ESCUELA DE MÚSICA

Neo andarele: Composición de dos temas a ritmo de andarele con su armonización basada en el análisis de las obras “Preludio Nº. 4” del compositor Frédéric Chopin y “Giant Steps” del compositor John Coltrane.

AUTOR

Paúl Moisés Villavicencio Salas

AÑO

2019

ESCUELA DE MÚSICA

Neo andarele: Composición de dos temas a ritmo de andarele con su armonización basada en el análisis de las obras *“Preludio Nº. 4”* del compositor Frédéric Chopin y *“Giant Steps”* del compositor John Coltrane.

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

Profesor Guía
Diego Carlisky

Autor

Paúl Moisés Villavicencio Salas

Año
2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Neo andarele: Composición de dos temas a ritmo de andarele con su armonización basada en el análisis de las obras *“Preludio Nº. 4”* del compositor Frédéric Chopin y *“Giant Steps”* del compositor John Coltrane., a través de reuniones periódicas con el estudiante Paúl Moisés Villavicencio Salas, en el semestre 2019-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

_____

Diego Carlisky

1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Neo andarele: Composición de dos temas a ritmo de andarele con su armonización basada en el análisis de las obras *“Preludio Nº. 4”* del compositor Frédéric Chopin y *“Giant Steps”* del compositor John Coltrane., del Paúl Moisés Villavicencio Salas, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Guillermo Estrella

1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Paúl Moisés Villavicencio Salas

1724234396

AGRADECIMIENTOS

Al principio fue un sueño imposible, durante el camino una dura ambición, pero hoy al cumplirse este anhelo solo me queda ofrecer la corona de gratitud a quién ha permitido mi existencia hasta el día de hoy. A ti papá, Dios.

DEDICATORIA

A mi padre José Luis, a mi madre Fanny y hermanas Sarita y Karlita, quienes conocen muy de cerca el costo de esta meta. A mis tíos Adriana Salas, Juan Sánchez y Piedad Villavicencio quienes han creído siempre en los sueños. A mis grandes amigos Andrés Silva, Raúl Lincango, Alex Torres, Martín Lara, Diego Ramírez, Andrés Salcedo, Estefanía Abarca, Nicolás Casanova, Jesús Gudiño, Karen Mantilla quienes han mostrado siempre su amistad y cariño en todo este trayecto.

RESUMEN

Neo andarele es el nombre que se ha propuesto para la realización dos obras musicales. En las cuales se busca fusionar el andarele tradicional ecuatoriano con las herramientas armónicas extraídas del análisis a la obra *"Preludio Nº. 4 en Em"* del compositor polaco Frédéric Chopin y, por otro lado, con el método compositivo llamado "*Coltrane Changes*" siendo estudiado mediante el análisis armónico a la obra "*Giant Steps*" del compositor estadounidense John Coltrane.

El presente documento recopila información referente a la definición, origen e historia del andarele y sus elementos tanto musicales, instrumentales, culturales y sociales. Toma en su mayoría el material conservado en libros históricos, documentos web y el trabajo de docentes de la "Escuela de música de la universidad de las Américas" que se han dedicado al estudio, interpretación y enseñanza de ritmos afro pacíficos.

Por otro lado, los análisis armónicos realizados a las obras mencionadas han sido elaborados mediante el método "*Schenkeriano"* propuesto por Heinrich Schenker.

Finalmente, las composiciones resultantes del presente estudio son: "*Me llevo un andarele*" para la obra que fusiona el andarele con el *"Preludio Nº. 4 en Em"* y, "*Gracias*" para la obra que fusiona el andarele con la sonoridad de "Giant Steps".

ABSTRACT

Neo Andarele is the proposed name for the realization of two musical pieces. In which it is sought to merge the traditional Ecuadorian andarele with the exotic harmonic tools extracted from the análisis of the piece *"Preludio Nº. 4 en Em"* from the Polish composer Frédéric Chopin and, on the other hand, with the compositional method called "*Coltrane Changes*" being studied by the harmonic analysis of the piece "*Giant Steps*" from the americam composer John Coltrane.

This document collects information regarding the definition, origin and history of andarele and its musical, instrumental, cultural and social elements. It takes mostly into account reserved material from historic books, web documents and works from the "Escuela de música de la universidad de las Américas" teachers whom have dedicated themselves to the study, interpretation and teaching of afro pacific rythms.

On the other hand, the harmonic analyis of the aforementioned musical pieces have been elaborated by using the *"Schenkeriano"* method proposed by Heinrich Schenker.

Finally, the resulting compositions of the present study are named: "*Me llevo un andarele*" for the musical piece that merges andarele with *"Preludio Nº. 4 en Em"* and "*Gracias*" for the musical piece that merges andarele with the sonority of *"Giant Steps".*

INDICE

Introducción 1

1 Capítulo 1: andarele 3

1.1 Definición 3

1.2 Origen 4

1.3 Cultura Afroesmeraldeña 5

1.4 Mitología 7

1.4.1 La Tunda 7

1.4.2 El Diablo 8

1.4.3 El Duende 8

1.4.4 El Riviel 8

1.4.5 La Gualgura 9

1.4.6 Ritos religiosos 9

1.4.6.1 Arrullo – Chigualo 9

1.4.6.2 Arrullo a las imágenes 10

1.4.6.3 Fechas festivas 10

1.5 Instrumentos musicales 12

1.5.1 Marimba 12

1.5.2 Bombo 13

1.5.3 Cununos 14

1.5.4 Guasá 16

1.6 Ritmo del andarele 17

1.6.1 Bombo 17

1.6.2 Cununo 19

1.6.2.1 Cununo hembra 20

1.6.2.2 Cununo macho 20

1.6.3 Guasá 21

1.7 Armonía tradicional del andarele 21

1.8 Melodía del andarele 23

2 Capítulo 2: Análisis 25

2.1 “Preludio Nº 4” en Em 25

2.1.1 Acordes dominantes 28

2.1.2 Acordes dominantes sustitutos tritonales 28

2.1.3 Acorde disminuido en función de dominante 29

2.1.4 Acorde disminuido de paso 30

2.1.5 Análisis armónico y reducción rítmica del *“Preludio Nº 4”* 32

2.1.5.1 Análisis armónico sección “A” 34

2.1.5.2 Análisis armónico sección “B” 36

2.1.6 Pasos de notación rítmica a notación analítica del *“Preludio Nº 4”* .. 38

2.1.7 Análisis profundo del *“Preludio Nº 4”* 40

2.2 Giant Steps 41

2.2.1 Análisis armónico y reducción rítmica de *“Giant Steps”* 43

2.2.2 Pasos de notación rítmica a notación analítica de “*Giant Steps*” 45

3 Capítulo 3. Composiciones 46

3.1 Primera composición "*Me llevo un andarele*" 46

3.1.1 Intro "*Me llevo un andarele*"..... 47

3.1.2 Verso "*Me llevo un andarele*" 51

3.1.3 Coro "*Me llevo un andarele*" 53

3.1.4 Puente "*Me llevo un andarele*" 54

3.2 Segunda composición "*Gracias*"..... 56

3.2.1 Sección "A" de "*Gracias*" 57

3.2.2 Sección "B" de "*Gracias*" 59

3.2.3 Sección "C" de "*Gracias*" 59

4 Conclusiones 61

5 Referencias 62

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una variación armónica y melódica al andarele tradicional ecuatoriano. Para cumplir este propósito se recurre a un análisis armónico-melódico de las obras "*Preludio Nº.4"* en Mi menor del compositor polaco *Frédéric Chopin* y de *"Giant Steps"* del compositor neoyorquino *John Coltrane*.

El punto de partida a este estudio se encamina por hallar una definición correcta para el andarele, debido a que, existen controversias al identificarlo como género o canción. Para lo cual, se ha utilizado una recopilación documental en textos físicos y digitales dedicados a dicho contenido. Además, se utiliza la documentación histórica para la descripción del origen del andarele, sus características musicales, su instrumentación, e importancia para la cultura afro-esmeraldeña.

En una segunda parte se presenta el análisis de las obras a ser estudiadas. Iniciando con la obra *"Preludio Nº.4"* de *Frédéric Chopin*, que se desarrolló en el periodo cultural del romanticismo, goza de una amplia variedad de acordes y sonoridades. Su análisis se justifica en proporcionar una guía de enriquecimiento armónico para el andarele. Por otro lado, con sonoridades más contemporáneas, se ha recurrido a investigar el funcionamiento de los llamados *"Coltrane Changes"* que son explicados mediante el análisis armónico a la obra *"Giant Steps"* perteneciente al compositor *John Coltrane.* En ambos casos se ha utilizados el método "*Shenkeriano*" para el análisis armónico, además la utilización de un cuaderno de campo para un estudio detallado de armonías.

Cabe recalcar que la obra de *Frédéric Chopin* como la de *John Coltrane* no poseen ninguna conexión histórica, cultural o musical con el andarele y la cultura afroecuatoriana, por lo tanto, el estudio de éstas tiene como único enfoque demostrar académicamente su funcionamiento armónico-melódico, para posteriormente fusionarlo con el andarele.

Finalmente se presentan las obras creadas con la correspondiente explicación de los elementos rítmicos, armónicos y melódicos utilizados. En este proceso se ha utilizado la metodología del cuaderno de campo para registrar ideas musicales, combinaciones armónicas y ejemplos extraídos del trabajo de campo que han sido utilizadas en las composiciones.

1 Capítulo 1: andarele

En este capítulo se muestra una introducción que busca explicar la definición, origen e importancia del andarele, un breve recorrido por los personajes mitológicos más representativos de la cultura afro esmeraldeña, incluyendo sus ritos y fechas festivas. Además, contiene información sobre la instrumentación, el ritmo, la armonía y melodía del andarele tradicional.

1.1 Definición

A continuación, se presentan algunas descripciones del andarele ecuatoriano provenientes de diferentes autores, que ayudan a proporcionar una guía en su definición.

Es así que, para Palacios, el andarele es una obra musical perteneciente al folclor esmeraldeño y es interpretado en sus fiestas tradicionales por los grupos de marimba (Palacios, 2013, p. 95). Al referirse a la marimba, Palacios lo hace para describir a los grupos de baile afroesmeraldeño.

Por otro lado, Remberto Escobar, con una definición enfocada a la procedencia del andarele comenta que: es un *pasodoble* con características indígenas y españolas, mismo que es usado al finalizar las fiestas esmeraldeñas y de ahí el origen a su coro que repite: *"andarele y andarele, andarele Vámonos"* (Escobar, s.f. p. 65-66).

Al mismo tiempo, Aguirre describe al andarele como un canto y danza pertenecientes a la tradición esmeraldeña. Lo describe como una innovación a la contradanza que incluye características musicales indígenas. Termina acotando la similitud del andarele con el *porro*, que es un ritmo fiestero colombiano, cuyo bombo en ambos casos realiza una marcación semejante (Aguirre, 2012, p. 57).

Los Autores citados se han referido al andarele como parte de la cultura afroesmeraldeña, lo sitúan como una obra musical, un canto y una danza.

Si bien es cierto Escobar lo denomina más como un *baile clásico*, su realización no podría llevarse a cabo sin la existencia de un ritmo base, es por eso que, también se define al andarele como ritmo. Finalmente, un punto importante que añaden los autores al andarele es su espíritu festivo, y su uso al anunciar la despedida de las fiestas afroesmeraldeñas.

En una breve introducción a su origen se puede decir que el andarele posee rasgos y características africanas, mezclados a su vez con la cultura indígena esmeraldeña y española, permitiendo que se encuentren similitudes con el *pasodoble*, la *contradanza* y el *porro.*

En conclusión, el andarele es una canción, un ritmo y una danza que se expresan conjuntamente en las manifestaciones culturales del pueblo afroesmeraldeño.

1.2 Origen

El andarele ha perdurado en el pueblo afroesmeraldeño, gracias a su transmisión verbal entre generaciones, razón por la cual, definir su origen es complejo. (Palacios, 2013, p. 97). Sin embargo, el siguiente texto se enfoca en ubicar la llegada del pueblo afro a territorio ecuatoriano, como el suceso histórico que provocó el nacimiento del andarele esmeraldeño.

Desde el siglo XVI hasta el XIX se calcula que cerca de nueve millones de africanos fueron traídos a América por los españoles para ser vendidos como esclavos. Se documenta que, en octubre de 1553, un navío sevillano naufragó al sur de las costas esmeraldeñas entre el estero de Cojimíes y el rio Muisne, mientras viajaba desde Panamá al Perú. Este evento permite que veinte y tres esclavos negros dirigidos por su líder *Antón* obtuvieran su libertad ocultándose en la densa selva. Es aquí donde, el pequeño grupo de africanos luego de enfrentarse a varias tribus indígenas, logra asentarse en territorio ecuatoriano y mezclarse con el pueblo indígena. (Aguirre, 2012, p. 52).

Con esta referencia histórica se puede disponer que en 1553 fue el año donde, por primera vez en Esmeraldas, se habían escuchado los canticos y ritmos africanos. Posteriormente, con la mezcla entre africanos e indígenas se

produce un sinnúmero de representaciones culturales, religiosas y festivas, contando a entre ellas el nacimiento del andarele.

1.3 Cultura Afroesmeraldeña

La cultura afrodescendiente se conforma en medio de la esclavización, colonización y exclusión de este pueblo. Nace entre los asentamientos rurales esmeraldeños, como una resistencia que busca la libertad, la obtención de una ciudadanía, de una política beneficiaria y de una identidad. (Sánchez, 2014, p. 36). Es así que su entendimiento conlleva el estudio de la cosmovisión africana misma que se caracteriza por ser intensamente religiosa. Para esta cultura todo su universo, fenómenos en la vida, muerte, naturaleza y sociedad, poseen una explicación naciente de la intervención de sus dioses y espíritus (Mbiti, 1991, p. 2). Gracias a esto se puede explicar la razón por la cual, la descendencia afroesmeraldeña manifiesta su cultura dentro de una gran variedad de creencias religiosas.

Los afroesmeraldeños son el resultado de la mestización entre el pueblo africano, el indígena ecuatoriano y español, a continuación, se relata históricamente el proceso que tuvo esta mezcla de culturas.

Con su llegada a Esmeraldas y luego de obtener su libertad debido a percances en los navíos españoles, el pueblo africano logra asentarse en territorio ecuatoriano bajo el mando de *Antón*. Como se muestra en la figura 1, *Alonso de Illescas* predecesor a *Antón,* crea un territorio libre llamado *palenque Reino Zambo*, como una alianza entre los indígenas cayapos, yumbos, campaces, lachas, niguas y malabas, para protegerse de la conquista española durante el siglo XVI y principios del siglo XVII.

La Real Audiencia de Quito pretendía a toda costa obtener la región de Esmeraldas, debido a su riqueza en oro, platino, madera y caucho, motivo por lo que utilizó gran parte de su fuerza militar y religiosa en sojuzgarla. (Sánchez, 2014, p. 23 - 24).

Figura 1. Ubicación de zonas de dominio de Alonso de Illescas. Tomado de: Sánchez, 2014, p.25.

No es hasta las primeras décadas del siglo XVII y con el fallecimiento de *Alonso de Illescas,* que el *Reino Zambo* empieza a disminuir sus fuerzas, provocando así el menguante sometimiento de esta resistencia a la conquista española. (Sánchez, 2014, p. 24).

Es así como la cultura afroesmeraldeña nace, entre la unificación de africanos e indígenas ecuatorianos sometidos al sistema gobernante y religioso español. Esto provoca que el pueblo africano realice adaptaciones de sus ritos, creencias y tradiciones, con la necesidad de mantenerlas vivas así sea de manera híbrida.

Como muestra Bastide, la esclavitud obligó a los negros africanos a cambiar sus fechas religiosas, inscribirlas al ritmo de vida del calendario europeo y adaptarlas con elementos católicos como: cruces, velas, estampas, estatuillas y escapularios. (Bastide, 1967, p. 144).

1.4 Mitología

A continuación, se expone los personajes afroesmeraldeños más representativos, con la finalidad de constatar el mestizaje entre la cultura africana, la indígena ecuatoriana y española.

1.4.1 La Tunda

Para la cultura afroecuatoriana "*La Tunda"* mostrada en la figura 2, es un ser mitológico de apariencia femenina, que hipnotiza o "*entunda"* a sus víctimas para llevárselas al monte a vivir con ella. Según ésta cosmovisión, para liberar a la persona que ha sido atrapada por "*La Tunda"*, los familiares y amigos del *entundado* realizan una búsqueda acompañada con cantos y provistos de bombos, cununos, guasás, machetes y armas de fuego.

Por otro lado, según la creencia se dice que para ahuyentar a "*La Tunda"* es necesario realizar un sahumerio con cáscara de coco, palo santo y romero, cuyo humo se rocía sobre la piel de los integrantes del hogar, además se realizan oraciones y se esparce agua bendita por la casa. (Escobar, s.f. p.74 - 75).

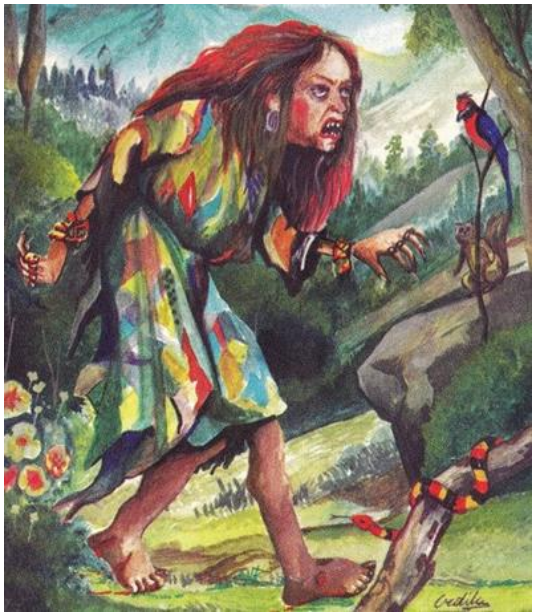


Figura 2. La Tunda. Tomado de: Mario, 2018.

