto que sigue, aborda las herramientas teóricas, los procesos metodológicos y los resultados de su desarrollo. Las herramientas teóricas incluyen: el papel de las mujeres en la música latinoamericana, ecuatoriana y lojana, con énfasis en la cantautora Ketty Moreno. Seguidamente, la música coral como estrategia para difundir géneros latinoamericanos; y los arreglos musicales, cubriendo técnicas de composición y arreglos corales. En lo que respecta al proceso metodológico se divide en tres fases: localización y transcripción de piezas históricas, elaboración de arreglos corales, y difusión mediante un recital y un cuadernillo de partituras. Finalmente, se presentan los resultados del proceso creativo, es decir una aproximación analítica del proceso creativo llevado a cabo.

4. Desarrollo

En el siguiente apartado, se describe en detalle el desarrollo del trabajo, que respalda la presente propuesta artística, el cual se estructura en tres partes. La primera sección se centra en el análisis de las herramientas teóricas, es decir, los diversos postulados y antecedentes que respaldan la propuesta. También se expone el proceso metodológico llevado a cabo, para llegar a la elaboración del producto final, incluyendo las fases, pasos y técnicas empleadas en este proceso. Finalmente, la tercera sección, detalla minuciosamente los resultados obtenidos durante la elaboración del trabajo.

4.1. Herramientas teóricas

A continuación, se presenta una revisión de bibliografía y de referencias artísticas afines al producto que desea realizarse, con el propósito de sustentar la fundamentación teórica del mismo. Analizadas las referencias teóricas y artísticas, se las ha categorizado de la siguiente manera: mujeres en la música, contextualizando el papel de la mujer en la práctica musical a nivel latinoamericano, nacional y local, abordando además la biografía y legado de Ketty Moreno. Asimismo, la música coral como estrategia para difundir géneros latinoamericanos y como última categoría los arreglos musicales, examinando en qué consisten, sus técnicas y elementos en el ámbito coral demostrando su función en la elaboración del producto artístico.

4.1.1. *Mujeres en la música*

La música es un arte desarrollado por el ser humano. Desde épocas antiguas se ha enriquecido de trabajos musicales generados tanto por hombres como mujeres. Sin embargo, la mujer ha tenido que recorrer un camino lleno de dificultades y limitaciones en busca de oportunidades para lograr una participación dentro de la práctica musical. Soler (2017) en su trabajo de titulación *Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música* expone que “a lo largo de centenares de años, las mujeres no han tenido a su alcance los medios necesarios ni la formación adecuada para desarrollarse en el mundo musical” (p.86). Se conoce que, en el Renacimiento, como en el posterior periodo clásico, solo aquellas mujeres que pertenecían a familias nobles o a la aristocracia podían ejercer como músico, pero únicamente dentro del hogar ya que en el espacio público era tomado como algo indebido y deshonesto por parte de una mujer.

En estos contextos tampoco podían llegar a publicar sus composiciones o lo debían hacer bajo un pseudónimo masculino. Esta situación que vivían las mujeres antiguamente, era consecuencia de la sociedad patriarcal que regía en esa época, la cual posicionaba a las mujeres por debajo de los hombres. Una mujer no podía dedicarse completamente a la música ni como pasatiempo ni profesionalmente, pero sí debía destinar su tiempo a tejer, criar a los niños y dedicarse a las labores domésticas. La sociedad renacentista como la medieval estaba basada en ideas infundadas acerca de ellas, en las que tuvieron peso la aristocracia y la iglesia:

Las ideas sobre las mujeres se formaron por los clérigos, a los que se les suponía célibes, y por una pequeña casta que tenía medios económicos para considerar a sus mujeres como adornos, y en muchos casos ligadas a la tierra, a sus feudos y por ello monedas de cambio para matrimonios provechosos. Estas clases elaboraron la idea de la adoración y de la superioridad de la Virgen en el cielo a la que había que sumar la imagen de pecadora y fuente de tentaciones, encarnada de manera primigenia por Eva. En el imaginario iconográfico medieval, los instrumentos del diablo eran básicamente dos: la música y la mujer, ambas consideradas en sí mismas como incitadoras a la lujuria. (Zapata et al. 2020, pp.11-12)

Bajo este pensamiento se definieron los roles de género, lo que llevó a la conclusión de que las mujeres no tenían más función en la música que la de intérpretes de forma doméstica, ignorando así su producción musical. Es así que, con el fin de documentar y difundir el papel de la mujer como músico, nació la musicología feminista la cual considera a la mujer, dentro de la estructura de poder musical. Varios investigadores se plantearon el objetivo de rebuscar en la historia universal de la música y encontrar evidencia de que la mujer había sido parte de la misma. Es así que se llegó a la idea de que su presencia en el ámbito sonoro no era reciente, puesto que, desde el periodo del romanticismo, se constata ya la presencia de mujeres, documentando a grandes personajes como Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann) y Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler).

El llegar al punto en que las mujeres tengan total autonomía no fue un proceso corto, si bien es cierto en el Romanticismo se dieron ya unos pequeños avances, hubo ciertas cosas que aún no cambiaban. Una de estas situaciones era el hecho de que todavía la actividad musical era aceptada solo para mujeres de la clase alta. Es así que se mostró más interés por permitir la participación musical de la mujer al contratar músicos profesionales, o bien, institutrices para el aprendizaje académico, aunque no era tomado con seriedad por parte de los padres. En concordancia con lo mencionado, Singer (2005) en el artículo: “Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX” plantea que en el área de la composición las

puertas de la academia estuvieron cerradas para las mujeres durante cientos de años. Sin embargo, algunas de ellas lograron subvertir el orden dejándonos algunas composiciones, como Francesca Caccini, Caterina Wilaert, Vittoria Achilei, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Anna Magdalena Bach, entre otras. Poco a poco tanto el redescubrimiento de la voz femenina y el perfeccionamiento de la música vocal permitió un auge de composiciones de mujeres, es así que el acceso a la música por partes fue mejorando hasta ya no existir las mismas limitaciones en la actualidad.

Mujeres en la música latinoamericana. La música latinoamericana es un ámbito en constante exploración, donde el papel de la mujer emerge como un tema primordial y sumamente complejo, pero que merece una atención específica. Tanto en el mundo como a nivel latinoamericano es poco el trabajo musical de las mujeres, que se ha podido rescatar. Sin embargo, se conoce que a lo largo del tiempo han existido mujeres que han incursionado dentro de la música latinoamericana como compositoras e intérpretes vocales o instrumentales. Tal es caso de la cantautora Violeta Parra en Chile, la concertista y compositora argentina Celia Torr, en México la compositora María Grever y en Venezuela la pianista y compositora Teresa Carreño, las cuales han plasmado una huella dentro de la historia musical latinoamericana.