1.4.2 El Diablo

Dentro de las creencias religiosas occidentales adquiridas por la invasión española, está la representación de "*El Diablo"*, que según Escobar posee las siguientes características: es una figura de aspecto humano, de estatura alargada con cuernos sobre su cabeza y una cola parecida a la una cabra, lleva en su mano un tridente y se viste de rojo. Dicho personaje baila y toca la marimba impresionantemente, y a su paso deja un olor a azufre. Según la cosmovisión católica se dice que el diablo era un ángel bueno, pero pese a la codicia de supremacía se convirtió en un ser maligno. (Escobar, s.f. p. 76).

1.4.3 El Duende

Dentro de la mitología afroesmeraldeña se representa al duende como un ser de figura masculina, de pequeño tamaño, que usa un sombrero grande y monta a caballo. Posee la característica de ser un gran guitarrista que seduce a las doncellas dedicándoles serenatas. Cabe recalcar que el personaje también posee influencia religiosa occidental, es por eso que se dice que el duende era un ángel con el don de ser el mejor músico, y fue expulsado del cielo por utilizar su don en perversidades. (Escobar, s.f. p. 78).

1.4.4 El Riviel

Es otro personaje importante dentro de su mitología, se caracteriza por viajar en una canoa asustando a los pescadores nocturnos. Este personaje es bastante temido, ya que según las leyendas se encontraban cuerpos con su cavidad craneana vacía. Este evento se acuñaba a *El Riviel* debido a que, según la creencia se alimentaba del cerebro de sus víctimas. (Blanco, 2018).

Figura 3. El Riviel. Tomado de: Blanco, 2018.

1.4.5 La Gualgura

Para terminar, otro ser mitológico bastante conocido en la cultura afroesmeraldeña es *la "Gualgura",* que es identificado como un ser maligno que se presenta en forma de polluelo o cría de gallina. Se caracteriza por producir un *piar* incesante con el que hipnotiza a sus víctimas, para posteriormente guiarlos hasta la espesa montaña, y esclavizarlos. (Escobar, s.f. p. 81).

1.4.6 Ritos religiosos

En esta sección se presentan los llamados arrullos y chagualos que son ceremonias religiosas donde se puede presenciar la presencia del mestizaje cultural afro y católico.

1.4.6.1 Arrullo – Chigualo

Este ritual se realiza para velar el fallecimiento de un niño afroesmeraldeño. Dentro de las costumbres religiosas, el pequeño fallecido es considerado como un ángel que regresa al cielo. También se cree que su recibimiento en el cielo será igual a su despedida en la tierra, razón por la cual, esta representación de danzas y cantos poseen un espíritu alegre.

Los responsables de llevar a cabo el este rito son los padrinos del niño fallecido, quienes lo lavan, visten con ropa blanca, adornan de flores o papel y ubican sobre una mesa cubierta por sábanas, como se observa en la figura 4. En este punto se realizan cantos, acompañados por bombos, cununos, maracas y guasás. Toda esta actividad fúnebre llega a su final cuando el cuerpo del niño se deposita en el cementerio. (Salazar, 1989, p.58).

Figura 4. Chigualo o ceremonia del velorio de una angelita o niña afroecuatoriana. Tomado de: Sánchez, 2014.

1.4.6.2 Arrullo a las imágenes

Los Arrullos a las imágenes poseen las mismas características que un arrullo dedicado a un pequeño difunto, con la diferencia de ser ofrendado a sus representaciones divinas o personajes religiosos. (Salazar, 1989, p. 59).

1.4.6.3 Fechas festivas

El andarele representado como canto, música y baile se lo puede apreciar públicamente dentro de las actividades festivas y religiosas afroecuatorianas. El andarele sirve como una despedida de las agrupaciones al finalizar su presentación. Entre estas fechas están:

- Fiesta religiosa a “*San Antonio*”: 16 de junio.
- Fiesta religiosa a “*San Juan Bautista*”: 24 de junio
- Fiesta religiosa a “*San Pedro y San Pablo*”, una de las fiestas más grandes para el pueblo esmeraldeño: 29 de junio.
- Fiesta religiosa “*Nuestra Señora del Carmen*”: 16 de julio.
- Fiesta religiosa a “*Santa Rosa y San Ramón*”: 30 de agosto.
- Fundación de la provincia de Esmeraldas: 21 de septiembre.
- Fiesta religiosa a la virgen de “*Las Mercedes*”: 24 de septiembre. (Escobar, s.f. p. 37 - 45).

Figura 5. Arrullo a la Virgen del Carmen, comunidad Tachina, cantón Esmeraldas. Tomado de: Sánchez, 2014.

1.5 Instrumentos musicales

A continuación, se presenta en la figura 6, a cada uno de los instrumentos utilizados en el andarele tradicional conocidos como: (1) marimba, (2) bombo, (3) cununo macho, (4) cununo hembra y (5) guasá. A continuación, se explica las características, origen, clasificación sonora, elaboración y ejecución de cada uno de ellos.

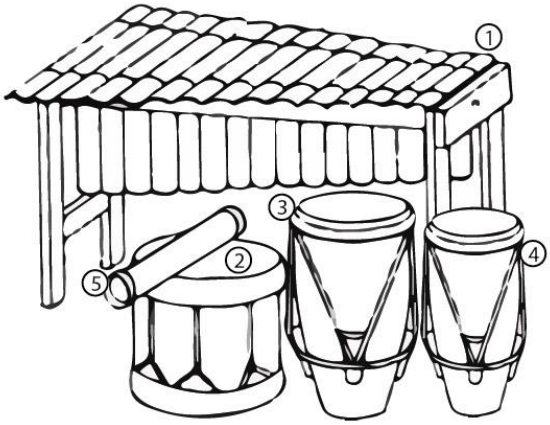


Figura 6. Instrumentos tradicionales. Adaptado de: Duque, s.f.

1.5.1 Marimba

Figura 7. Marimba. Adaptado de: Andrea Olmedo, 2017.

La marimba es el instrumento más importante para las agrupaciones musicales y de baile afroecuatorianas. Posee un parecido al xilófono, con 24 teclas fabricadas de madera de chonta, las mismas que son ubicadas haciendo la imitación de un piano.

La marimba es tocada por dos músicos intérpretes, uno llamado "*tiplero*" que toca las notas agudas de la marimba y el "*bordonero*" que toca las graves. (Salazar, 1989, p. 60). Cada uno utiliza un par de tacos o baquetas que poseen una cobertura de caucho en uno de sus extremos.

Según Juan García, su origen es africano, y fue descrito por primera vez en el siglo XIV en la República del Congo como "*mandimba*", y "*balafo*" nombrados así por el grupo étnico de África occidental, Mandingue. (Salazar, 1989, p. 59).

Por otro lado, los españoles que la observaron en África la llamaron "*marímbula*", describiendo a un instrumento que utilizaba calabazas llenas de agua a diferentes alturas, que se ejecutaba golpeando baquetas, y producía diferentes sonidos en escala. (Morales, s.f. p. 180).

Este instrumento luego de llegar a América, reemplaza sus calabazas por segmentos de caña guadua, y a diferencia de las seis o hasta veinte teclas de la marimba africana, la esmeraldeña posee veinte y cuatro teclas, echas de madera de chonta. (Salazar, 1989, p. 60).

Se puede resumir que la marimba tiene procedencia africana, sin embargo, al llegar a la región afroesmeraldeña, ha pasado por procesos de acoplamiento, dando como resultado la actual marimba esmeraldeña.

1.5.2 Bombo

El bombo es un instrumento membranófono fabricado en madera de balsa. Según Palacios debe ser extraída después del quinto día de luna menguante. Sus cueros son generalmente de piel de *venado* o "*tatabra"* templados por sogas y aros. (Palacios, 2013, p.73). La "*tatabra"* es una especie de cerdo salvaje que está distribuido por toda América Latina.

Figura 8. Bombo. Adaptado de: Andrea Olmedo, 2017.

Para su ejecución, el bombo debe ser ubicado sobre un pedestal o colgado desde el cuello del intérprete como se observa en la figura 9. (Palacios, 2013, p. 74). Se usa una baqueta llamada "*apagador*" para golpear la caja o el aro del bombo, y un mazo fabricado en madera de balsa recubierto de tela o cuero llamado "*golpeador o boliche*", con el que se golpea la membrana del bombo. (Salazar, 1989, p. 61).

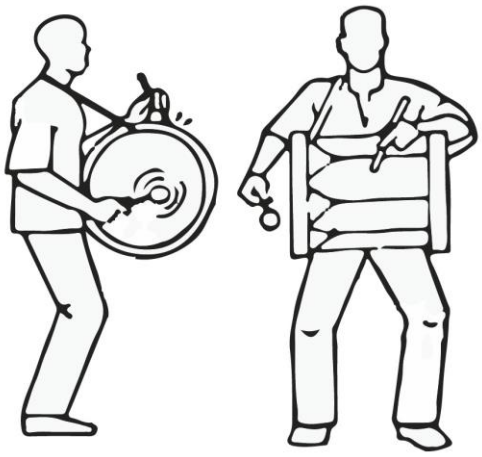


Figura 9. Postura corporal para la ejecución del bombo. Adaptado de: Duque, s.f.

1.5.3 Cununos

Instrumento membranófono de golpe directo, fabricado en madera de balsa de forma cilíndrica. Su extremo inferior llamado "*resolladero"* es hueco, mismo que permite un mejor efecto sonoro. Su extremo superior está cubierto por piel de venado o ternero, templado por sogas y aros. (Salazar, 1989, p.61).

Figura 10. Cununos hembra y macho. Adaptado de: Andrea Olmedo, 2017.

Existen dos tipos de cununos: el cununo hembra y cununo macho, donde el macho esta echo a mayor tamaño dándole la facultad de producir sonidos más graves. (Palacios, 2013, p. 74).

Los cununos se ejecutan ubicándolos entre los muslos, y son golpeados con las manos como se muestra en la figura 11. Generalmente al utilizar cununos dentro de una agrupación musical se lo hace en pares, es decir, se ubican dos tambores "*cununo macho"* que llevan la base rítmica, y dos tambores "*cununo hembra"* que se encargan de hacer variaciones rítmicas y repetitivas. (Estrella, 2018, p. 51).

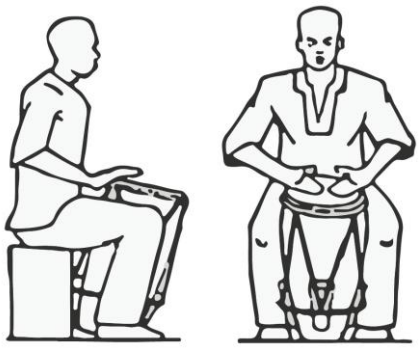


Figura 11. Postura corporal para la ejecución del cununo. Adaptada de Duque, s.f.

1.5.4 Guasá

Instrumento Idiófono, llamado así porque su sonido proveniente de los materiales con los que está fabricado, y su forma física que permite producir sonidos sin necesidad de cuerdas, membranas o baquetas.

Figura 12. Guasá. Adaptado de: Andrea Olmedo, 2017.

El Guasá posee un tamaño de alrededor de unos treinta centímetros, su forma es cilíndrica, y es fabricado comúnmente en madera de caña guadua.

–Su interior está relleno con semillas de achira. Se añaden unos clavos hechos de madera de chonta que atraviesan el guasá, los que ayudan al golpeteo interno de las semillas mientras el guasá es ejecutado. (Palacios, 2013, p. 75).

1.6 Ritmo del andarele

Para el estudio del ritmo andarele, se ha recurrido al uso de la escritura musical o nomenclatura propuesta por Lennin Estrella en su libro "*De Marimbos a la Tunda*" para cada uno de los instrumentos de percusión.

1.6.1 Bombo

La escritura musical (*nomenclatura*) para el bombo es la siguiente:

Tabla No. 1: Nomenclatura para el bombo

Cáscara	*Figura 13.* Cáscara	Se ejecuta con una baqueta o "*apagador*". Sobre la caja o aro del bombo.
Apagado	*Figura 14*. Apagado	Se ejecuta con el mazo o *"boliche".* Se golpea el cuero del bombo e inmediatamente se lo apaga con el mazo sosteniéndolo sobre el bombo.
Golpe abierto	*Figura 15.* Golpe abierto	Se ejecuta con el mazo en el cuero del bombo y dejándolo sonar.

Adaptado de: Estrella, 2018, p. 64.

El andarele se realiza generalmente en compás binario (Palacios, 2013, p. 100), es decir se presenta su lecto escritura en compas de dos sobre cuatro (2/4) y en otras ocaciones como compás partido; esto permite su escritura sobre un compás de cuatro cuartos (4/4) y asi su mejor asimilacion al momento de fusionarlo.

La figura 14, muestra la base ritmica del bombo en el andarele y sus variaciones:

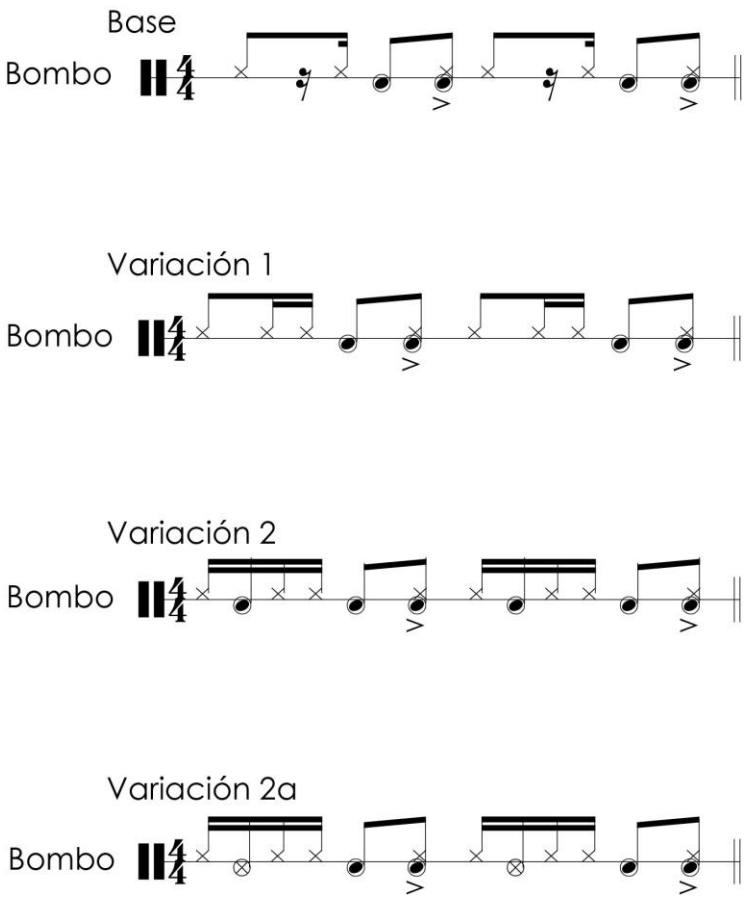


Figura 16. Bombo, escritura rítmica. Adaptado de: Estrella, 2018, p. 64.

1.6.2 Cununo

La escritura musical (*nomenclatura)* para el cununo es la siguiente:

Tabla No. 2: Nomenclatura para el bombo

Slap o quema'o	Figura 17. Slap o quema´o	Golpe con más ataque, procurando reproducir un sonido más agudo, y dejándolo sonar.
Golpe abierto	*Figura 18.* Golpe abierto	Golpe sobre el cuero de cununo y dejándolo sonar.
Apagado	*Figura 19.* Apagado	Igual que el Slap pero apagando su sonido con la palma de la mano.

Adaptado de: Estrella, 2018, p. 66.

1.6.2.1 Cununo hembra

En la figura 20, se muestra la base ritmica del cununo hembra y su variacion.

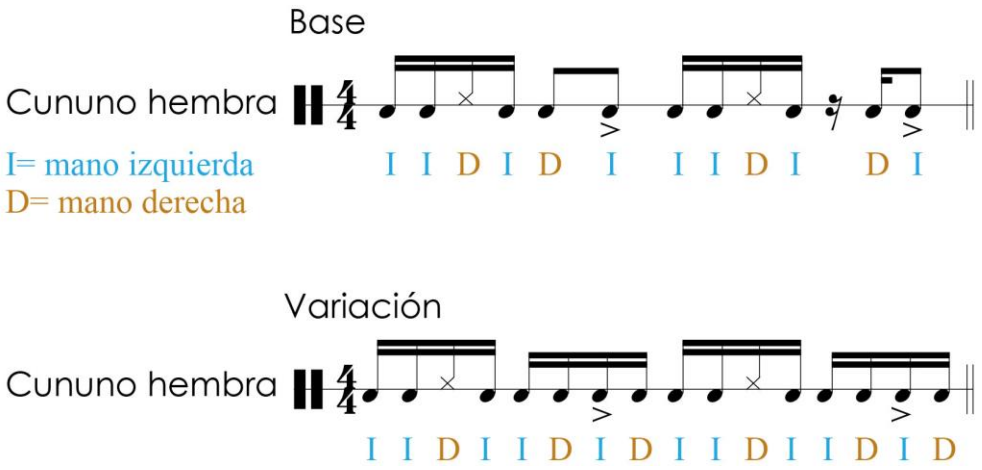


Figura 20. Cununo hembra, escritura rítmica. Adaptado de: Estrella, 2018, p. 66.