Específicamente la mujer se involucr en la música latinoamericana a través del canto conjuntamente con el desarrollo de la pera. Precisamente su puesta en escena cambi drásticamente la participación de la mujer, al adoptar y compartir con el hombre papeles protagónicos indispensables para la ejecución del espectáculo musical. Esencialmente el canto permitió que las mujeres, poco a poco se insertarán a la música a través de sus labores cotidianas, por ejemplo, con los cantos para dormir a los niños o para acompañar las tareas domésticas, durante las actividades de agricultura o en situaciones bélicas. Paulatinamente, fueron surgiendo más espacios musicales en donde las mujeres podían participar tanto como instrumentistas como pedagogas específicamente en piano:

En la instrumentalstica comienza a proyectarse la interpretación en el piano, instrumento de importación fabricado por las metrópolis europeas y norteamericanas, solo al alcance económico de las clases pudientes, que en un principio asignan a las niñas y jóvenes de la alta sociedad la demostración de sus cualidades artísticas en las reuniones interfamiliares y eventos afines a su jerarquía social. Por otra parte, la enseñanza del piano incidió en la presencia de la mujer como maestra del instrumento en los incipientes conservatorios o en las residencias de los “clientes”, actividad que va tomando fuerza con el desarrollo de la enseñanza. (Loyola, 2014, p.82)

Tomando en cuenta, lo anterior no solo la enseñanza del piano, logró posicionar a la mujer, sino también otros espacios como las compañías locales de ópera, el teatro bufo y las obras de teatro lírico. Ahora bien, las féminas pasan de ser sólo espectadoras y participantes eventuales de la música a tomar protagonismo gracias al auge de la música denominada como popular. Esta es la música que se enriquece del paisaje sonoro de todos los países que conforman la región latinoamericana, con una mezcla de influencia que une elementos de música indígena, africana y clásica europea, y se presenta a través de varios géneros. Según González (1986) tanto los recursos naturales como la cultura son la principal riqueza que América Latina posee. Sin embargo, la conservación de dichos recursos y la valoración de la cultura popular han sido descuidadas por parte de los ciudadanos y gobernantes. Pese a esto, la cultura popular ha florecido y desarrollado debido a la necesidad que tiene el pueblo de expresar sus emociones.

Es así que algunas mujeres en Latinoamérica, han compartido las historias y luchas de sus pueblos, a través de sus voces y talento, para dar a conocer aquellas experiencias en las que fueron marginadas o ignoradas. Tal es el caso de la producción musical de la artista, compositora y cantante chilena Violeta Parra, obra que se ve plasmada en el libro *Cancionero popular. Violeta Parra 100 años* (2017), en el cual constan 20 de sus canciones más significativas el cual reúne una parte de su vasto universo de creación, dentro de la tradición folclórica y de la tradición oral del canto popular. Básicamente la presencia de la mujer en la música latinoamericana ha sido y es inmensamente valiosa y diversa, desde épocas pasadas hasta la actualidad, con nuevas exponentes musicales que direccionan su trabajo hacia el reconocimiento de la mujer en la música latina. Entre los trabajos que han sido esenciales para el estudio de la presencia de la mujer en la música a nivel latinoamericano están: Historia de las mujeres, género y musicología de Tomás Agustín Mariani y el trabajo de Constanza Arrano Astete denominado Mujeres y musicología en América Latina: hacia la actualización de un canon profesional con perspectiva de género. Estos trabajos están netamente enfocados en reconocer el rol de la mujer dentro del panorama musical latinoamericano.

Mujeres en la música ecuatoriana. La mujer ha tenido un papel importante en la música del Ecuador desde hace mucho tiempo. Durante el siglo XIX, las mujeres comenzaron a interpretar música en las capillas. Esto ayudó a popularizar muchos estilos tradicionales, incluyendo el cantar de víspers, cantos religiosos y ritmos afrodescendientes. Precisamente, una de las primeras mujeres que aporta a la música ecuatoriana es la quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores, la cual aprendió la música (canto, clavicordio y vihuela) para alabar a Dios, siendo

alumna de Mariana de Jesús Torres Berriochoa, fundadora del Real Convento de la Limpia Concepción de San Francisco de Quito (Godoy, 2012).

La mujer en Ecuador era más conocida por su labor en la música como cantante empírica. Entre las exponentes femeninas que han realizado grabaciones a nivel nacional se pueden mencionar a Carlota Jaramillo, Máxima Mejía, Hermanas Mendoza Sangurima, Hermanas Mendoza Suasti, Liliam Suarez, Irma Arauz, Mery Arauz, Hilda Murillo, María Gabriela Flor, Andrea Espinoza, entre otras. Estas han sido las que mayormente han sonado en radioemisoras y participado en conciertos. En el contexto académico musical, se puede decir que, una parte de las mujeres se han formado en el Conservatorio Nacional donde el gobierno liberal abrió cursos especiales para señoritas. Goetschel y Chiriboga (2009), en su libro *Reconstruyendo historias de mujeres ecuatorianas*, expresa que:

Salvo el nombre de contadas figuras como Manuela Gómez de la Torre, Teodolinda Terán, la compositora Lidia Noboa, queda por estudiarse la búsqueda de las mujeres por espacios en ese campo. María de Lourdes Jaramillo, por ejemplo, fue una de las pocas graduadas en la cátedra de violín en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente maestra del mismo. (p.26)

Asimismo, expone que en el ámbito musical y teatral fue una figura Carlota Jaramillo (1904-1987). En 1922 se inició como cantante cuando con su hermana Inés ganó un concurso de música popular con motivo del Centenario de la Batalla de Pichincha. En todos estos casos la radio fue una parte fundamental en la difusión musical de mujeres, al ir incorporando mujeres entre los participantes. La mayoría de las cantantes de reconocida trayectoria intervinieron en las programaciones de radio interpretando su repertorio, lo cual les permitía alcanzar una mayor exposición y aumentar su visibilidad. Asimismo, entre los estudios que se han hecho en cuanto a la mujer dentro de la música en Ecuador se pueden mencionar algunos tales como: *Historias de Cantos: El canto coral femenino: expresión y empoderamiento* de Mónica Bravo, Natalia Guerra y Julieta Logroño, también el trabajo de Sofía Sosa titulado, *El aporte pianístico de Inés Jijón (1909-1995)* al desarrollo de la música ecuatoriana, entre otros.

Mujeres en la música lojana. Loja es considerada la Cuna de Artistas y Capital Musical del Ecuador, ya que de esta ciudad han salido artistas, músicos y escritores importantes a nivel nacional e internacional como el escritor Benjamín Carrión quien además fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana, también Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi, Marcos Antonio Ochoa Muñoz, etc., quienes han generado mucha producción musical. En la ciudad de Loja existieron grupos y conjuntos de mujeres tal y como lo describe Jaramillo (2011) en su libro *Loja cuna de artistas*, uno de ellos era el Conjunto de Cuerdas del Coro Santa Cecilia

conformado por doce mujeres el cual estuvo a cargo del Prof. César Alberto Ortega, quien impartía enseñanzas de bandola y guitarra basado en las cualidades de sus alumnas. Las presentaciones eran de carácter caritativo. Su predilección interpretativa eran las melodías *Emma Mercedes* y la *Morita*.

De igual manera, la Estudiantina de Ex Alumnas del Colegio “Sta. Mariana de Jesús” conformada por once mujeres. El colegio “Santa Mariana de Jesús” fue una de las instituciones educativas que, a partir de 1984 contribuyó a impartir los conocimientos musicales a la niñez y juventud lojana. Esta institución logró formar excelentes y experimentadas profesoras de la comunidad como la madre Mariana de la Cruz gracias a cuyo aporte fue posible la creación de la Estudiantina ejecutando conocidos repertorios de Strauss y Segundo Cueva. La música lojana no solo se ha compuesto por mujeres intérpretes de instrumentos sino también por intérpretes vocales. Jaramillo (2018) en su libro *Historia de la Música Lojana* refiere, dentro de las agrupaciones vocales al Coro del Conservatorio Salvador Bustamante Celi, el cual tenía características del canto coral profesional. Esta agrupación era mixta tanto de hombres y mujeres la que se constituyó pionera de la actividad coral en la ciudad. A través de un estudio exigente, el coro mixto del Conservatorio llegó a ser reconocido internacionalmente obteniendo triunfos como lo es en el Concurso Internacional de Coros en Ibagué- Colombia en donde participaron 15 mujeres entre sopranos y contraltos.

Al igual que la parte interpretativa y coral que realizaba la mujer lojana, la actividad compositiva era también parte de las ocupaciones que realizaban las mujeres. Es así que se pueden recopilar nombres de algunas de las que han incursionado en el mundo de la composición tales como Alicia Puglla, Marisol Tapia, Michelle Dolores Espinoza, Liliana Elizabeth Cevallos, Mercedes Bustamante, María Piedad Castillo y en el grupo de cantautoras se puede mencionar a Sonia Espinosa Vélez, Luz Birmania Coello, Ketty Moreno entre otras. Han sido muchos los procesos en los que se ha evidenciado el papel de la mujer pese a las desventajas que existían y aún existen, contabilizando un gran número de mujeres que han sido partícipes en la música como intérpretes, pedagogas y también realizando sus propias creaciones tanto como compositoras o como cantautoras.

En cuanto, a proyectos investigativos que se han realizado a nivel local, en favor de rescatar la producción musical de la mujer lojana, está el denominado *Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte*. Precisamente dentro de este proyecto se enmarca el presente producto artístico que difundirá la vida y obra musical de la cantautora Ketty Moreno a través de la rama de arreglos musicales en el campo coral.

Ketty Moreno. Nace en Loja, el 24 de febrero de 1948. Cursó la primaria y secundaria en el Colegio “La Inmaculada” y la educación superior en la Universidad Nacional de Loja. Según Jaramillo (2011) el Prof. Edgar Palacios, fue quien descubrió las aptitudes de Ketty para el canto quien, luego de una preparación adecuada, fue invitada a formar parte del Conjunto Universitario dirigido por él. En esta agrupación permaneció por el lapso de dos años. En este tiempo realizó una serie de presentaciones a nivel local y nacional, participando además en el Primer Festival de la Canción organizado por el Conservatorio con una de sus más relevantes creaciones *Ser y no ser*. Posteriormente, integró el Grupo Particular de Títeres “Chispirin” manteniéndose con presentaciones en el Café Teatro de la Universidad Católica. Una de sus presentaciones más tentativas en lo musical fue en Bogotá en el Teatro Nacional y en Alianza Francesa en donde interpretó temas folclóricos en quechua. En 1976, realizó una gira teatral, por los países sudamericanos de Perú, Argentina y Bolivia donde recibió merecidas ovaciones. Tres años más tarde es invitada por el Municipio de Guayaquil a dictar un Seminario de Teatro, para promotores rurales. “En este mismo año, el esfuerzo y la perseverancia de Ketty Moreno se ven cristalizados en el lanzamiento de su primer long-play, que fue recibido con mucho entusiasmo por la ciudadanía lojana y ecuatoriana” (La Hora, 1980, p. 5). En 1980, es invitada por la Universidad Autónoma de México, para participar en el III Festival Latinoamericano de Teatro, presentación que fue altamente positiva, para seguidamente participar de un recital organizado por el Conservatorio de Cuenca acompañada de la Orquesta Sinfónica local. En el mismo año, de acuerdo a Padilla (2015), la revista *Hogar* de Ecuador le otorga el premio “Ranking”, a la artista revelación del año. En el 2004 recibe por parte de Sayce Nacional la Condecoración “La lira de oro”, por sus creaciones musicales. Ketty Moreno falleció a los 7 días del mes de septiembre del año 2018.

En cuanto a su producción musical, Ketty Moreno escribió alrededor de 50 temas musicales de varios géneros populares y algunos fusionados. Es así que en 1980 fue seleccionada al concurso para el festival de la OTI Capítulo Ecuador con sus temas *Di que no* y *Ven te invito*, clasificándose como finalista, entre 300 participantes (El Mundo, 1980). En 1979 presenta en Canal 2 “Ecuavisa” su LP *Anahí* que incluye 12 temas propios. De la misma forma el 16 de abril del 2015, “Ketty Moreno lanzó su disco *Amor sin Fronteras* en el Hotel Grand Victoria, el cual tuvo una duración de 11 meses de producción, en el que se presentan 12 canciones editadas en versión jazz” (Padilla, 2015, p.4). Hasta este mismo año la cantautora contaba con 6 discos grabados en los cuales cuenta con 40 canciones de su autoría. En la plataforma de YouTube se encuentran subidos temas como el vals *De que te sirve*, *Nostalgia*, *María Antonia*, *De todos mis amores*, *Nuestro Tango*, entre otros. De esta manera, se presenta

un cuadro en donde se registra una lista de obras de la cantautora, lo cual se ha desarrollado a partir de la revisión del material audiovisual que consta en la plataforma virtual YouTube. (véase Anexo 2)

Si bien, la mujer ha llegado a incursionar de distintas maneras en la música, en cuanto a la producción musical su trabajo es muy poco reconocido al igual que su difusión. Sin embargo, actualmente se ha podido evidenciar una labor investigativa más centrada en el trabajo musical de las mujeres al igual que el desarrollo de métodos y procesos para difundirlo. Tal es el caso de Ordoñez (2024) en su trabajo de titulación *“Colección “Mujeres lojanas en las artes”. Reconstrucción de la vida y obra de la pianista y pedagoga María Mercedes Bustamante Guaricela (1927-2016)”*, que forma parte del proyecto investigativo denominado Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte, en el que se pone de manifiesto el trabajo musical de la mujer en Loja, recopilando y digitalizando las obras infantiles de la compositora Mercedes Bustamante, dándole un nuevo enfoque al realizar una adaptación vocal de las mismas para que la vida y la obra de la pianista sean difundida. De esta manera, se denota la importancia de nuevos métodos para la difusión de la producción musical femenina.

4.1.2. Música coral como estrategia para difundir los géneros latinoamericanos

La música coral es desde la antigüedad una de las formas más expresivas y más completas de arte. Históricamente se conoce que desde la Edad Media la música empieza a escribirse gráficamente, evidenciándose que la mayor parte de la producción musical era con el objetivo de ser cantada. La música coral era cantada en las iglesias, cortes de reyes entre otras, pero siempre con un motivo específicamente litúrgico. Precisamente en América Latina la música coral tenía los mismos fines, en donde constaba la música misional y catedralicia, que era la que se ejecutaba en los diferentes servicios religiosos católicos a través del año litúrgico, incluida no sólo la música latina, sino también las alabanzas en lengua vernácula, los villancicos. Este tipo de música se cantaba y tocaba con el objetivo de evangelizar y lograr la conversión total de los indios a la religión católica que profesaban los conquistadores:

Así pues, la música religiosa parece haber mostrado rasgos sincréticos. Junto al canto de antifonas, salmos e himnos, en las escuelas los indios aprendían a cantar alabanzas y alabados, canciones de alabanza religiosa que se mantuvieron como populares en todo el continente y eventualmente se conservaron como canciones folklóricas. (Béhague, 1983 p.25)

De esta manera la música coral en América Latina, estaba antiguamente relacionada con la religión, por ende, los géneros musicales eran aquellos que llevaban esa línea de

adoración y culto impuesto por los conquistadores. Sin embargo, poco a poco la música en nuestro continente tomó un giro diferente, debido al surgimiento de nuevos géneros musicales. Estos se derivaron de las experiencias y los períodos de miseria y crueldad que vivieron los pueblos conquistados y los distintos procesos sociales y culturales por los que atravesaron en épocas posteriores, como sostiene González (1986) “estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados acá desde fines del siglo XIX hasta nuestros días” (p.60).

Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social y la migración rural-urbana; factores políticos, ideológicos y económicos. Dichos géneros musicales llevan consigo la esencia cultural del país al que pertenecen, por ende, el reconocer y comprender la música coral como medio para difundir estos géneros latinoamericanos, es sumamente importante. En Argentina resalta el tango, en Perú el vals criollo, de igual manera en México el bolero, en Brasil la samba y el bossa-nova, etc. La música coral como herramienta de difusión de estos géneros musicales tiene ventajas, como el hecho de que se puedan interpretar desde los populares hasta los contemporáneos con una diferente e innovadora presentación. Asimismo, se aporta a la construcción de un nuevo repertorio musical, al igual que se contribuye con la preservación y promoción de la identidad cultural de la región, enriqueciendo así la música latinoamericana.

En este sentido, se han realizado varias producciones musicales corales incursionando en la música latina, tal es el caso de la obra de Plaza (2019) denominada *Latinoamérica a Coro*, el cual presenta una selección de arreglos de obras de repertorio latinoamericano, de fácil montaje para diferentes formatos corales y niveles, para enriquecer la experiencia dentro de las agrupaciones corales desde lo musical y lo humano, coadyuvando a la preservación del folclor que caracteriza a cada pueblo.

4.1.3. Arreglos musicales

El arreglo musical consiste en tomar la esencia de una pieza musical y colocar esta esencia entre una serie de instrumentos, voces o ambos, con el fin de darle una nueva interpretación. Se suele adaptar la pieza original para el número de músicos disponibles, el estilo de la banda, la configuración de la sala y otros factores. Algunos arreglos musicales incluyen la incorporación de partes vocales, el uso de instrumentos diferentes, la reescritura de la partitura y la adición de frases y ritmos. Los arreglos musicales son muy importantes en la composición y la interpretación musicales.

Santos (2017) en su libro *Arreglos musicales: 10 principios básicos*, entiende como arreglo musical a “aquellas ideas musicales creadas para reproducirlas con instrumentos

musicales y/o voces o también una melodía, unos acordes o un ritmo creados para enriquecer o completar otra obra musical” (p.4). Por ejemplo, se tiene una obra originalmente escrita para piano solista, pero se necesita darle un nuevo giro a la pieza. Es en este momento en el cual entra el proceso del arreglo musical. En este punto hay la posibilidad de adherir más instrumentos como algunas cuerdas, o vientos para que sirvan de fondo o colchón musical, etc. A veces, partiendo de una idea musical sencilla, como una melodía, se construye una partitura compleja para una determinada agrupación instrumental.

Asimismo, se resalta la figura del arreglista musical, el cual desempeña un papel importante en la producción final de una obra musical. Su trabajo consiste en tomar la música compuesta por el compositor y modificarla para un tipo particular de interpretación. Esto incluye la selección de instrumentos, la disposición de las armonías y melodías, la selección de la tesitura adecuada para cada instrumento y la modificación de la música para ajustarla al formato de la producción. El arreglista también puede añadir detalles como ornamentos, acentos, variaciones de ritmo, etc.

Arreglos corales. Los arreglos corales son fundamentales en la parte difusiva de la música vocal, dentro de contextos tales como coros, grupos vocales instrumentales y a capella. Al hablar del término coral, se puede aludir que los coros suelen ser formados por una variedad de voces, que pueden incluir sopranos, contraltos, tenores y bajos. En canto se denomina coro, coral o agrupación vocal, a un conjunto de personas que interpretan una pieza de música vocal de manera coordinada. De esta forma, si es que no existen piezas propiamente vocales, el coro se apoyará en arreglos corales para realizar su interpretación.

Ahora bien, el arreglo coral es una reinterpretación musical escrita específicamente para un grupo de voces. Los mismos están diseñados para ser cantados por un coro o un grupo de voces. Generalmente están acompañados por una variedad de instrumentos musicales los mismos que pueden ser sencillos o complejos y se pueden escribir para una variedad de estilos musicales. Estos arreglos se han utilizado desde la antigüedad para crear una impresionante gama de sonidos, desde la armonía simple hasta la más compleja. Asimismo, suelen constar de una o varias líneas vocales principales, acompañadas por voces secundarias o coros, que se combinan para crear una interpretación única de una canción. Según Correa (2016), el arreglo coral es un proceso creativo que se inicia a partir de una matriz dada, de una originalidad que, además de no ser propia, contiene una lógica y sentido definidos. Por lo tanto, arreglar es concretar en un nuevo plano físico, audible, acústico, ese molde del que se apropia.

El arreglo coral está concebido en un entorno diferente, por lo que tener conocimiento de su origen es esencial. A partir de esto, el arreglista busca, con sus propios recursos, dar una

nueva sonoridad sin perder la esencia de la música a través del canto. De hecho, los arreglos musicales han sido históricamente una de las fuentes más importantes de donde se han nutrido nuestros coros. Mosquera (2020), en su proyecto musical denominado *Prometeo a Capela*, realizó una compilación de versiones corales de arreglistas ecuatorianos que nos lleva a un recorrido por la música ecuatoriana y latinoamericana para dar una motivación de crear material renovado para los coros del país. Dentro de este proyecto se pudo evidenciar la aportación de tres mujeres que hicieron un arreglo coral de algunas composiciones musicales, manifestando una participación de la mujer dentro de las propuestas de difusión como lo son los arreglos musicales.

Técnicas de composición musical y arreglos para coros. Las técnicas de composición musical y arreglos hacen referencia a los métodos y herramientas que un compositor o arreglista utiliza para crear y organizar una obra musical. Estas técnicas incluyen la selección de instrumentos, el uso de melodías, acordes, ritmos, estructuras y otros elementos musicales. Las técnicas se pueden dividir en dos categorías principales: técnicas de composición y técnicas de arreglos. Estas comprenden la selección de instrumentos, la variación de la estructura o forma, armonías (cambiar el orden de los acordes, sustitución de acordes), uso del contrapunto, etc.

En cuanto a la composición y arreglos musicales según Santos (2017), debemos tener en cuenta algunos principios básicos tales como: instrumentos y timbres, la emoción en la música, buscar la inspiración, la tecnología y el arreglista musical. Asimismo, los arreglos para un determinado grupo, si es de tipo coral, instrumental o mixto, de acuerdo a esto elegir los instrumentos o voces respectivamente y la utilización de un instrumento ya que se puede visualizar cómo será el arreglo musical con solo tocarlo en el instrumento. De acuerdo con Gallardo (2011), es importante conocer que para realizar un arreglo coral para un determinado tipo de voces debemos reconocer la división de las voces lo cual se realiza por el registro vocal, es decir, el rango de alturas que puede cantar cada persona. El arreglo coral tiene que ser ingenioso y debe considerar otro tipo de técnicas que destaquen y den realce al mismo. Una de estas técnicas expuestas por el mismo autor es la de incluir la percusión corporal con la voz y dentro del performance los gestos coreográficos entendidos como el movimiento corporal que está ligado al canto.