1.6.2.2 Cununo macho

En la figura 21, se muestra la base ritmica con la que el cununo hembra marca en el andarele.

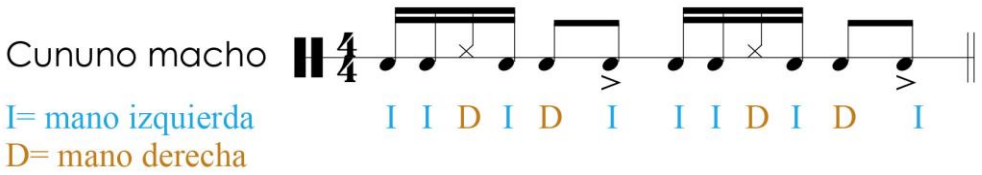


Figura 21. Cununo macho, escritura rítmica. Adaptado de: Estrella, 2018, p. 67.

1.6.3 Guasá

En la figura 22, se muestra la escritura musical (*nomenclatura*) para el guasá, donde las flechas proporcionan la dirección en que debe ser ejecutado el guasá (Estrella, 2018, p. 68).

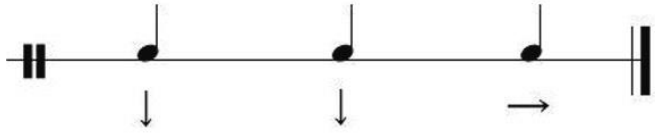


Figura 22. Nomenclatura para el guasá. Adaptado de: Estrella, 2018, p. 68.

En la figura 23, se presenta la base para el guasá dentro del andarele y su variacion.

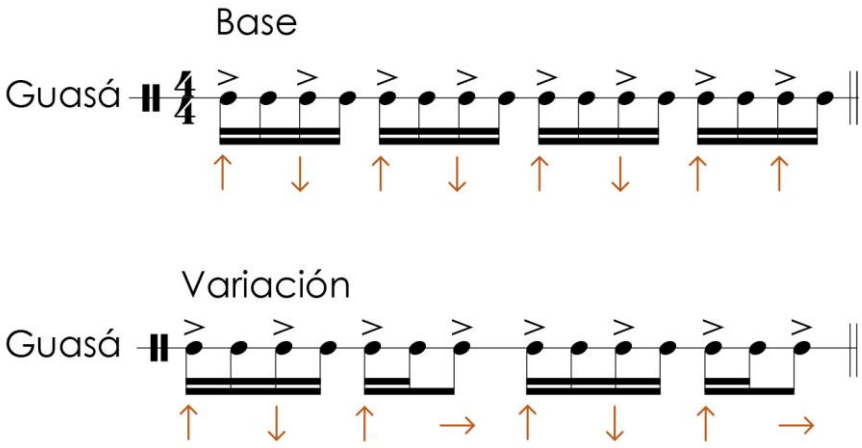


Figura 23. Guasá, escritura rítmica. Adaptado de: Estrella, 2018, p. 68.

1.7 Armonía tradicional del andarele

Palacios describe a la armonía en el andarele como simple, y consta de dos ejes tonales, representados en dos acordes de la siguiente forma:

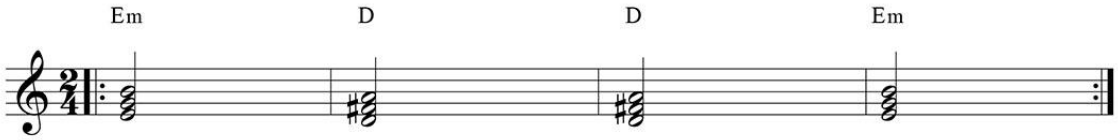


Figura 24. Progresión armónica del andarele. Adaptado de: Palacios, 2013, p. 103.

Esta simplicidad en sus acordes ofrece un amplio espacio para desarrollar improvisaciones rítmicas y melódicas, donde frecuentemente se caracterizan por el virtuosismo del intérprete. (Palacios, 2013, p. 103).

La sonoridad que trabaja esta progresión se caracteriza por la escala menor natural. Siendo este el caso la escala menor de Mi menor (Em), donde el acorde Re (D), que es un séptimo grado bemol, está siendo utilizado para resolver nuevamente a Mi menor, como se muestra en la figura 25.

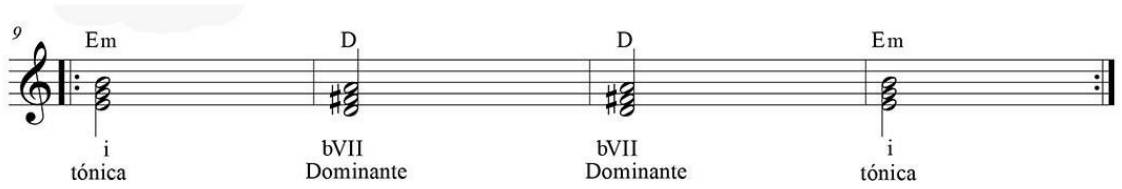


Figura 25. Análisis funcional del andarele.

Existen variaciones del andarele, una de ellas es la de "*Don Naza"*, que mantiene una progresión mayor, es decir: I mayor, V7 dominante y I mayor. La particularidad de esta progresión además de ser mayor es poseer quinto grado acorde dominante dentro de la progresión. (Palacios, 2013, p. 112). Como se muestra en la figura 26, la tónica es el acorde de Fa y su quinto grado dominante es el acorde de Do siete.

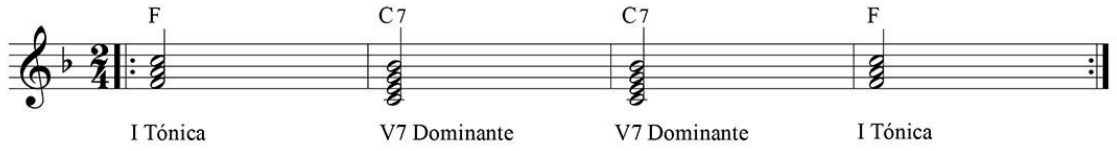


Figura 26. Progresión del andarele de "Don Naza". Adaptado de: Palacios, 2013, p. 112.

Por otro lado, Guillermo Ayoví conocido como *"Papá Roncón"*, interpreta el andarele en una versión menor, con la siguiente progresión: (i) primer grado menor y (v) quinto grado menor provenientes de la escala menor natural. (Palacios, 2013, p. 115). Como se muestra en la figura 27.

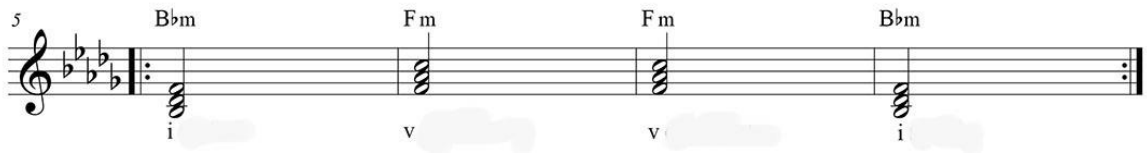


Figura 27. Progresión del andarele de “Papá Roncón”. Adaptado de: Palacios, 2013, p. 115.

1.8 Melodía del andarele

Para la explicación de la melodía se usará la progresión armónica del andarele tradicional.

En su investigación Palacios llega a la conclusión que la melodía en el andarele trabaja sobre dos escalas pentatónicas, como se muestra en la figura 28, una escala pentatónica menor para el acorde de Mi menor (Em), y otra escala pentatónica mayor perteneciente al acorde de Re (D). (Palacios, 2013, p. 104). Las escalas pentatónicas son aquellas que poseen cinco notas dentro de su estructura.

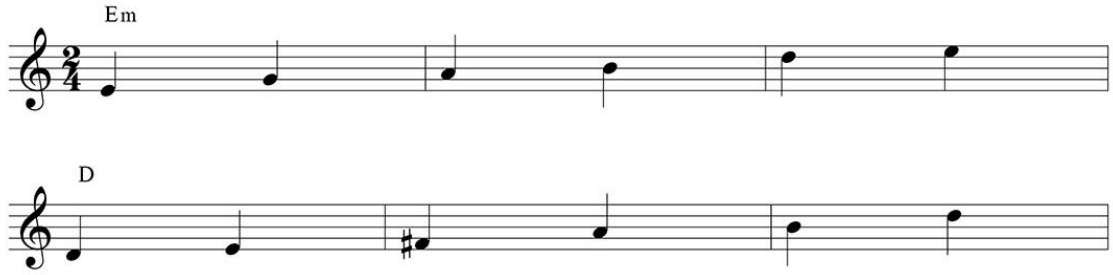


Figura 28. Escalas pentatónicas del andarele tradicional. Adaptado de: Palacios, 2013, p. 104.

Como resultado al unir las dos escalas pentatónicas se obtiene la escala menor de Mi con la ausencia de un sexto grado, como se observa en la figura 25.

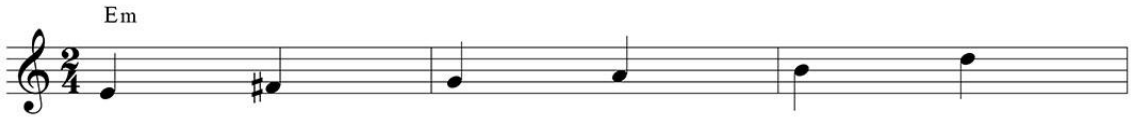


Figura 29. Escala menor natural sin 6ta.

Posterior a eso se muestra en la figura 30, la melodía tradicional del andarele.

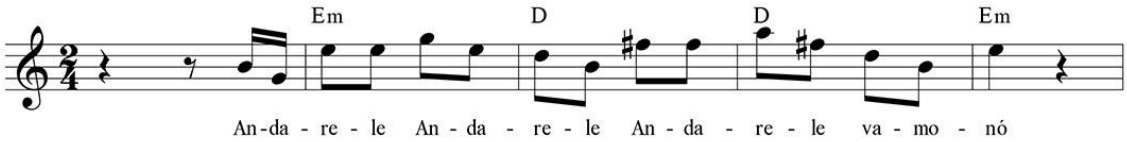


Figura 30. Melodía principal del andarele.

2 Capítulo 2: Análisis

En presente capítulo se divide en dos partes, cada una de ellas dedicada al análisis de las obras mencionadas con anterioridad.

La primera parte empieza presentando una pequeña biografía del compositor Frédéric Chopin e información general se du obra “Preludio Nº 4”. Además, contiene la definición de los acordes dominantes, acordes dominantes sustitutos tritonales, acordes disminuidos en función de dominante y la utilización del acorde disminuido como acorde de paso. Se añade al estudio una tabla que contiene la nomenclatura y el cifrado utilizado en el análisis. Seguido a esto se presenta el *análisis armónico y reducción rítmica* que se la realiza por secciones de la obra, y a su vez la divide en fragmentos para su mejor explicación. Posterior a esto se presentan las dos últimas fases del análisis “*Schenkeriano”* con los: *pasos de notación rítmica a notación analítica* y *el análisis profundo*.

En una segunda parte se presenta una biografía del compositor John William Coltrane e información general de su obra “*Giant Steps*”. Adicionalmente, se presenta el *análisis armónico y reducción rítmica* y los *pasos de notación rítmica a notación analítica*.

2.1 “Preludio Nº 4” en Em

Frédéric Chopin, presentado en la figura 31, nace en Polonia en el año de 1810, desde muy pequeño fue considerado un prodigio en el piano. A la edad de 19 años comienza su carrera profesional como solista ofreciendo conciertos en Viena, pero solo es hasta 1830 tras emigrar a Francia que es conocido grandemente como pianista compositor y uno de los mayores representantes en la faceta apasionada del Romanticismo. Chopin muere en París debido a la tuberculosis a la edad de 39 años (Biografías y Vidas, 2018).

Figura 31. Frédéric Chopin. Adaptado de: Biografías y Vidas, 2018.

El "*Preludio Nº4"* de Chopin forma parte de un portafolio musical llamado "*los 24 preludios del opus 28"* completados en la isla española llamada "*Mallorca*" en el año de 1839. Ésta obra fue interpretada en el día de su funeral (Dago, 2019). La partitura completa se observa en la figura 32.

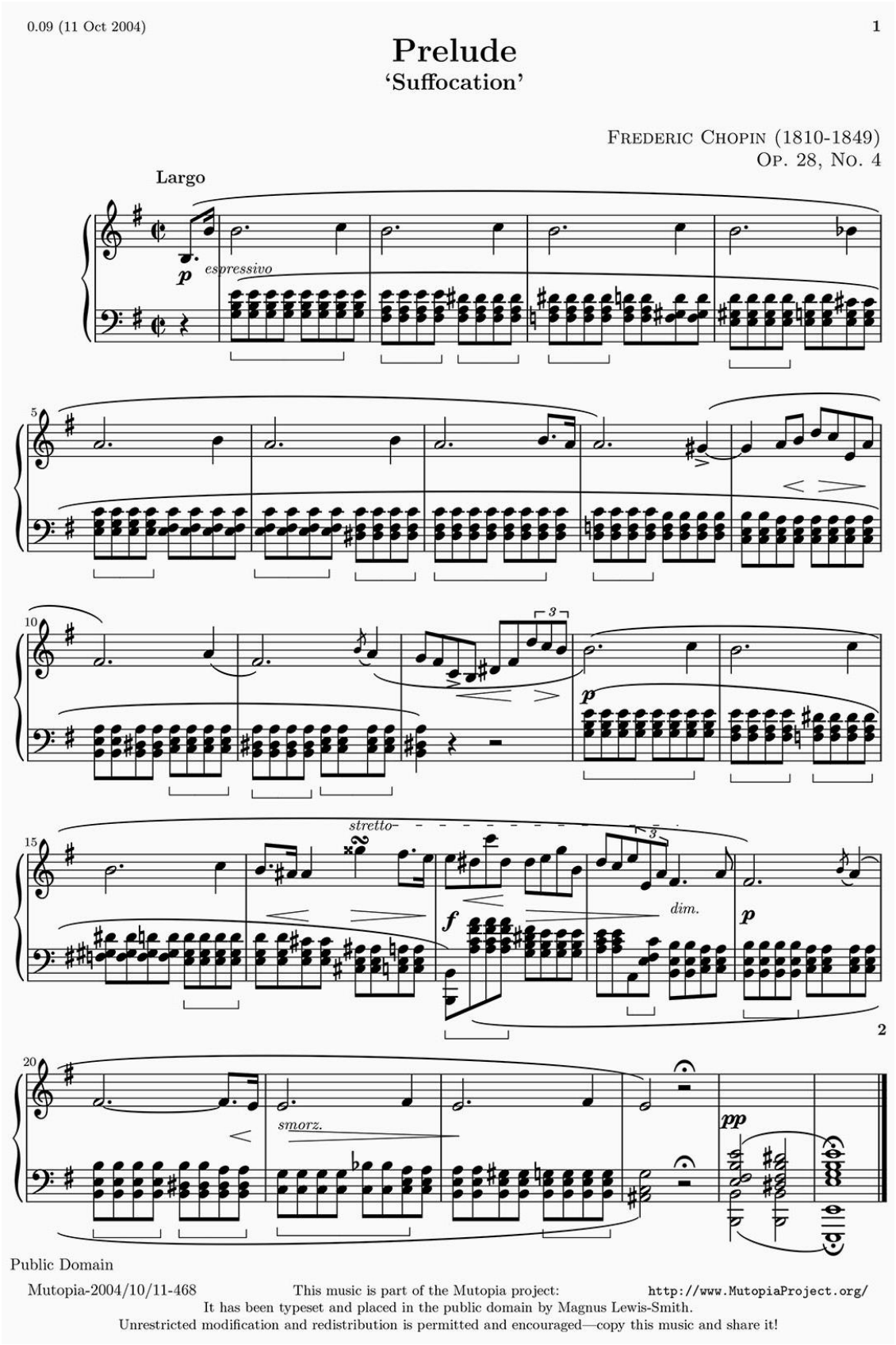


Figura 32. "Preludio Nº 4" en Em. Tomado de: Cantorion, 2018.

A continuación, se define la función de los acordes dominantes, los acordes dominantes sustitutos tritonales, los acordes disminuidos en función de dominante y acorde disminuido como acorde de paso, para facilitar la comprensión del análisis realizado a las obras mencionadas.

2.1.1 Acordes dominantes

Los acordes dominantes, o grado quinto siete (V7); poseen la característica de causar tensión y provocar la resolución hacia el acorde principal de una tonalidad. Como se muestra en la figura 33, el quinto grado acorde dominante de Do es Sol siete, mismo que posee un tritono entre sus notas Si y Fa. Esta distancia entre sus dos notas es llamada *tritono*, y es la característica principal de un acorde dominante que resuelve a su primer grado. Es así como el acorde de Sol mayor con séptima menor resuelve al acorde de Do.

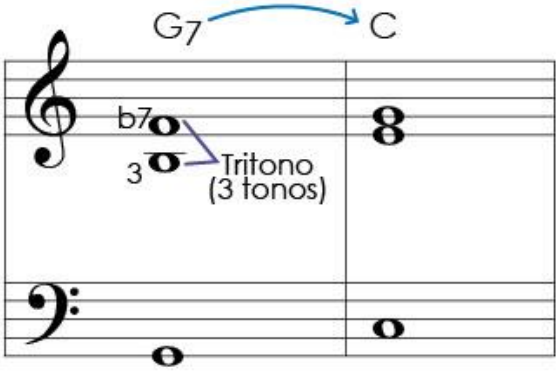


Figura 33. Acorde dominante.