De igual forma entre las técnicas de arreglos corales que menciona Moya (2017), en su libro *Antología coral* expone:

- Uso de compases en silencio: este caso, corresponde a una estructura presente en las versiones originales, que el arreglista quiere respetar y considerar dentro de su arreglo.
- Presencia y ausencia de acompañamiento: Si bien es cierto, los arreglos originalmente fueron hechos para ser acompañados con algún instrumento armónico, tienen la virtud de auto sustentarse en su aspecto melódico-armónico como rítmico es decir a capella.
- Inclusión de líneas melódicas, previo al arreglo coral: La decisión de incluir la línea melódica permitirá conocer la melodía principal, pudiendo así identificarla en el entramado coral independiente de la voz en que ésta aparezca.
- Las tonalidades originales y las tonalidades de los arreglos: En algunos casos la tonalidad original de la canción no se replica en los arreglos corales correspondientes ya que se busca la máxima comodidad para las diversas voces que contiene un coro estándar. (p.23-24)

De igual forma, a parte de los recursos ya conocidos y utilizados comúnmente en los arreglos corales existen técnicas novedosas que enriquecen y le dan una nueva imagen al repertorio coral. Una de ellas es la percusión vocal (*beatboxing*) que se utiliza para crear ritmos, patrones y texturas musicales, y se puede incorporar en la música de forma creativa. La percusión vocal en el coro es una forma de utilizar la voz para crear una variedad de ritmos y patrones rítmicos. Los miembros del coro pueden golpear, chasquear y cantar con el fin de crear una variedad de patrones y ritmos. Según Proctor et al. (2020), el *beatboxing* humano es un arte escénico en el que los órganos vocales se utilizan para producir una variedad de sonidos de percusión, generalmente un acompañamiento de letras habladas, rapeadas o cantadas al mismo tiempo, el cual es una forma de arte vocal relativamente joven. Este recurso musical no ha sido ampliamente estudiado, sin embargo, es una técnica especial y muy útil en un coro a capella (al no tener instrumentos rítmicos) y como composiciones bases de temas musicales.

La onomatopeya es otra de las técnicas a emplear en un arreglo coral, la cual es una palabra formada por imitación, ruido, de un fenómeno visual y en el caso de la música de un sonido. Por ejemplo, zzz, paf, umm, uhh, entre otro. Gandarias (2007) nos dice que:

Las onomatopeyas posibilitan el descubrimiento de los propios valores encerrados en los sonidos de la naturaleza y las acciones humanas locales. Las onomatopeyas se presentan en primer lugar en forma simple, representadas en palabras que recrean o imitan sonoridades, inflexiones y dinámica de los sonidos producidos por acciones humanas, cosas o animales, pero también aparecen en construcciones sonoras

complejas que no se limitan a imitar el sonido de las cosas, sino que se interrelacionan con otras ideas y sentimientos que el autor desea trasladar al lector u oyente. (p.94)

Los sonidos onomatopéyicos nos pueden servir si nos encontramos con una limitada capacidad de espacio para desarrollar una idea, dado por la extensión de la melodía o la cantidad de sílabas que tenemos. También su uso como un recurso musical nos ayuda a darle al arreglo coral un sentido más estilístico, decorativo, crítico o de doble sentido. Este recurso puede ser utilizado para desarrollar una idea o tema musical, reemplazar palabras por sonidos y para dar énfasis en lo que se dice.

Otro de los recursos musicales importantes en los arreglos es el contrapunto. Esta técnica musical se basa en la elaboración de varias melodías independientes que se combinan entre sí para crear una composición musical o en este caso realizar el arreglo de voces. “La Textura Contrapuntística es un recurso compositivo imprescindible en todos los arreglos, parte del principio imitativo y temático del Renacimiento que a lo largo de la historia siempre se ha asociado con las formas musicales doctas” (Cerna,2015, p. 31). De igual forma el autor, plantea otros recursos musicales en arreglos:

- Armonización: la creación de las demás voces sobre la base de una melodía preestablecida.
- Contrapunto imitativo: consiste en “imitar” un pasaje que realiza el solista (melodía principal), la cual puede ser ejecutada por cualquiera de las demás voces.
- Texturas Polifónicas: se basa en una combinación de varias líneas melódicas superpuestas para crear una estructura musical. Estas líneas melódicas pueden ser interpretadas al mismo tiempo, en lugar de sucesivamente, para crear una gran variedad de sonidos.
- Acordes alterados: muy frecuente en todos los arreglos, este recurso hace referencia a las alteraciones que se agregan a las voces del acorde base.

Todas estas consideraciones serán importantes para llevar a cabo este trabajo puesto que se desarrollará un producto artístico en donde se aplicarán ciertas técnicas como el arreglo a capella, el contrapuntismo, los sonidos onomatopéyicos y la percusión vocal. Todo esto se hará con el fin de desarrollar arreglos musicales de las piezas de Ketty Moreno y difundirlas dentro del ámbito coral.

4.2. Proceso metodológico

En la siguiente sección se hace referencia a la metodología que se tomó en cuenta para el desarrollo de la propuesta artística planteada. Para ello se declaran, las fases, pasos y las técnicas, entre otros elementos, que permitieron dar cumplimiento a los objetivos de la misma.

4.2.1. Fase 1: Localización de la documentación histórica-musical y selección de piezas para posteriormente transcribirlas

En el caso de la primera fase de la propuesta artística, que consistió en localizar la documentación histórica y el material musical de la cantautora, se desarrolló, la búsqueda del material documental biográfico de la cantautora, seguidamente, se realizó la localización de su material musical (videos, pistas de audio, etc.). De esta forma se determinó un total de diez piezas inéditas que constan en las plataformas digitales de YouTube y Facebook y tres obras dentro del archivo familiar. A partir de esto, se hizo una selección de sus obras, específicamente de géneros latinoamericanos, con el fin de proceder a la debida transcripción musical de cinco de ellas. Este proceso se efectuó en el programa de escritura musical *Finale*. Es así que se investigó en libros, artículos de prensa y plataformas musicales (en donde se encuentran alojadas las piezas), usando como técnicas de recolección de datos, las fichas de registro y observación y las transcripciones musicales (véase Anexo 2).

4.2.2. Fase 2: Elaboración de los arreglos corales previa definición de técnicas y recursos corales a emplear

Para el cumplimiento de la siguiente fase, que comprende el desarrollo de los arreglos corales, se hizo un análisis de la parte teórica del proceso de los arreglos musicales, de las técnicas y recursos corales que se usan. Todo esto se integró y se llevó a cabo, una síntesis que sirvió para iniciar con la debida creación de las adaptaciones corales. En este paso, se elaboraron los cinco arreglos corales de las piezas musicales de la cantautora, solo de géneros latinoamericanos para formato de voces mixtas, tomando en cuenta los recursos corales, más factibles a utilizar, de acuerdo a la naturaleza de las piezas. Entre estos se encuentran, onomatopeyas (la, ru, uh, dum, bum, bom, tum), percusión vocal, contrapunto imitativo (al unísono, a la tercera) y distintas texturas musicales (polifonía, homofonía), como se puede visibilizar en los siguientes ejemplos:

Figura 1.

Ejemplo de homofonía en el arreglo coral Nuestro tango

Figura 2.

Ejemplo de textura contrapuntística dentro del arreglo coral De qué te sirve

Las técnicas que se emplearon para llevar todo esto a cabo fueron, el análisis documental de libros de texto, revistas académicas, artículos de opinión, libros académicos que interpretan o analizan el tema, así como también el uso del programa de escritura musical *Finale*. De igual forma, otra de las técnicas que se utilizaron fue la autoobservación interactiva. La misma se basó en el contacto director – estudiante, en el cual conjuntamente, se fue realizando una revisión y análisis de los arreglos corales, prestando especial atención en aspectos como: la elección de armonías, la correspondencia estructural y la adaptación de la parte melódica original de la pieza al coro. López-Cano y San Cristóbal (2014) nos dicen, que la autoobservación interactiva trata de “obtener experiencias de los demás, pero también de observarnos a nosotros mismos en el contexto de estas interacciones con el objetivo de detectar nuestros propios posicionamientos, emociones y pensamientos en relación a ciertas ideas que se van planteando. Se trata de observarnos en situaciones diferentes a las del trabajo en solitario” (p.153). Es así que, a partir de este proceso, se hicieron comentarios, preguntas y correcciones del producto artístico, extrayéndose una retroalimentación que sirvió para fijar metas, con el fin de mejorar las áreas señaladas de la propuesta (véase Anexo 3).