2.1.2 Acordes dominantes sustitutos tritonales

Los acordes dominantes sustitutos tritonales son aquellos que reemplazan al acorde dominante o grado quinto siete (V7), perteneciente a una tonalidad. El acorde sustituto tritonal se halla cambiando la tónica del acorde dominante (V7), por su cuarta aumenta o quinta disminuida, y se conserva el tercer y séptimo grado del acorde inicial. Es así como un acorde dominante sustituto tritonal se encuentra ubicado semitono por delante del acorde al cual va a resolver.

Como se observa en la figura 34, el acorde domínate de Do es el acorde de Sol mayor con séptima menor, y para obtener el dominante sustituto tritonal se procede a intercambiar la tónica de Sol mayor con séptima menor (G7) por su cuarto grado aumentado o quinta bemol (4# o b5), es decir, se sustituye la nota Sol por Re bemol. Seguido a esto se conservan las notas Si y Fa que vienen a ser la tercera y séptima nota del acorde de Sol mayor con séptima menor. Obteniendo así el acorde de Re bemol siete dominante sustituto tritonal de Do.

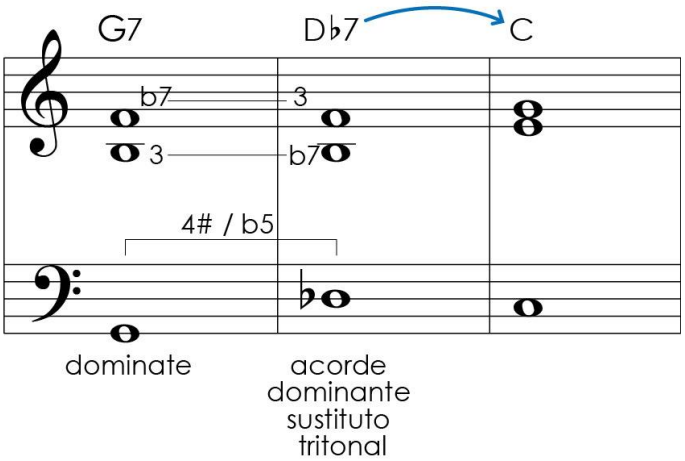


Figura 34. Acorde dominante sustituto tritonal.

2.1.3 Acorde disminuido en función de dominante

Un acorde disminuido en función de dominante se halla cambiando la tónica del acorde dominante (V7), por su bemol dos y se conserva el tercer y séptimo grado del acorde.

Por ejemplo, en la figura 35, al acorde dominante de Sol mayor con séptima menor se le reemplaza su nota tónica Sol por Sol sostenido, se conservan las notas Si y Fa que son su tercera y séptima nota del acorde inicial, y se obtiene el acorde Sol sostenido disminuido en función de dominante.

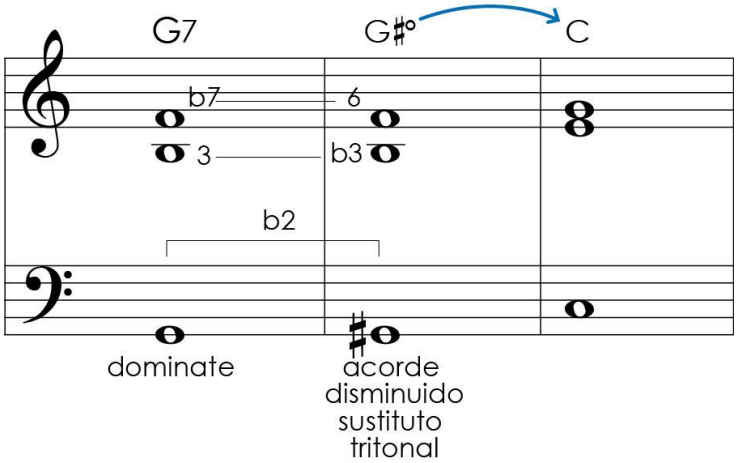


Figura 35. Acorde disminuido sustituto tritonal.

2.1.4 Acorde disminuido de paso

Este acorde es utilizado entre la transición de dos acordes. Se lo halla aumentando un semitono a la nota principal del acorde al que se desea llegar, y se conversa la tercera y quinta nota del acorde en cuestión.

Por ejemplo, como se observa en la figura 36, para ubicar un disminuido como acorde de paso entre el acorde de Sol mayor con séptima menor y Do, se toman las notas: Mi y Sol pertenecientes al acorde de Do, y posteriormente a la nota de Do se le sube un semitono. Obteniendo así el acorde de Do sostenido disminuido que es un acorde de paso hacia Do mayor.

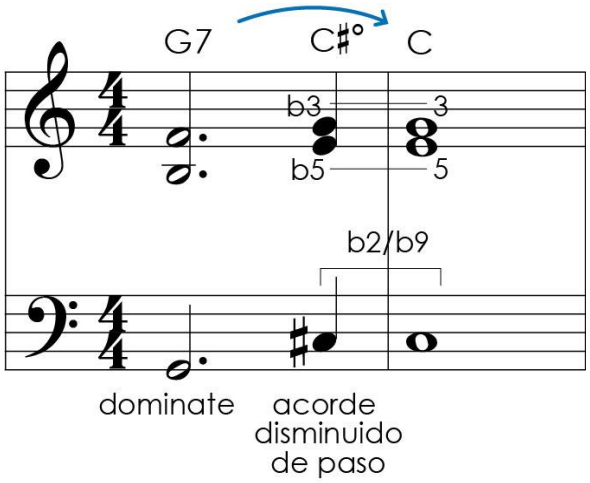


Figura 36. Acorde disminuido de paso.

A continuación, se presenta una lista de la nomenclatura y cifrado, con la finalidad de agilizar la explicación en el análisis.

Tabla No. 3: Nomenclatura y Cifrados

Nomenclatura	Significado
C	Do
D	Re
E	Mi
F	Fa
G	Sol
A	La
B	Si
#	Sostenido
b	Bemol
Cifrado	**Significado**
Xm	Acorde menor
Xm7	Acorde menor con séptima bemol
X7	Acorde mayor con séptima bemol
XMaj7	Acorde mayor con séptima mayor
Xm7(b5)	Acorde menor con quinta bemol y séptima bemol
Xº	Acorde menor con quinta bemol y séptima doble bemol
XmMaj7	Acorde menor con séptima mayor
X6	Acorde mayor con sexta mayor
X+maj7	Acorde mayor con quinta sostenida y séptima mayor
Xomit3add4	Acorde que reemplaza su tercer grado por su cuarta justa

X5	Acorde formado por su tónica y quinta justa.
a.p.	Acorde de paso
s.t.	Acorde sustituto tritonal
dis.fun.dom.	Acorde disminuido en función de dominante

Para el análisis armónico se ha recurrido al método propuesto por Heinrich Schenker, que se basa en la reducción de una obra a diferentes etapas estructurales, llamadas: Análisis armónico, Pasos de notación rítmica a notación analítica y Análisis profundo (Cetta, 1992, p. 5 - 6).

La finalidad del análisis "*Schenkeriano"* es afirmar que todas las obras contemporáneas están basadas en la progresión llamada "*uno cinco uno*" es decir primer grado mayor o tónica y quinto grado dominante que resuelve en su primer grado mayor o tónica (I - V - I). A continuación, se someterá la obra "*Preludio Nº 4*" a dichas etapas estructurales para su análisis armónico.

2.1.5 Análisis armónico y reducción rítmica del *"Preludio Nº 4"*

Como primer paso se realiza un análisis armónico de la partitura y posteriormente una reducción rítmica, conservando las notas principales de la melodía (Cetta, 1992, p. 5). Como se muestra en la figura 37.

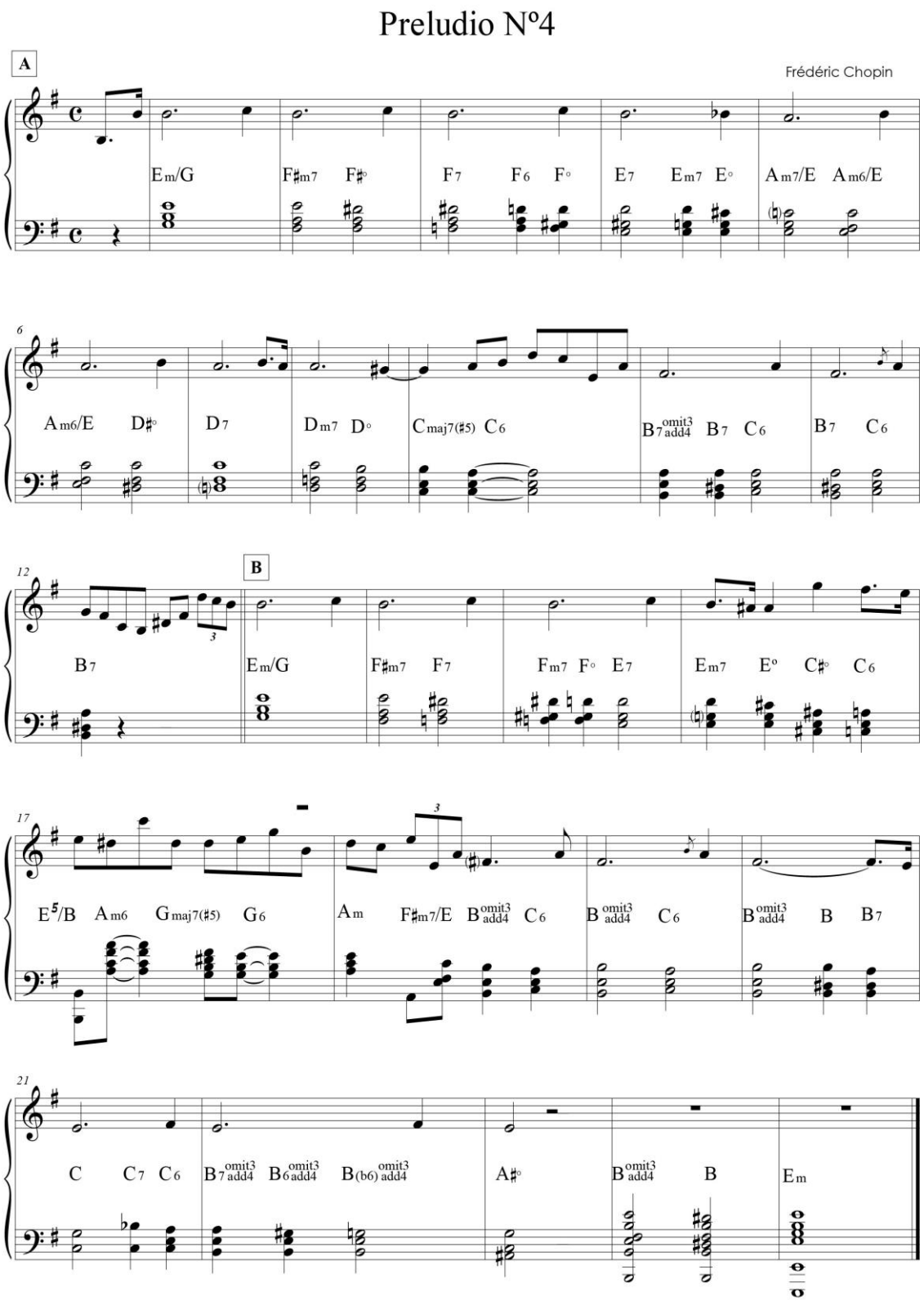


Figura 37 . Identificación de acordes de "*Preludio Nº 4*" en Em.

2.1.5.1 Análisis armónico sección “A”

Análisis sección “A” parte 1.- Como se observa en la figura 38, se presenta el acorde de Mi menor, Fa sostenido menor con séptima menor que es su segundo grado, Fa sostenido disminuido como acorde de paso hacia Fa siete, mismo que es un dominante que sustituye a Si siete para resolver en el siguiente compás en Mi siete.

Se observa un movimiento de voces descendente, iniciando desde Fa sostenido menor siete, al cual se intercambia el séptimo grado por el sexto para dar con Fa sostenido disminuido. Fa sostenido disminuido desciende cromáticamente su tónica para dar con Fa siete. Fa siete desciende su bemol siete hacia una la sexta de Fa seis. Fa seis desciende su tercera mayor hacia la tercera menor de Fa disminuido acorde de paso. Fa disminuido desciende su tónica para dar con Mi siete y finalmente Mi siete desciende su tercer grado mayor hacia el tercer grado menor de Mi menor siete.

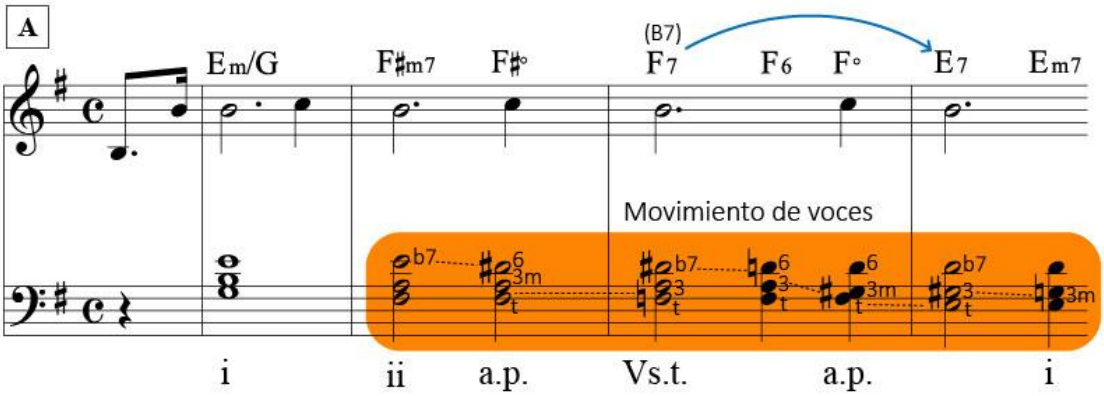


Figura 38. Análisis sección “A” parte 1.

Análisis sección “A” parte 2.- Como se observa en la figura 39, el movimiento de voces que se observa es el siguiente: Mi menor siete desciende el séptimo grado bemol hacia el sexto grado de Mi disminuido en función de dominante. Mi disminuido desciende el sexto grado hacia el tercer grado menor de La menor siete. La menor siete desciende el séptimo grado bemol hacia el sexto grado de La menor seis. La menor seis desciende el quinto grado hacia la tónica de Re sostenido disminuido acorde de paso. Re sostenido disminuido

desciende su tónica para obtener Re siete acorde dominante que resuelve a Sol siete.

Re siete desciende el tercer grado hacia el tercer grado menor de Re menor siete y este finalmente desciende su séptimo grado bemol hacia el sexto grado de Re disminuido en función de dominante.

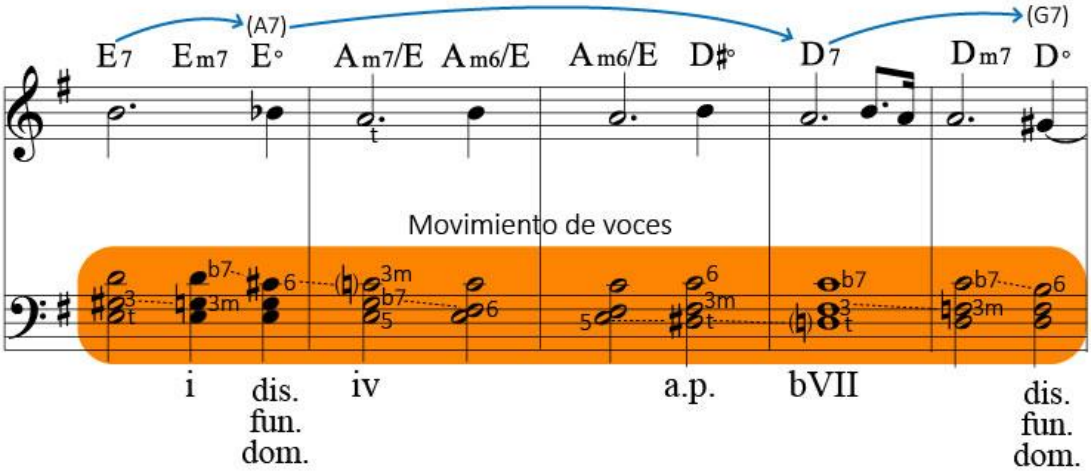


Figura 39. Análisis sección “A” parte 2.

Análisis sección “A” parte 3.- Como se observa en la figura 40, los acordes de Re menor siete y Re disminuido resuelven a Do seis luego de pasar por un Do mayor siete sostenido cinco, que es un intercambio modal con la escala Mixolidea bemol nueve bemol trece. Seguidamente Do seis resuelve a Si siete, se muestra una repetición de estos acordes finalizando con un Si siete que resuelve a Mi menor en la sección “B”. El movimiento de voces en esta parte se muestra desde *do*, comenzando por descender su séptimo mayor a un sexto, posterior a esto desciende la tónica para llegar a *si siete adherido cuatro sin tercera*, y este a su vez, desciende su cuarto grado a un tercero para obtener *si siete*.