4.2.3. Fase 3: Difusión de los arreglos corales

En la última fase, que trata de exponer los arreglos corales a través de su interpretación en un recital y un cuadernillo de partituras, se llevó a efecto a través de la presentación de los mismos, en el Teatro Simón Bolívar de la ciudad de Loja. Los arreglos corales fueron ejecutados por el Coro Polifónico de la Carrera de Artes Musicales perteneciente a la Universidad Nacional de Loja. Asimismo, se entregó un cuadernillo de partituras a cinco instituciones musicales lojanas, en los cuales constan los arreglos corales impresos junto con el esbozo biográfico de la cantautora. Dentro de las técnicas que se aplicaron, está el recital de tipo divulgativo.

De esta manera se dio cumplimiento al propósito primordial de este producto artístico, que consistía en la elaboración de cinco arreglos musicales para coro de voces mixtas de géneros latinoamericanos de autoría de la cantautora Ketty Moreno con el fin de solventar el problema de la falta de investigación y difusión de obras musicales de mujeres lojanas y comprender el por qué, los arreglos corales serían factibles para mejorar esta situación.

4.3. Resultados

Los resultados obtenidos de la presente propuesta artística, abarcan la elaboración de cinco arreglos corales, de piezas de la cantautora Ketty Moreno, las cuales, como ya se han mencionado, pertenecen a distintos géneros latinoamericanos como: el bolero, tango, vals y pasillo. Es así que, se detalla el proceso, como las técnicas y recursos musicales utilizados en cada uno de los arreglos que representan el producto artístico final.

4.3.1. Arreglo 1: De qué te sirve – vals

El siguiente arreglo de la pieza titulada *De qué te sirve*, es un vals con un estilo musical moderno y a la vez criollo, por ende, se trató de mantener estas dos características. Para esto se aplicaron variadas técnicas y recursos corales. Primeramente, se usaron onomatopeyas como “la”, “ra”, “uh” para la parte de la melodía principal de las introducciones y al ser un arreglo coral a capella se usaron “dum”, “bom” para figurar como el acompañamiento musical de la pieza. Cabe recalcar, que este mismo recurso, se ha empleado en todos los arreglos corales. Asimismo, se utilizaron texturas contrapuntísticas de distintos tipos como: contrapunto imitativo semi estricto a la tercera descendente (cc.62-65), a la octava (cc.34-36), contrapunto estricto de segunda especie (cc.20, 51-52), contrapunto libre (cc.16-17, 44-46).

Figura 3.

Ejemplo de recursos onomatopéyicos

Figura 4.

Ejemplo de contrapunto semi estricto a la tercera inferior

Por otra parte, se tomaron en cuenta diferentes movimientos de voces tales como: movimiento contrario (cc. 1,9, 28-29), paralelo (cc. 22-24), oblicuo (cc. 18,44).

Figura 5.

Ejemplo de movimiento contrario

4.3.2. Arreglo 2: *Te voy a dejar vivir – bolero*

El presente arreglo coral, es de un bolero titulado *Te voy a dejar vivir*. El mismo es el resultado del empleo de texturas musicales como la homofonía (cc. 19-20, 37-41, 43-45) y polifonía con elementos contrapuntísticos, en los que se reconoce el contrapunto imitativo semi estricto a la octava (cc. 21-23,) y el libre (cc.1-3,14, 42-43).

Figura 6.

Ejemplo de homofonía musical

38 Bm7b5 E7 Am Gm A7

S: yo vien tos y tem pes ta des tuy yo ma nan tial y o lea jes

A: dum tuy yo ma nan tial y o lea jes

T: yo vien tos y tem pes ta des *f* tuy yo ma nan tial y o lea jes Sin

Figura 7.

Ejemplo de contrapunto imitativo a la octava

21 Am F Dm

S: *f* re na cien doen el in fier no y mu rien doen pri ma *mf*

A: dum re na cien doen el in fier no *f*

Otro de los recursos corales que se presentan en el arreglo es el beatboxing o percusión vocal, tratando de ejecutar el ritmo del bolero con la boca, en ciertas secciones de la pieza, utilizando la onomatopeya “chiki”. Como dato esencial, se incorporó en todos los arreglos, el cifrado correspondiente de cada pieza, con el objetivo de que sirvan como guía a futuros intérpretes, que requieran del mismo para acompañar instrumentalmente a las voces.

Figura 8.

Ejemplo de la percusión vocal del bolero

64 Dm G C Am

S: *mf* chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi

A: la ra la

T: *mf* chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi chikichichiki chi chi

B: *f* la ra la la ra la ra la ra la ra la ra la

4.3.3. Arreglo 3: Nuestro tango – tango

El tango titulado *Nuestro tango*, tiene un estilo urbano, además de ser fuerte de carácter, por la letra y la interpretación de la misma. En la pieza original, se presenta un recurso musical muy llamativo, como es la adhesión de una voz que recita un texto a la parte instrumental, lo

cual se conservó con un debido colchón melódico y armónico, ejecutados por las voces. De esta forma, el arreglo coral ha tratado de disponer de algunas técnicas y recursos corales. En lo que respecta a texturas musicales se encuentran, la homofonía y monodia musical (cc.37-39,19-20). Por otro lado, se evidencian texturas contrapuntísticas, en las que resalta más el contrapunto libre (cc.49-51). Como elemento principal, se expone un canon rítmico, en forma de percusión vocal (cc.32-37), que funciona como una especie de puente que conduce a la parte instrumental con voz recitada.

Figura 9.

Ejemplo de monodia musical

Figure 9 shows a musical score for two vocal parts, Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are "lo dul cea mar go deun ca fè". The dynamic marking is *mf*. A blue box highlights the melodic line in both parts, which is a simple, stepwise melody.

Figura 10.

Ejemplo de contrapunto libre

Figure 10 shows a musical score for two vocal parts, Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are "la ra la ra" and "tum Por qué di mepor qué ru ru ru ru ru ru". The dynamic markings are *f*, *mf*, and *mp*. Colored boxes highlight different rhythmic patterns: a blue box for the first part, an orange box for the second part, and a red box for the third part.

Figura 11.

Ejemplo de canon rítmico con percusión vocal

Figure 11 shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "chikichipumpum". The dynamic marking is *p*. The score illustrates a rhythmic canon where each part enters with the same rhythmic pattern at different times.

4.3.4. Arreglo 4: Maria Antonia – vals

El presente arreglo coral es de un vals titulado *Maria Antonia*, dedicado por Ketty Moreno a su querida sobrina, de la cual toma el nombre. La pieza es particularmente novedosa, ya que, aunque debería estar en compás ternario de 3/4, su introducción se presenta en compás de 4/4, y una pequeña sección en 2/4. Esta primera parte puede ser considerada como libre lo que se trató de mantener en cierta medida la introducción, pero dándole un toque más rítmico “a tempo”. Asimismo, este arreglo se distingue de los demás por la aparición de una voz solista junto con el coro, la cual se expone con un estilo libre al añadir el calderón. Las partes solistas se van distribuyendo equitativamente entre las cuatro voces en diferentes momentos y se interrelacionan con el coro a manera de diálogo.

Figura 12.

Introducción en compás de 4/4 y 2/4 para pasar a 3/4

The musical score for the introduction of 'Maria Antonia' is presented in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system is in 4/4 time and includes an 'Intro' section. The second system is in 2/4 time. The lyrics 'ru ru ru ru' and 'la ra la ra' are written below the vocal lines. Dynamics such as *mp*, *f*, and *mf* are indicated. Chords C, D, and B7 are shown above the Soprano part. A yellow box highlights the transition from 4/4 to 2/4 time in the second system.

Figura 13.

Ejemplo de voz solista y tutti

The musical score shows a solo and tutti section for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a solo section (SOLO) starting at measure 57 with the lyrics 'a ca ri cian do sue ños' and a tutti section (TUTI) with the lyrics 'bom'. The Tenor part has a solo section (SOLO) starting at measure 57 with the lyrics 'quen po drá qui tar De tus o jos' and a tutti section (TUTI) with the lyrics 'bom'. Dynamics *f* and *mf* are indicated. A yellow box highlights the tutti section, and a blue box highlights the solo section.

Entre las técnicas y recursos que se implementan en el arreglo están las distintas texturas musicales, como el contrapunto. Tal es el caso del contrapunto imitativo a la octava (cc.79-81), libre (cc.28-30,30-33), entre otros. Asimismo, se presenta la melodía con acompañamiento (cc.26-29, 32-37).

4.3.5. Arreglo 5: Estaba escrito – pasillo

El siguiente arreglo coral es de un pasillo titulado Estaba escrito, que define en cierta manera la esencia del pasillo lojano. En esta pieza se evidencia el uso de algunas texturas musicales donde resalta la homofonía (cc.6-7,90-92), contrapunto. Este último recurso se presenta de diferentes tipos como el contrapunto semi estricto a la cuarta superior (cc. 24-26), y el imitativo libre (cc. 40-42,61-63). En este arreglo predomina el acompañamiento vocal que imita el ritmo del pasillo. Es así que se puede escuchar la melodía principal con un fuerte apoyo de las voces que se encargan de llevar el ritmo y armonía.

Figura 14.

Ejemplo del acompañamiento vocal constante en el arreglo

The musical score for 'Estaba escrito' is presented in four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes the following lyrics and markings:

- Soprano (S):** Lyrics: "dum dum has ta mi vi da un di a". Chords: Dm, Cm, D7, Gm.
- Alto (A):** Lyrics: "cie lo", "dum dum dum dum dum dum dum dum", "la la ra la ra". Marking: *mp*.
- Tenor (T):** Lyrics: "Que lle ga ri as has ta mi vi da un di a". Marking: *mf*.
- Bass (B):** Lyrics: "dum dum bom". Marking: *p*.

5. Conclusión

En este apartado se plantean las conclusiones e ideas generales recabadas a lo largo del desarrollo de la presente propuesta artística. Estas han sido formuladas en base a los objetivos que se propusieron inicialmente y que permitieron la realización de cinco arreglos corales para coro mixto de piezas musicales de la cantautora Ketty Moreno. Lo anteriormente mencionado permitió dar un enfoque general de lo logrado lo cual se detalla a continuación:

La elaboración de los cinco arreglos corales de piezas musicales latinoamericanas de autoría de Ketty Moreno, ha permitido resaltar y exponer su obra musical y su relevancia dentro del ámbito sonoro lojano. Asimismo, ha contribuido a la difusión del repertorio latinoamericano femenino, como un medio de reconocimiento a la labor de la mujer dentro de la música.

La documentación histórica localizada, conjuntamente con el material musical de la cantautora, fue sistematizada mediante una ficha de registro de obras y una breve síntesis de su biografía. Cabe mencionar que, para esto, se tuvo acceso a diferentes fuentes bibliográficas, grabaciones, etc., resaltando las plataformas musicales digitales YouTube y Facebook. Esto permitió hacer una selección y posterior transcripción de las piezas, otorgando un marco de autenticidad y fidelidad a los arreglos corales elaborados.

El desarrollo de los arreglos corales facilitó el conocer y aplicar una serie de técnicas y recursos corales tales como: la percusión vocal, los recursos onomatopéyicos, diferentes tipos de texturas musicales, constando la monodía, homofonía y el contrapunto. Los mismos fueron empleados para enriquecer y crear un equilibrio entre la naturaleza musical de la obra original y la innovación del producto artístico en mención.

La fase de difusión de los arreglos corales se efectuó por medio de un recital y un cuadernillo de partituras que conserva un esbozo biográfico de la cantautora. El recital se constituyó como un aporte a la divulgación de los arreglos corales gracias a la puesta en escena de tres de ellos, lo que garantizó que la ciudadanía los pudiera apreciar. De igual forma, la construcción del cuadernillo de partituras, permitió la incorporación de una reseña histórica y musical de Ketty Moreno, garantizando que el repertorio coral sea expuesto y aprovechado por diversos actores musicales de la ciudad de Loja y del país.

6. Referencias

- Béhague, G. (1983). *La Música en América Latina*. Monte Ávila Editores.
- Cerna, J. (2016). *Programa de Música Latinoamericana del siglo XX para cuarteto vocal masculino: arreglos e interpretación*. [tesis de posgrado, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23633>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Cancionero popular Violeta Parra*. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/04/cancionero-popular-violeta-parra-2017.pdf>
- Correa, E. (2016). Apuntes sobre la creación de arreglos corales. GCC (Ed.), *I Congreso Internacional de Música Popular epistemología, didáctica y producción* (pp.182-192). Facultad de Bellas Artes. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76922>
- Gallardo, J. (2011). Gestualidad y música coral. *Trilogía. Revista de Ciencia Tecnología Sociedad*, 3(5), 141–148. <https://doi.org/10.22430/21457778.460>
- de Gandarias, I. (2007). Imaginario Musical en la obra de Miguel Ángel Asturias. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 11(1), 91-116. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/399>
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Goetschel, A. y Chriboga, L. (2010). *Reconstruyendo historias de mujeres ecuatorianas*. Trama Ediciones. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/116155-opac>
- González, J. (1986). Hacia el estudio musicológico de la música popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40(165), 59-84. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288>
- Jaramillo, R. (2011). *Loja Cuna de artistas*. Banco Central del Ecuador.
- Jaramillo, V. (2018). *Historia de la música de Loja*. Edición propia del autor.
- Ketty Moreno es la “Primerísima de Loja”. (20 de abril del 1980). *La Hora Loja*

- López, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Universitat Oberta de Catalunya. <https://invaristic.blogspot.com/2014/12/investigacion-artistica-en-musica.html>
- Loyola, J. (2014). Musas de América Latina y el Caribe. *Revista Pensamiento Americano*, 7(12), 76-92. <https://doi.org/10.21803/pensam.v7i12.110>
- Mosquera, F. (2020). *Prometeo a capela*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. https://issuu.com/libreriace/docs/prometeo_a_capela_issuu
- Moya, W. (2017). *Antología Coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación*. Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/146401>
- Ordóñez, S. (2024). *Colección Mujeres lojanas en las artes. Reconstrucción de la vida y obra de la pianista y pedagoga María Mercedes Bustamante Guaricela (1927-2016)* [Tesis de grado, Universidad Nacional de Loja]. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/29086>
- Padilla, J. (12 de abril del 2015). Ketty Moreno. La música lo es todo. *La Hora Loja*
- Plazas, G. (2019). *¡Latinoamérica a coro!* Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/9984>
- Proctor, M., Narayanan, S. y Nayak, K. (2010). Para-Linguistic Mechanisms of Production in Human 'Beatboxing': a Real-time Magnetic Resonance Imaging Study. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 133(2), 1043-1054. <https://doi.org/10.1121/1.4773865>
- Reconocimiento a un valor artístico lojano: Ketty Moreno. (26 de octubre de 1980). *El Mundo*
- Singer, A. (2005). Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX. *ESCENA. Revista de las artes*, 57(2), 49-75. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8119>
- Soler, S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers feministes*, (21), 157-174. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/328056>.