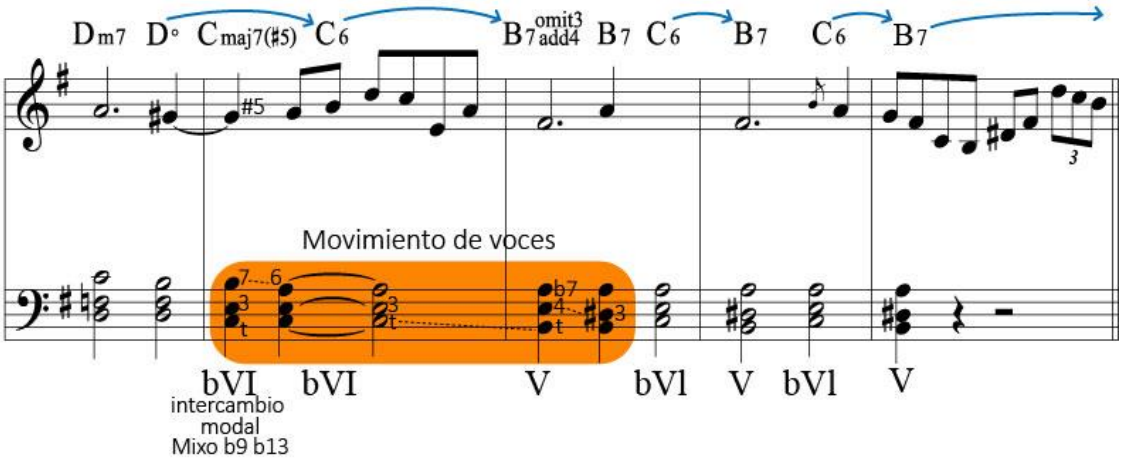


Figura 40. Análisis sección “A” parte 3.

2.1.5.2 Análisis armónico sección “B”

Análisis sección “B” parte 1.- Como se observa en la figura 41, la sección “B” inicia con el acorde de Mi menor, Fa sostenido menor siete, posteriormente un Fa siete que resuelve como dominante sustituto tritonal a Mi siete, se observa un movimiento de voces descendente desde Fa siete, comienza descendiendo el tercer grado menor hacia Fa menor siete. Fa menor siete desciende el séptimo grado menor hacia el sexto grado de Fa disminuidos acorde de paso. Fa disminuido desciende su tónica hacia la tónica de Mi siete. Mi siete desciende el tercer grado mayor hacia el tercer grado menor de Mi menor. Mi menor desciende el séptimo grado bemol hacia el sexto grado de Mi disminuido acorde de paso. Mi disminuido y Do sostenido disminuido son el mismo acorde con la diferencia de presentar sus notas en un orden distinto. Y finalmente se observa un Do seis sexto grado bemol.

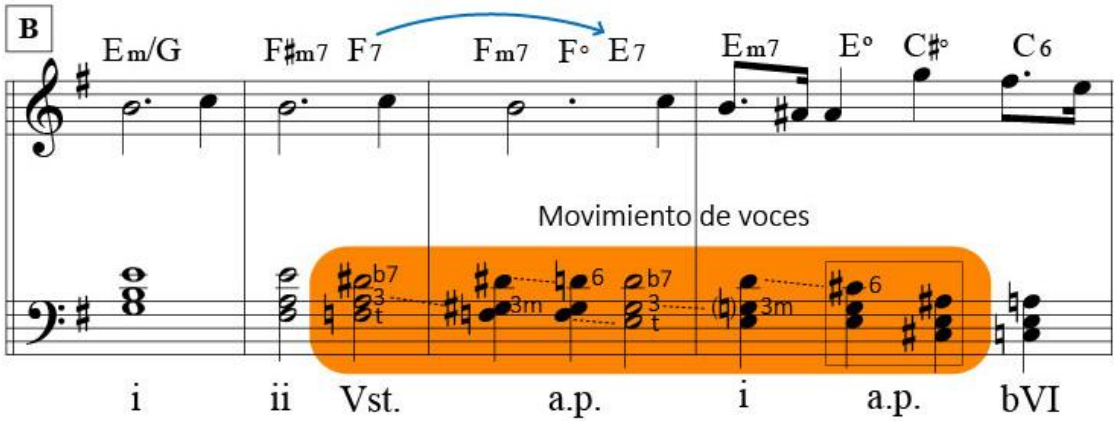


Figura 41. Análisis sección “B” parte 1.

Análisis sección “B” parte 2.- Como se observa en la figura 42, la progresión continúa con Mi con quinta y bajo en Si, La seis cuarto grado, Sol mayor siete sostenido cinco intercambio modal con la escala menor armónica. Sol seis, La menor, se observa un Fa menor siete y Si adherido cuatro sin tercera representando un segundo quinto del acorde de Mi menor. Nuevamente se observa el acorde Do seis que resuelve a Si adherido cuatro sin tercera, y una repetición de ambos acordes. Finalmente, un Si y un Si siete dominante que resuelven a Mi menor.

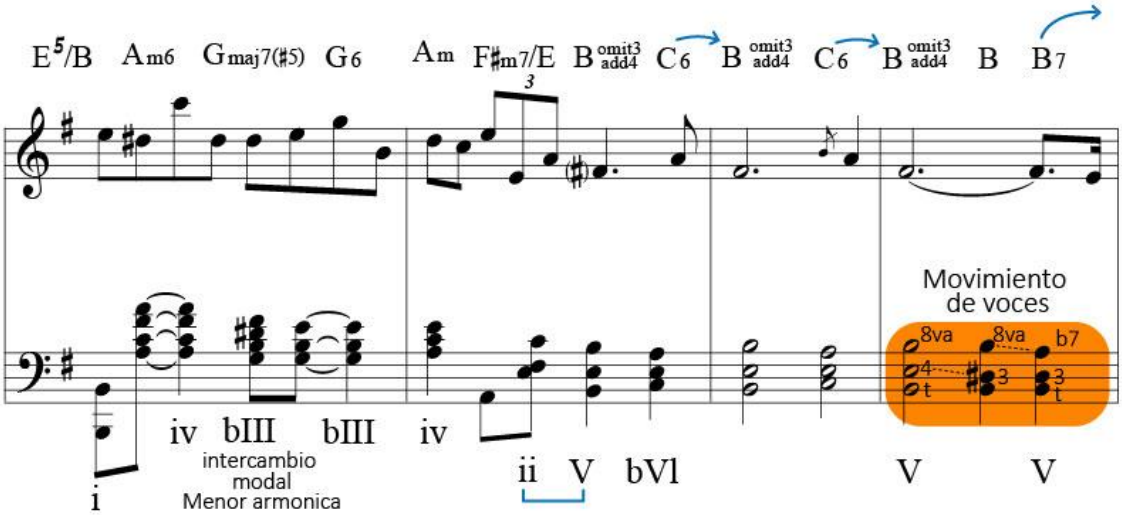


Figura 42. Análisis sección “B” parte 2.

Análisis sección “B” parte 3.- Como se observa en la figura 43, se muestra un movimiento de voces desde el acorde de Do siete descendiendo su séptimo grado en el sexto grado de Do seis. Do seis desciende su tónica hacia Si siete adherido cuatro sin tercera. Si siete adherido cuatro sin tercera desciende su séptimo grado hacia Si seis adherido cuatro sin tercera y para terminar el movimiento de voces Si seis adherido cuatro sin tercera desciende su sexto grado hacia el sexto grado bemol de Si con sexta bemol adherido cuatro sin tercera. A continuación, La sostenido disminuido en función de dominante resuelve hacia Si adherido cuatro sin tercera, posteriormente un Si que para terminar la obra resuelve en el primer grado Mi menor.

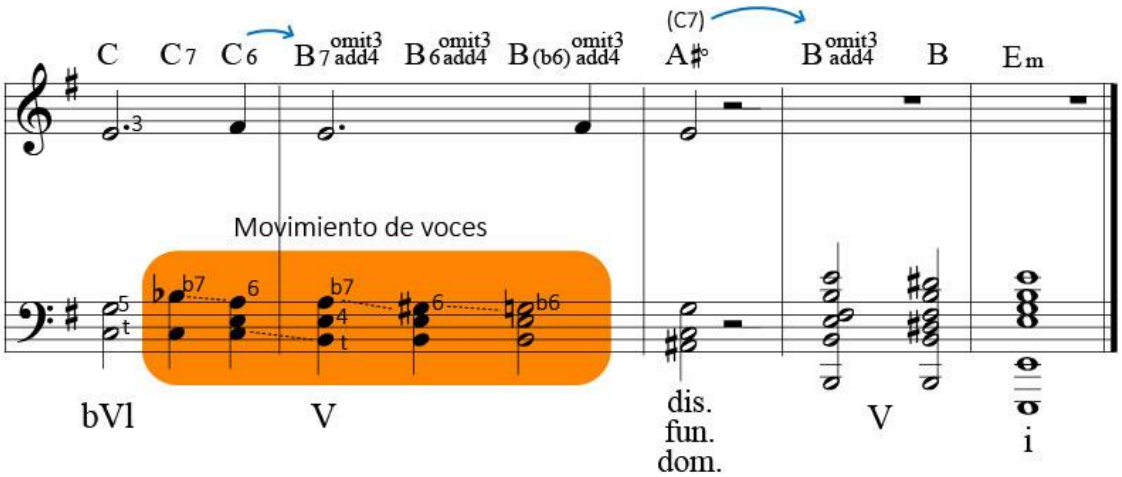


Figura 43. Análisis sección “B” parte 4.

2.1.6 Pasos de notación rítmica a notación analítica del *“Preludio Nº 4”*

En esta parte se simplifican las notas, dejando solo las notas de mayor importancia. Se preservan los bajos y se marcan los intervalos entre el bajo y la melodía, como se muestra en la figura 44.

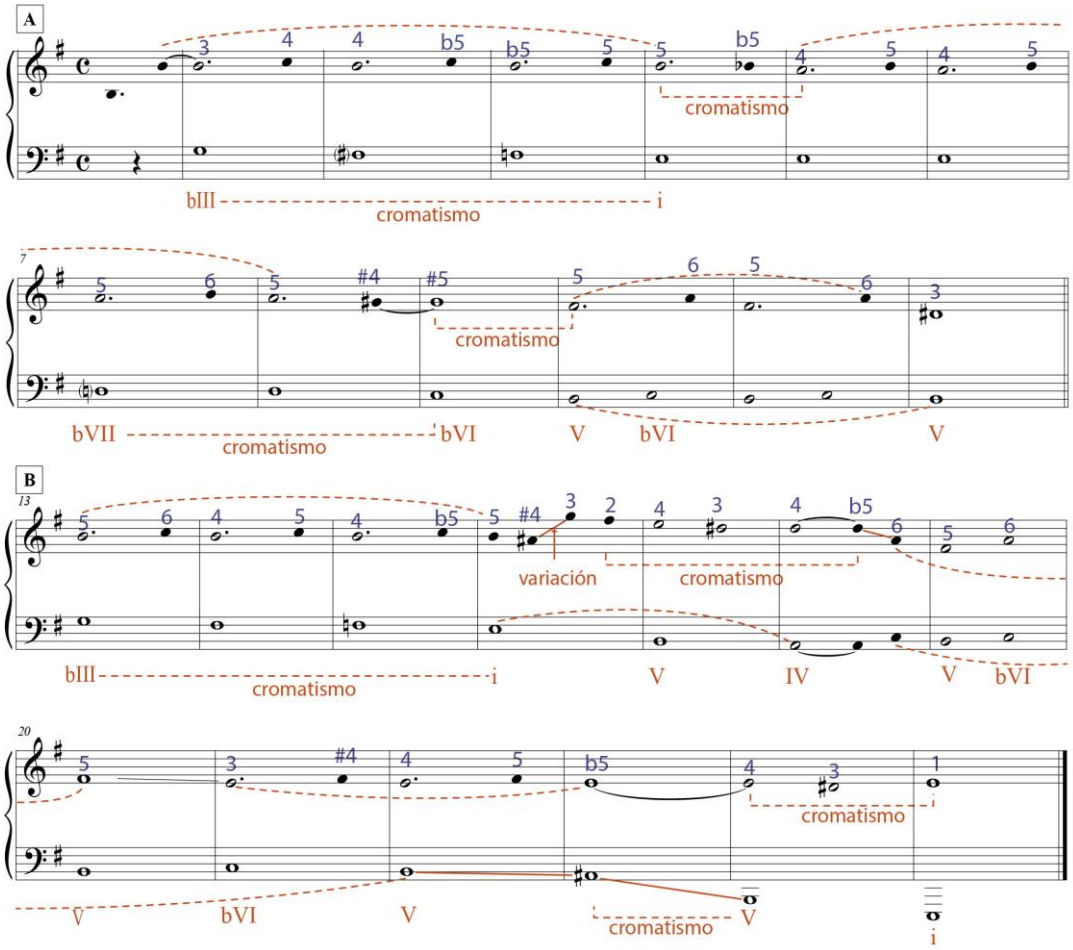


Figura 44. De notación rítmica a notación analítica "*Preludio Nº4*".

***"Urline"* o Bajo. -** En la sección "A" comienza con un bemol tres (bIII) que desciende cromáticamente hasta el primer grado Mi menor, posteriormente un bemol siete (bVII) que desciende cromáticamente hasta un bemol seis (bVI), y termina con la sucesión repetitiva de un cinco y vemos seis resolviendo al primer grado *mi menor* de la sección "B".

En la sección "B" se repite el cromatismo entre el bemol tres (bIII) y el primer grado Mi menor, posteriormente un quinto y sexto grado. Finalmente, el quinto grado resuelve en el primer grado Mi menor.

***"Ursatz"* o Línea melódica. –** En la sección "A" la melodía realiza un salto de intervalo entre Si y Do, donde Si es la nota de descanso y Do es utilizado para resolver. Posteriormente Si realiza un descenso cromático hasta La y desde este se realiza un salto ascendente entre La y Si donde La es nota de

descanso y Si se usa para resolver. Se vuelve a presentar un cromatismo que desciende desde La hasta Fa sostenido, se realiza un salto ascendente desde Fa sostenido hasta La donde Fa sostenido es nota de descanso y La es utilizada para resolver. Finalizando la sección “A” en la nota de Re sostenido.

La sección “B” se visualiza el mismo salto de intervalo entre Si y Do sin embargo luego de pasar el descenso cromático desde Do hasta La sostenido se muestra un salto ascendente desde La hasta Sol, luego desciende a Fa sostenido pasa a Mi y desde este un cromatismo descendente hasta Re. En este punto se observa un salto de intervalo entre La y Fa sostenido, luego desciende a Mi y presenta otro salto de intervalo entre Mi y Fa sostenido donde MI es la nota de descanso y Fa sostenido resuelve, finalmente se presenta un Re sostenido que desemboca en Mi.

2.1.7 Análisis profundo del *“Preludio Nº 4”*

En esta etapa se simplifica hasta llegar a la estructura fundamental que propone “*Schenker*”, donde se simplifica al punto de mostrar únicamente el primero quinto primero (i V i) de la tonalidad como se muestra en la figura 45.

En ambas secciones se ha demostrado la existencia de un primer grado Mi menor, un quinto grado Sol que resuelve en el primer grado Mi menor.

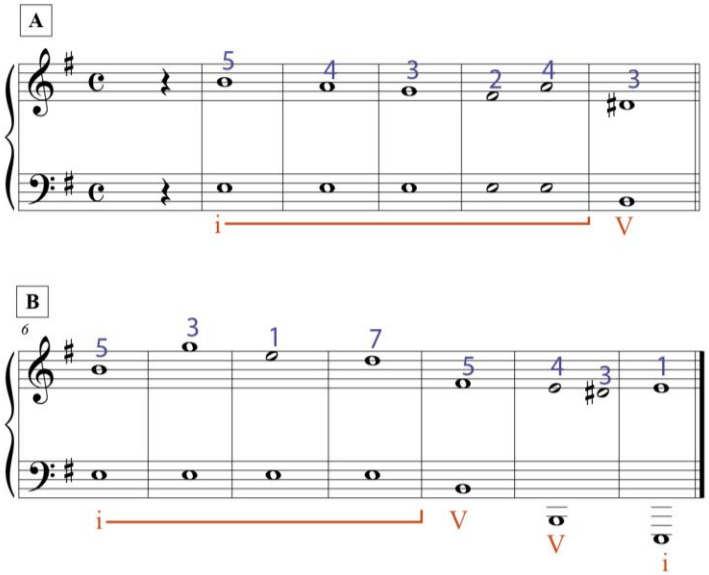


Figura 45. Análisis profundo de “Preludio Nº4”.

2.2 Giant Steps

John William Coltrane, presentado en la figura 46, nacido el 23 de septiembre del 1926 en California - Estado Unidos, estudió durante su infancia el clarinete y saxofón alto. A la edad de 21 años, al ser reclutado por la marina, tocó el saxo alto en la banda marina. Posteriormente se desenvolvió tocando el saxo tenor en bares y discotecas. No es hasta el año de 1955 y a sus 29 años que John Coltrane comienza a poseer popularidad siendo parte de quinteto de vientos de *Miles Davis* (famoso trompetista estadounidense y gran intérprete de jazz), y sus grabaciones con su propio nombre que demostraban su capricho por la constante disciplina técnica, las progresiones armónicas y rítmicas sofisticadas que dieron como resultado en el año de 1959 al nacimiento del tema "*Giant Steps*" (BIOGRAFIAS.es, 2019). Coltrane muere de cáncer de hígado a la edad de 40 años el 17 de julio de 1967 en Huntington - Nueva York (González, 2019).

Figura 46. John William Coltrane. Adaptado de: Kruth, 2019.