Zapata. M. (2020). Voces de compositoras mujeres entre muros. En M. Zapata, A. Botella y J. Yelo (Eds.), *Mujeres en la Música: una aproximación desde los estudios de género* (pp.8-27). Sociedad Española de Musicología.

7. Anexos

Anexo 1: Cuadernillo de Arreglos corales para voces mixtas



https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1AjQ74MP-1Ehm_hTyY8jPIC_AxEnWLlc

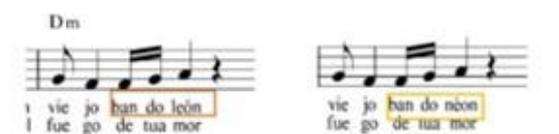
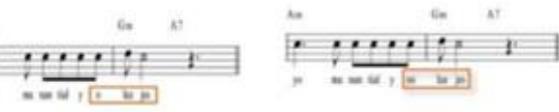
Anexo 2: Ficha de registro de obras

Tema Musical	Género	Orgánico instrumental	Localización
De que te sirve	vals	Guitarras, piano, cajón peruano	Disco "Sin Fronteras" https://www.youtube.com/watch?v=8SXsjntdS5g
Te voy a dejar vivir	bolero	piano	https://www.youtube.com/watch?v=MT30BzXL_3o
Nuestro Tango	tango	Bandoneón, Acordeón, piano	https://www.youtube.com/watch?v=UB92p6ZYK8I
María Antonia	vals	Guitarra, requinto, cajón peruano	https://www.youtube.com/watch?v=ODGbAeXrhyw

De todos mis amores	vals	piano	https://www.youtube.com/watch?v=6EfGLIWmwJI
Inolvidablemente	bolero	Piano, trompeta, violines	https://www.youtube.com/watch?v=F5FZILub-Ok
Hoy me acordé de ti	vals	piano	Disco "En mis sueños" https://www.youtube.com/watch?v=IpsOg7BJuvk
Estaba escrito	pasillo	piano	Disco "Sin Fronteras" https://www.youtube.com/watch?v=OhTbH8ZXciI
Mi delirio	bolero	piano, guitarra, percusión	Disco "Sin fronteras" Archivo familiar

Cantando a mi tierra	albazo	Piano, requinto, percusión, guitarra	Archivo familiar https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0Az8hsEaaN1bzzwdHHao8m1cDxoGJN9tmEveJdp3UUYaczsjt5ur6RJrftwJt58xl&id=1557671780&mbextid=NnVzG8
Ay Vidita	tonada	Piano, percusión, guitarra	Archivo familiar https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0Az8hsEaaN1bzzwdHHao8m1cDxoGJN9tmEveJdp3UUYaczsjt5ur6RJrftwJt58xl&id=1557671780&mbextid=NnVzG8
Anahí			Archivo familiar

Anexo 3: Tabla de registro de autoobservación interactiva

Semana	Observaciones del tutor	Evidencia de las correcciones
Tutoría 1 (25/04/2024)	<p>Observaciones del arreglo del tango <i>Nuestro tango</i></p> <p>Corrección de onomatopeyas en los compases 31 y 36.</p>  <p>Corrección basada en quitar el compás en silencio.</p> 	Entrega del PDF con la corrección del arreglo <i>Nuestro tango</i> .
Tutoría 2 (02/04/2024)	<p>Observaciones del arreglo del tango <i>Nuestro tango</i></p> <p>Corrección de la lírica de la pieza en el compás 62, cambiando “bandoleón” por “bandoneón”.</p>  <p>Observaciones del arreglo del bolero <i>Te voy a dejar vivir</i></p> <p>Corrección de la lírica de la pieza en los compases 40 y 41, cambiando “voleajes” por “oleajes”</p>  <p>Corrección basada en quitar la percusión vocal de la voz soprano, desde el compás 30 al 33.</p>	Entrega del PDF con la corrección del arreglo del tango <i>Nuestro tango</i> y del bolero <i>Te voy a dejar vivir</i> .

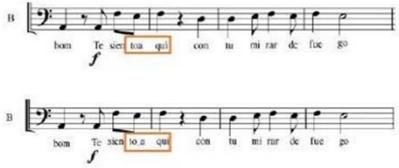
Tutoría 3
(09/05/2024)

Observaciones del arreglo del vals *De que te sirve*
Corrección de onomatopeyas en toda la pieza reemplazando “dm” por “dum”

Corrección de sinalefa en las palabras “Tu orgullo”, modificando “Tu - orgu” por “Tuor - gu”

Observaciones del arreglo del bolero *Te voy a dejar vivir*
Corrección de silencios en los compases 17 al 19, del 37 al 38 y del 45 al 47.

Entrega del PDF con la corrección del arreglo del vals *De que te sirve* y del bolero *Te voy a dejar vivir*.

<p>Tutoría 4 (23/05/2024)</p>	<p>Observaciones del arreglo del vals <i>Maria Antonia</i>. Corrección basada en omitir los compases en silencio, los cuales se los consideró innecesarios.</p>  <p>Corrección basada en reemplazar la dinámica “mezzopiano” por “piano” de las voces alto y bajo en el compás 73.</p> 	
<p>Tutoría 5 (04/06/2024)</p>	<p>Observaciones del arreglo del vals <i>Maria Antonia</i> Corrección basada en disminuir la introducción, omitiendo los compases desde el 5 al 8.</p>  <p>Corrección de la lírica de la piza añadiendo ligaduras de elisión en las palabras que eran necesarias.</p> 	
<p>Tutoría 6 (13/06/2024)</p>	<p>Observaciones del arreglo del vals <i>Maria Antonia</i> Corrección basada en reducir la sección final de la pieza eliminado los compases desde el 92 al 99.</p> 	

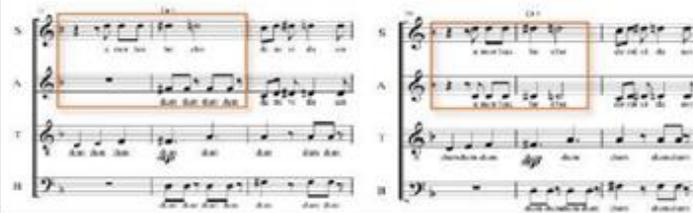
Observaciones del arreglo del pasillo *Estaba escrito*
 Corrección basada en reducir la introducción de la pieza, omitiendo los compases desde el 7 al 13.



Corrección basada en eliminar las voces alto y tenor en el compás 21.



Corrección basada en que la contralto duplique una octava abajo de la soprano, en los compases 77 al 78.



Anexo 4: Publicidad del concierto



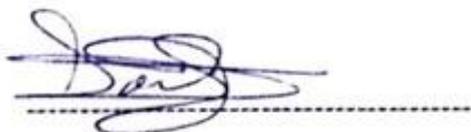
Loja, 17 de marzo del 2025

CERTIFICADO DE TRADUCCIÓN

CERTIFICO QUE:

Yo, ROMERO AJILA GUILDA NURI, portadora de la cédula de identidad N.º 1900288679, en mi calidad de traductora profesional, he realizado y verificado la traducción de español a inglés del resumen del trabajo de integración curricular titulado: **"Melodías de Ketty Moreno. Creación y difusión de arreglos para coro mixto"**, autoría de **Yaela Cristel Gaona Hidalgo**, portadora de la cédula de identidad N.º 1900779172.

Este documento se expide a solicitud de la interesada, quien podrá hacer uso de él según considere conveniente.



Lic. Guilda Nuri Romero Ajila

REGISTRO SENECYT: 1031-10-1021075

Teléfono: 0993574347