La obra "***Giant Steps***" de duración de 4:43 minutos, pertenece al álbum de título homónimo. Fue producido bajo el sello de la disquera "*Atlantic"* y reconocido como unos de los discos más significativos del "*Hard bop*" (Apoloybaco, 2019). El "*Hard bop"* es un estilo musical virtuoso y movimiento cultural afro estadounidense del año de los cincuenta, que enfatiza el rechazo a

las restricciones y normas del jazz tradicional impuesto por la gente blanca (Apoloybaco, Estilos del Jazz: El Hard-Bop, 2019).

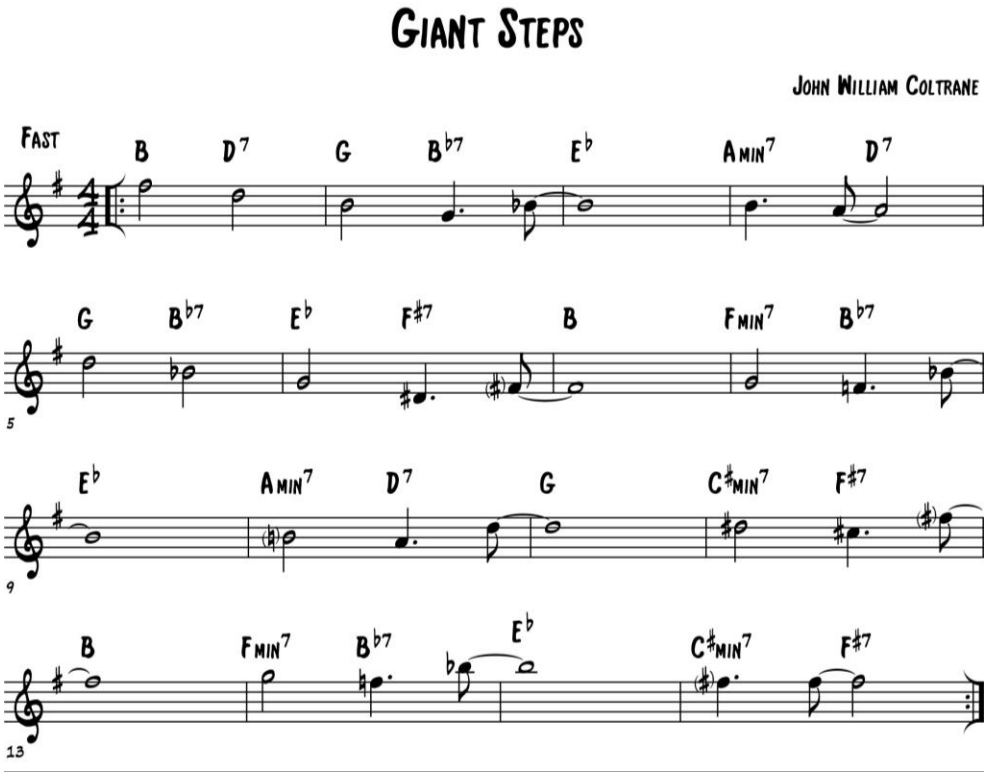


Figura 47. "*Giant Steps*" de John Coltrane.

La progresión armónica de "Giant Steps" es comúnmente llamada por músicos de jazz como "*Coltrane´s Changes*".

Los ***"Coltrane´s Changes"*** son progresiones armónicas que se establecen a partir de centros tonales separados entre sí simétricamente, dividiendo la escala cromática en partes iguales. (González, 2019, p. 1). A continuación, se procede a analizar "*Giant Steps*" con el primer paso del método "*Schenkeriano*": Análisis armónico y reducción rítmica, con la finalidad de reconocer sus centros tonales y la distancia simétrica entre cada uno de ellos.

2.2.1 Análisis armónico y reducción rítmica de *"Giant Steps"*

Para iniciar se ha procedido a identificar los centros tonales mediante la identificación de los acordes dominantes que resuelven en cada tonalidad, como se muestra en la figura 48.

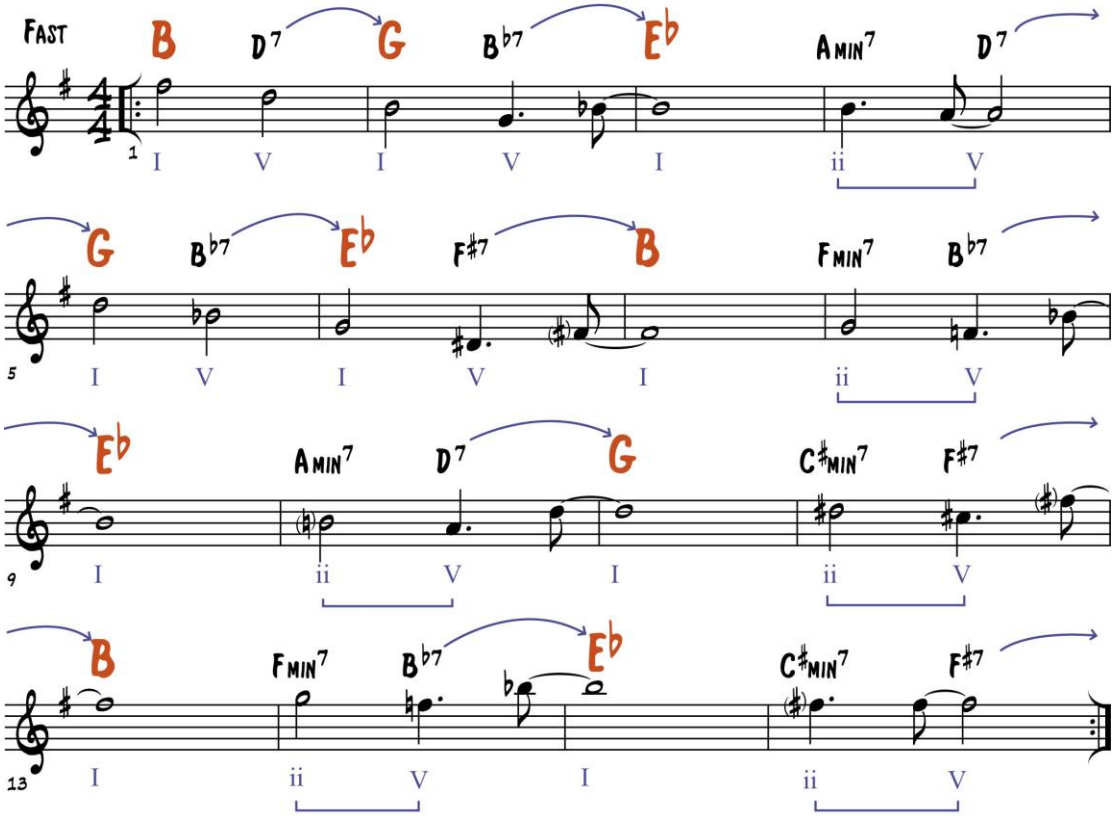


Figura 48. Análisis de "*Giant Steps*".

De esta forma se han podido identificar los centros tonales de; Si en el primer compás, Sol en el segundo compás, Mi bemol en el tercer compás, Sol en el quinto compás, Mi bemol en el sexto compás, Si en el séptimo compás, Mi bemol en el noveno, Sol en el onceavo compás, Si en el compás número trece y Mi bemol en el compás quince siendo mostrados visualmente en la figura 49.

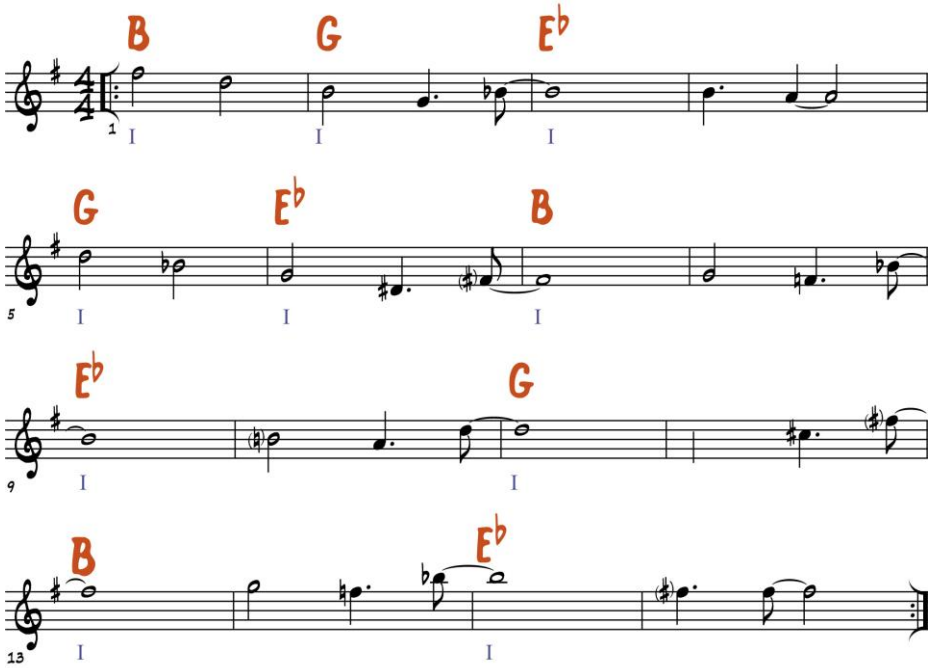


Figura 49. Centros tonales de “*Giant Steps*”.

Al simplificar la progresión obviando las repeticiones se ha obtenido tres tonalidades elegidas por Coltrane, siendo estas; Si, Mi bemol y Sol.

Ubicando éstas tónicas en un pentagrama se visualiza la formación de una “*escala simétrica”*, es decir que poseen una distancia tonal entre cada nota, siendo el caso en “*Giant Steps”* la distancia de una tercera mayor o dos tonos entre sí como se muestra en la figura 50.

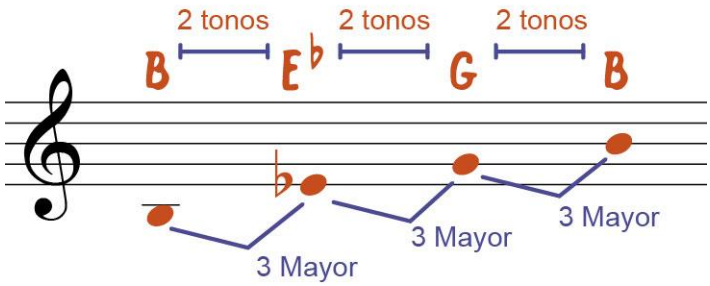


Figura 50. Escala Simétrica de “*Giant Steps*”.

2.2.2 Pasos de notación rítmica a notación analítica de "*Giant Steps*"

Como se mencionó en el análisis anterior en esta etapa se simplifican las notas, dejando solo las sonoridades de mayor importancia y descartando todas aquellas que realizan bordaduras, aproximaciones u arreglos rítmicos como se muestra en la figura 51.

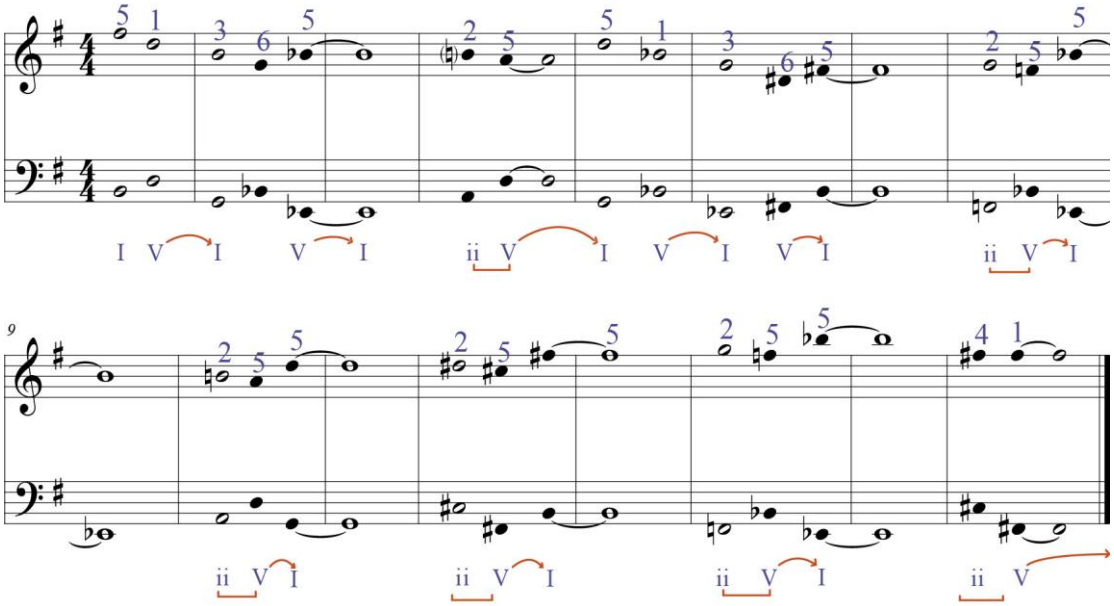


Figura 51. Pasos de notación rítmica a notación analítica de "*Giant Steps*".

Para terminar con el presente análisis se ha llegado a la conclusión que "*Giant Steps*" es el conjunto de tres cadencias de quinto primer grado diferentes, ordenados a elección compositor. La utilización de esta técnica compositiva ofrece una sonoridad más contemporánea gracias a su constante movimiento tonal.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que las composiciones con esta técnica se deben trabajar sobre la barra y usar rítmicas sincopadas, esto ayuda a preparar el oído al cambio armónico, y la percepción del escucha sea más amigable.

3 Capítulo 3. Composiciones

En este capítulo se procede a explicar los elementos armónicos extraídos de los temas "*Preludio Nº 4* en Em" y "*Giant Steps",* y su uso combinado con el andarele en la creación de dos composiciones.

Como se mencionó en el capítulo primero, la temática del andarele es festivo y se lo interpreta para finalizar una presentación musical o evento festivo; es por eso que, se ha recurrido a nombrar los temas de la siguiente manera: "*Me llevo un andarele*" para la primera composición y, "*Gracias*" para segunda composición. Las partituras de ambas obras se encuentran adjuntas en la sección de anexos del presente documento. Sin embargo, en cada descripción del proceso compositivo se muestran sus partes simplificadas, mostrando únicamente la melodía, armonía y ritmo en el bombo.

3.1 Primera composición "*Me llevo un andarele*"

El formato instrumental para esta composición es la siguiente:

- Voz
- Trompeta en Bb
- Saxo alto
- Guitarra principal
- Guitarra rítmica
- Bajo eléctrico
- Batería
- Guasá
- Cununo hembra – macho
- Bombo

Los elementos armónicos que se han extraído del análisis al "*Preludio Nº 4* en Em" para la composición del presente tema son:

- Acorde dominante sustituto tritonal
- Acorde disminuido en función de dominante
- Acorde disminuido de paso
- Movimiento de voces
- Acorde bemol tres con séptima mayor y quinta aumentada (bIIImaj7+)

La obra "*Me llevo un andarele*" está en tonalidad de Mi menor y sus secciones se presentan en el siguiente orden:

- Intro
- Verso (1,2)
- Coro
- Verso (1,2)
- Coro
- Puente
- Coro.

A continuación, la explicación de sus secciones.

3.1.1 Intro "*Me llevo un andarele*"

Como se muestra en la figura 52, el intro empieza con el acorde de Mi menor, posteriormente un segundo y quinto grado que resuelven a Mi menor en el compás cuatro. Se ha añadido un Fa sostenido disminuido en función de dominante hacia Mi menor. En el compás número dos se presenta un arpegio que corresponde al acorde de Fa sostenido disminuido. El compás cuarto posee la misma progresión inicial con la diferencia de ubicar un Fa siete

dominante sustituto tritonal en lugar de Si siete, y se ha utilizado el mismo acorde disminuido en función de dominante variando su tónica a Re sostenido para obtener el acorde de Re sostenido disminuido. Finalmente, en el quinto compás se ha utilizado Fa sostenido disminuido con un calderón que resuelve al inicio de la melodía en compás número seis. El ritmo en esta parte del intro no aparece hasta el quinto compas, marcando la entrada del ritmo andarele en el quinto compás.

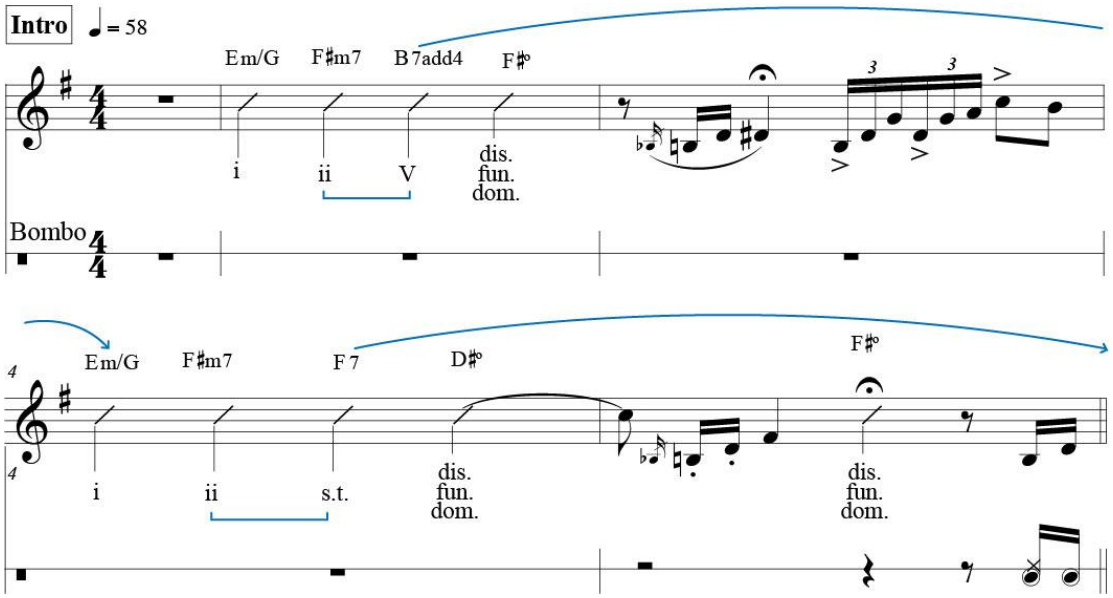


Figura 52. Intro "*Me llevo un andarele*".

Para la elaboración de la melodía en la sección del intro, se ha tomado la melodía y armonía tradicional del andarele y se ha transformado su métrica de dos medios (2/2) a cuatro cuartos (4/4) como se observa en la figura 53.

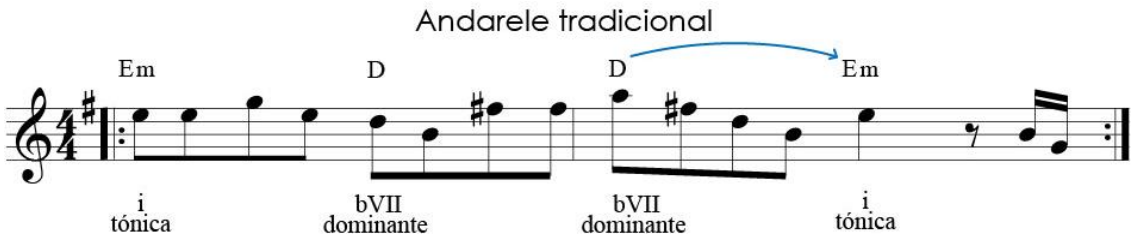


Figura 53. Armonía y melodía tradicional del andarele en 4/4.

En este proceso se observa que el andarele tradicional posee dos acordes ejes por compás; su primer grado Mi menor y Re que cumple la función de dominante resolviendo nuevamente a Mi menor. Estos acordes se repiten constantemente durante ocho compases y es aquí donde se ha recurrido a sustituir al acorde de Re por las armonías estudiadas en el análisis al "*Preludio Nº 4* en Em" como se muestra en la figura 50. Para mantener una similitud melódica con el andarele tradicional se ha conservado al acorde de Mi menor en el mismo lugar donde la progresión del andarele tradicional lo ubica.

Asimismo, como se observa en la figura 54, la progresión inicia con el acorde de Mi menor con bajo en Sol, se ha sustituido el acorde Re del andarele tradicional por Fa sostenido menor siete y Fa sostenido menor seis. Fa sostenido menor seis viene a ser una inversión de las notas del acorde de Si siete con novena que resuelve hacia el centro tonal de Mi menor, sin embargo, también representa un movimiento de voces desde el séptimo grado del acorde de Fa sostenido menor hacia el sexto grado del mismo acorde. En el octavo compás nuevamente Mi menor como centro tonal y Fa sostenido disminuido en función de dominante. En el noveno compás se ha utilizado el sexto grado bemol Do seis que resuelve al quinto grado Si siete y este a su vez resuelven nuevamente hacia Mi menor.

El ritmo que se presenta corresponde al patrón base del ritmo andarele que causa un efecto de contratiempo al acentuar la segunda corchea dentro del segundo y cuarto tiempo.

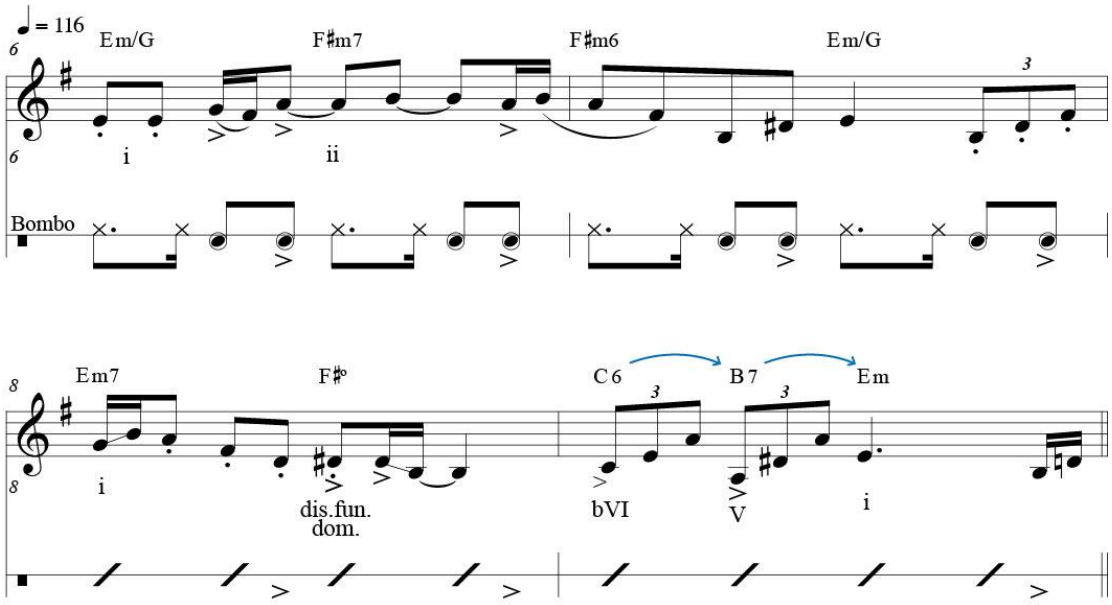


Figura 54. Intro, parte 2 de "*Me llevo un andarele*".

Como se observa en la figura 55, la obra continúa repitiendo la misma progresión desde el compás número diez hasta el compás número doce donde y luego de pasar por Mi menor, se añade un Fa seis con novena. Finalmente, en el compás trece el acorde de Do seis resuelve a Re sostenido disminuido en función de dominante hacia Mi menor dando paso a la sección del verso. El ritmo en esta parte mantiene la base del andarele hasta el segundo tiempo del compás doce, donde se realizan cortes rítmicos grupales o "*Kicks"* dando énfasis al paso de sección.

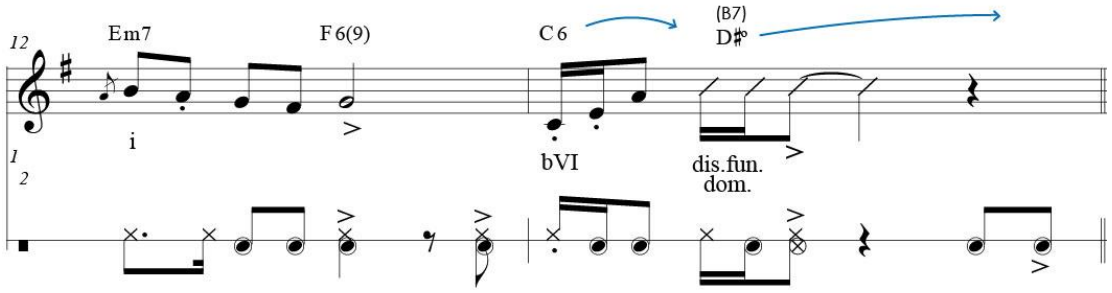


Figura 55. Intro, parte 3 de "*Me llevo un andarele*".

3.1.2 Verso “Me llevo un andarele”

Como se observa en la figura 56, el verso inicia en el compás catorce con Mi menor, Sol disminuido como acorde de paso hacia Fa sostenido menor siete. En el compás quince el acorde de Fa sostenido menor siete realiza un movimiento de voces al descender su séptimo grado hacia el sexto grado de Fa sostenido menor seis. En el compás dieciséis nuevamente con Mi menor y posteriormente se realiza un movimiento de voces desde Fa sostenido menor que desciende su tónica y tercer grado menor hacia la tónica y tercer grado mayor del acorde de Fa siete, y Fa siete desciende su séptimo grado hacia el sexto grado de Fa seis desembocando en el compás diecisiete.

En los compases dieciocho y diecinueve se repite la progresión inicial del verso hasta llegar al compás veinte, donde se ha utilizado un Do seis que resuelve hacia Si siete, y el acorde de Si siete resuelve a Mi menor en el compás veintiuno. Para finalizar el primer verso se ha colocado un Re sostenido disminuido en función de dominante que anuncia el paso al segundo verso.

El ritmo se mantiene en su base hasta llegar al compás veintiuno donde la percusión realiza kicks que anuncian el paso de sección.

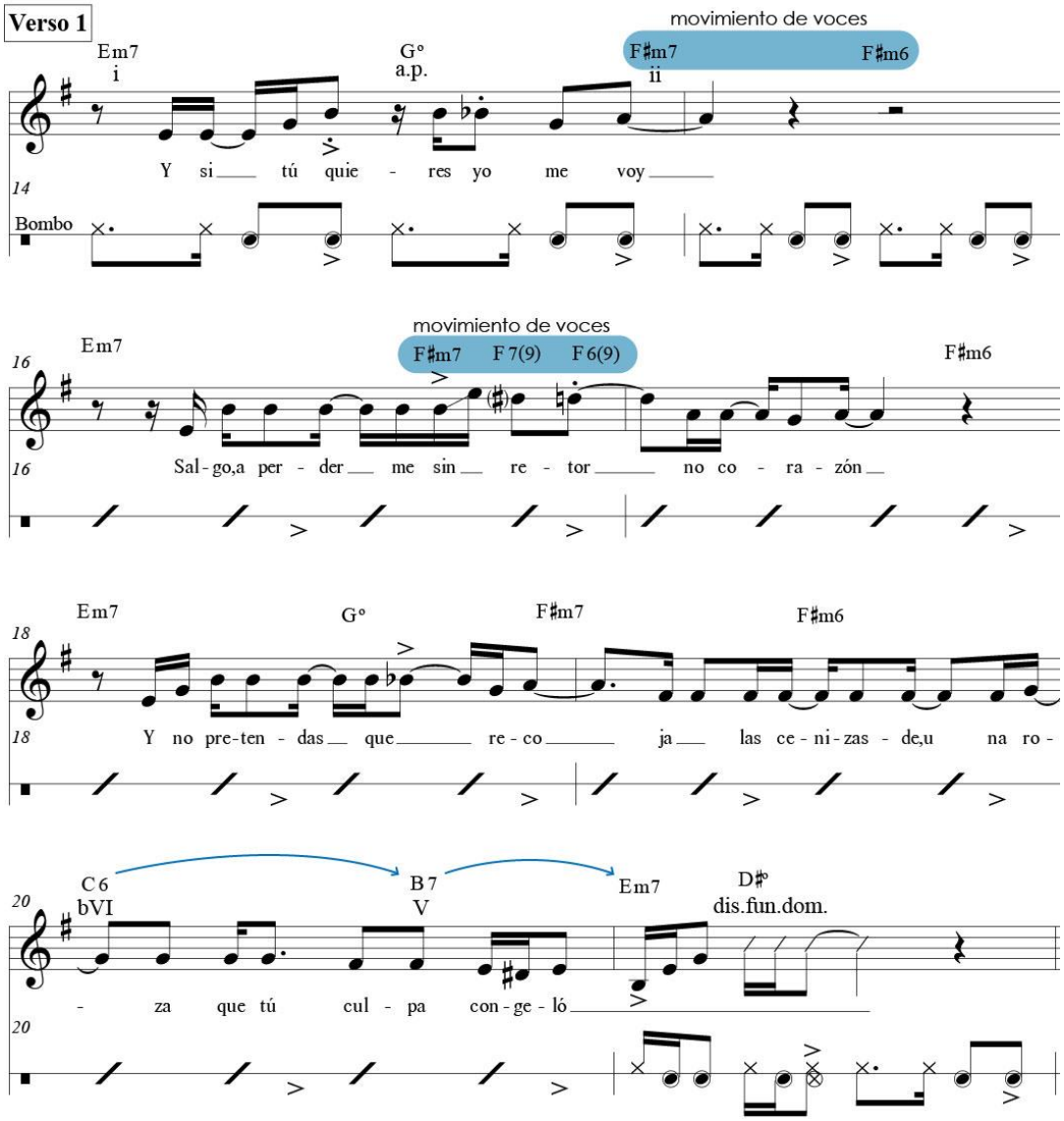


Figura 56. Verso 1 primera parte "*Me llevo un Andarele*".

Como se muestra en la figura 57, durante el segundo verso se repite la progresión expuesta anteriormente hasta llegar al compás veintinueve donde, luego de pasar por Mi menor se ha añadido un Mi menor seis que corresponde a un movimiento de voces.

En el compás treinta se ha utilizado un Fa siete sustituto tritonal y un Fa sostenido disminuido en función de dominante hacia Mi menor que se ubica en el compás treinta y uno. Para terminar el verso y dar paso al coro, se ha añadido un Sol con quinta aumentada siendo un intercambio modal con la escala menor armónica.

La rítmica en el segundo verso mantiene el patrón base del andarele hasta el compás treinta donde la percusión repite los cortes rítmicos que en conjunto con el acorde Sol son quinta aumentada anuncian el cambio de sección.

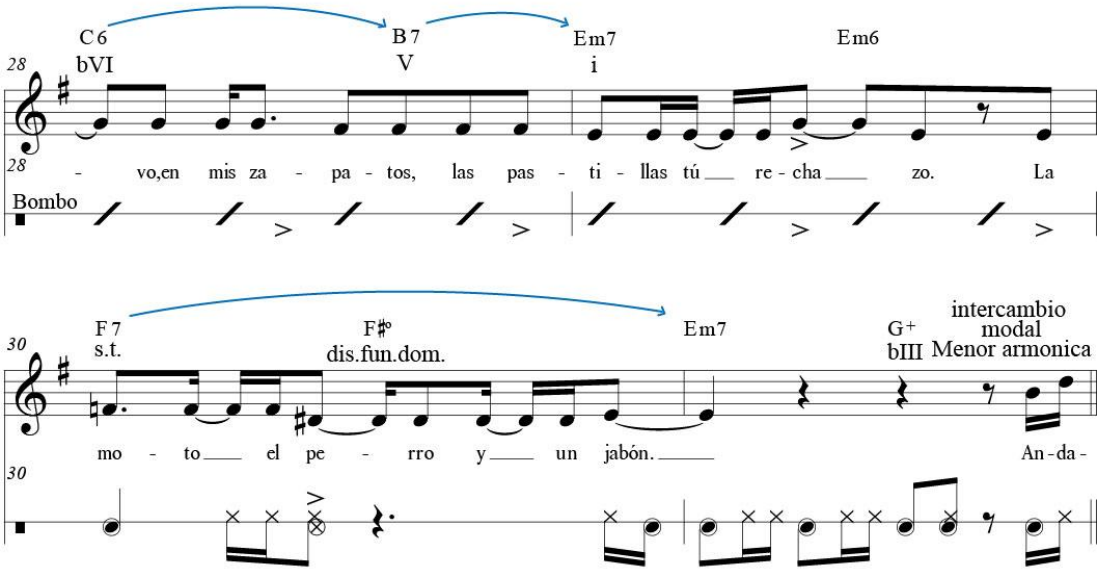


Figura 57. Verso 2 parte final "*Me llevo un Andarele*" segunda parte.

3.1.3 Coro "*Me llevo un andarele*"

Como se observa en la figura 54, la progresión armónica en el Coro es: Mi menor, Do seis, Re siete y Fa sostenido menor seis, ubicados de a dos por compas. Esta progresión se repite durante todo el coro iniciando en el compás treinta y dos hasta el compás treinta y nueve.

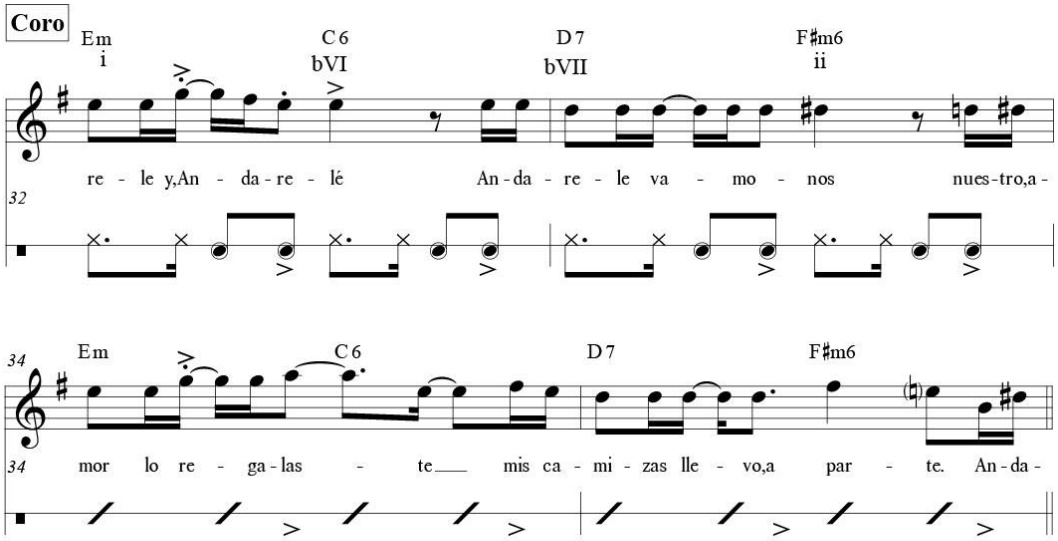


Figura 58. Coro “Me llevo un Andarele”.

Posteriormente al coro y desde el compás cuarenta se vuelven a repetir el intro, dos versos, y un coro para dar paso al puente donde se utiliza el movimiento de voces descendente que Chopin ha utilizado en su obra “*Preludio Nº 4* en Em”.

3.1.4 Puente “Me llevo un andarele”

Como se muestra en la figura 59, el puente inicia en el compás setenta y cuatro con Si menor siete; a partir de este acorde se inicia el movimiento de voces que sigue el patrón descendente de semitonos usado por Chopin.

Si menor siete desciende su séptimo grado bemol hacia el sexto grado de Si disminuido acorde de paso. Si disminuido desciende su sexto grado hacia el tercer grado menor de Mi menor siete. Mi menor siete desciende su séptimo grado bemol hacia el sexto grado de Mi menor seis. Mi menor seis desciende el quinto grado hacia la tónica de Si bemol disminuido acorde de paso. Si bemol disminuido desciende su tónica hacia la tónica de La siete. La siete desciende su tercer grado mayor hacia el tercer grado menor de La menor. Desde este punto el patrón descendente de semitonos se repite pasando por Re menor en el compás setenta y seis, Sol menor siete en el compás setenta y siete, y

finalizando con Do menor seis que desciende su quinto grado hacia la tónica de Fa sostenido disminuido en el compás setenta y ocho.

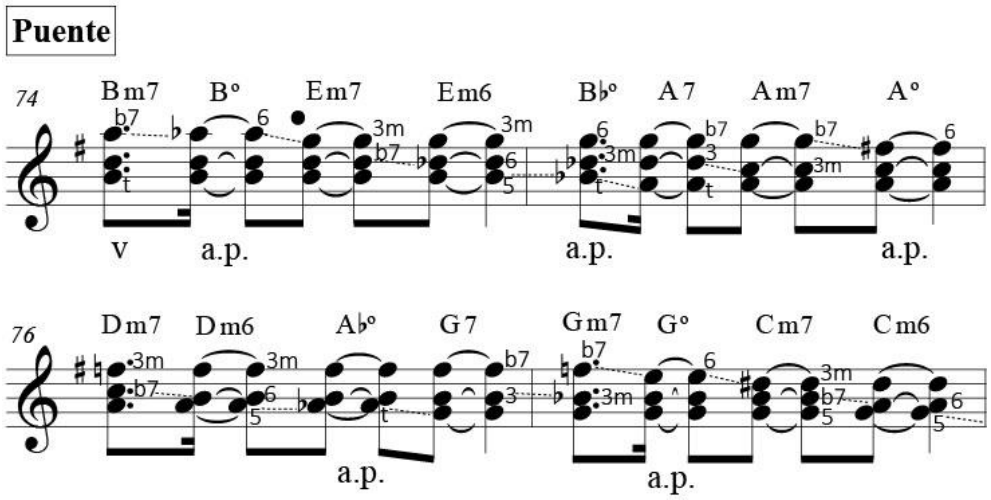


Figura 59. Puente "*Me llevo un Andarele*".

Como se muestra en la figura 60 en el compás setenta y ocho se ha utilizado Fa sostenido disminuido en función de dominante y Do seis, que se repiten durante los compases setenta y nueve, y ochenta. Finalmente se ha utilizado Sol con quinta aumentada para dar paso al coro.

La rítmica en esta parte cortes rítmicos en conjunto con la armonía hasta el compás ochenta y uno, a partir de este realiza remates para dar paso al coro.

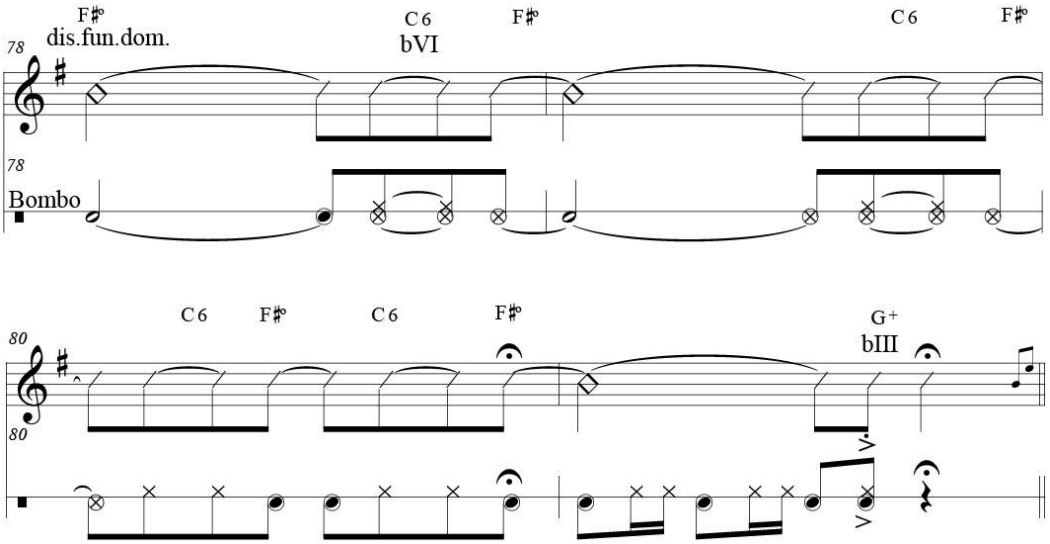


Figura 60. Puente, parte 2, "*Me llevo un Andarele*".

La obra termina con el coro repitiéndose por dos veces, con la particularidad de disminuir su tiempo a ochenta bits por minuto y que en su compás noventa y uno se usa el acorde de Mi menor con séptima mayor (EmMaj7) intercambio modal con el primer grado de la escala menor armónica para cerrar la obra.

3.2 Segunda composición "*Gracias*"

El formato elegido para esta composicion es la siguiente:

- Trompeta en Bb
- Saxo alto
- Guitarra principal
- Guitarra rítmica
- Bajo eléctrico
- Batería
- Guasá
- Cununo hembra – macho
- Bombo

Para esta composición se ha iniciado por elegir la misma escala simétrica que separa sus notas por terceras mayores utilizada en "*Giant Steps*". Es decir, los tres centros tonales que se utilizan son: Sol, Si, y Mi bemol.

Para poder utilizar estas tres tonalidades es necesario conocer los acordes y su función armónica que se presentan a continuación en la figura 61.

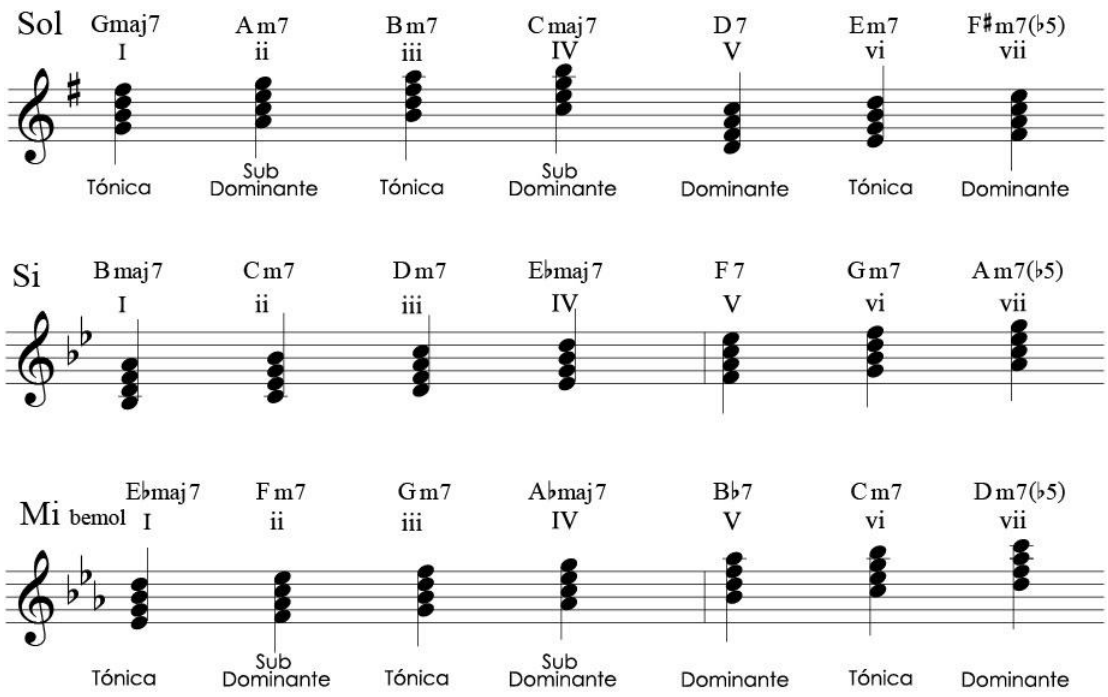


Figura 61. Tonalidades y sus acordes.

Existen tres tipos de funciones armónicas y estas son: Tónica, Dominante y Subdominante. Dentro de cada tonalidad y según su función, los acordes pueden ser sustituidos entre ellos. Por ejemplo, en la tonalidad de Sol, al acorde de Sol se lo puede reemplazar con Si menor tercer grado y Mi menor sexto grado, esto gracias a que, cumplen la misma función de tónica. Esta explicación ayuda a visualizar los acordes que han sido utilizados dentro de la composicion.

La presente obra posee tres secciones nombradas como: A, B y C, y se añade un desarrollo musical en la sección B y C.

A continuación, se presenta la explicación de cada sección.

3.2.1 Sección “A” de “*Gracias*”

Como se observa en la figura 62 para la sección “A” de diez compases se ha decidido ubicar a las tonalidades en orden ascendente y separadas por una sexta menor posicionando la tonalidad de Sol en primer lugar, seguido de la

tonalidad de Mi bemol y finalizando en la tonalidad de Si, y volviendo a repetir la secuencia.

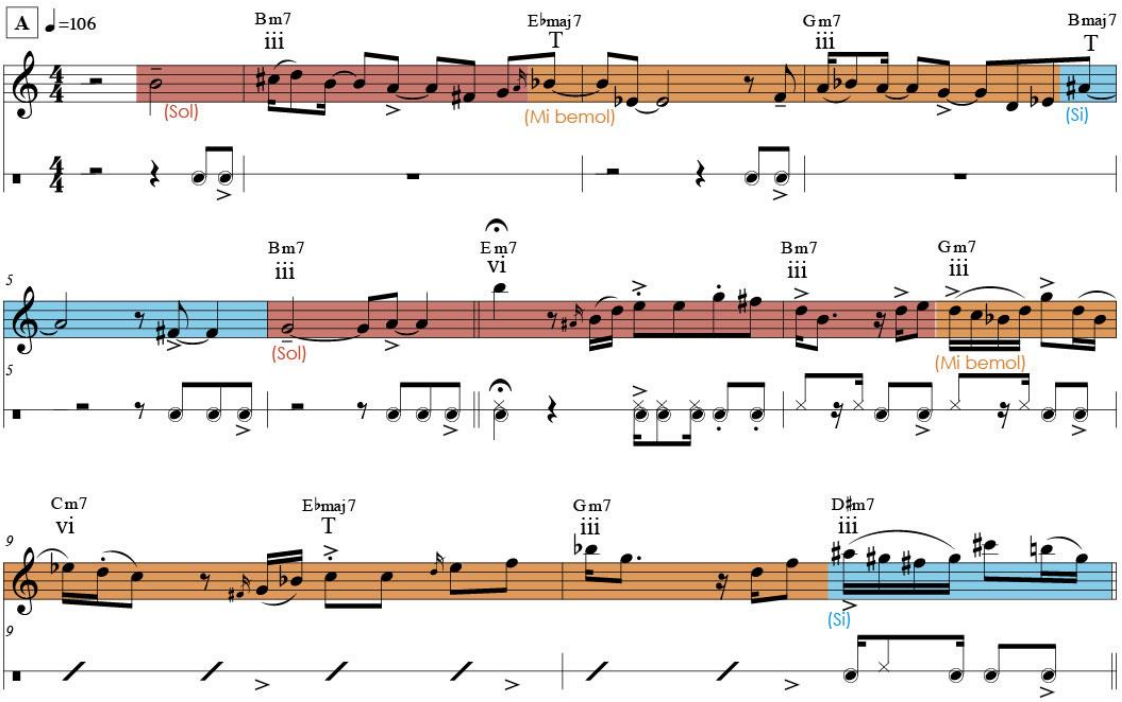


Figura 62.Sección “A” de “*Gracias*”.

En una explicación más detallada de la figura 62: en el segundo compás se observa un tercer grado Si menor siete, y sincopando hacia el compás número tres se cambia la tonalidad a Mi bemol. Sincopando desde el compás cuarto se presenta la tonalidad de Si. En el compás número seis se vuelve a iniciar la secuencia con el tercer grado Si menor siete de la tonalidad de Sol, es aquí donde desde el séptimo compás se presenta la melodía del andarele tradicional mientras se adapta armónicamente a los cambios armónicos. En esta sección se ha procurado presentar las tonalidades con un corto tiempo de duración entre ellas, con el propósito de preparar el oído a los cambios armónicos.

Finalmente, el ritmo andarele se hace presente marcando corcheas en el cuarto tiempo del compás primero y tercero. En los compases cinco y seis se añade una corchea al tercer tiempo que se une al ritmo andarele para acompañar la melodía y, en el compás siete se presentan *kicks* que dan paso al patrón base del andarele.

3.2.2 Sección “B” de “*Gracias*”

La sección “B” se realiza un cambio en la secuencia, donde a partir de la tonalidad de Si asciende por terceras mayores hacia Mi bemol y luego a Sol, presentado de la siguiente manera en la figura 63.

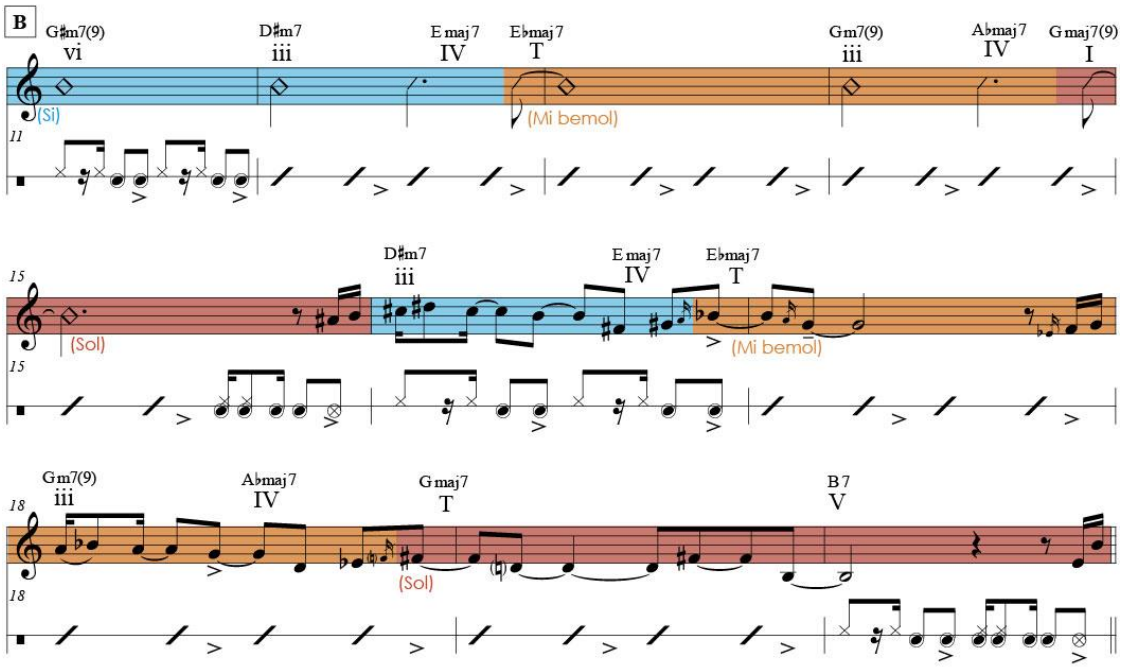


Figura 63. Sección “B” de “*Gracias*”.

Como se observa en la figura 59, en el compás once y doce con la tonalidad de Si, le sigue la tonalidad de Mi bemol en compas trece y catorce, y termina con la tonalidad de Sol en el compás quince. Esta secuencia continua hasta el compás numero diecinueve, y a partir de este, en el compás veinte se presenta el acorde Si siete quinto grado siendo un intercambio modal con la escala menor armónica que resuelve hacia Mi menor para dar paso a la sección “C”.

3.2.3 Sección “C” de “*Gracias*”

Como se observa en la figura 60, en la sección “C” se mantiene la secuencia de terceras mayores ascendentes, y cada tonalidad incrementa su tiempo por compases. Es así que la tonalidad de Sol inicia con la progresión de un sexto grado menor, tónica, tercer grado menor y sexto grado durante el compás

veintiuno y veintidós, la progresión se repite en los siguientes compases veintitrés y veinticuatro.

La tonalidad de Mi bemol igualmente posee la progresión de un sexto grado menor, tónica, tercer grado menor y sexto grado durante los compases veinticinco y veintiséis, y repitiendo la progresión en los compases veintisiete y veintiocho.

Finalmente, la tonalidad de Si presenta la misma progresión de un sexto grado menor, tónica, tercer grado menor y sexto grado durante los compases veintinueve y treinta, esta progresión se repite durante los seis compases siguientes terminando en el compás treinta y seis.

En esta sección se utiliza el desarrollo de la melodía del andarele tradicional presentado tres variaciones, cada una utilizada en cada tonalidad.

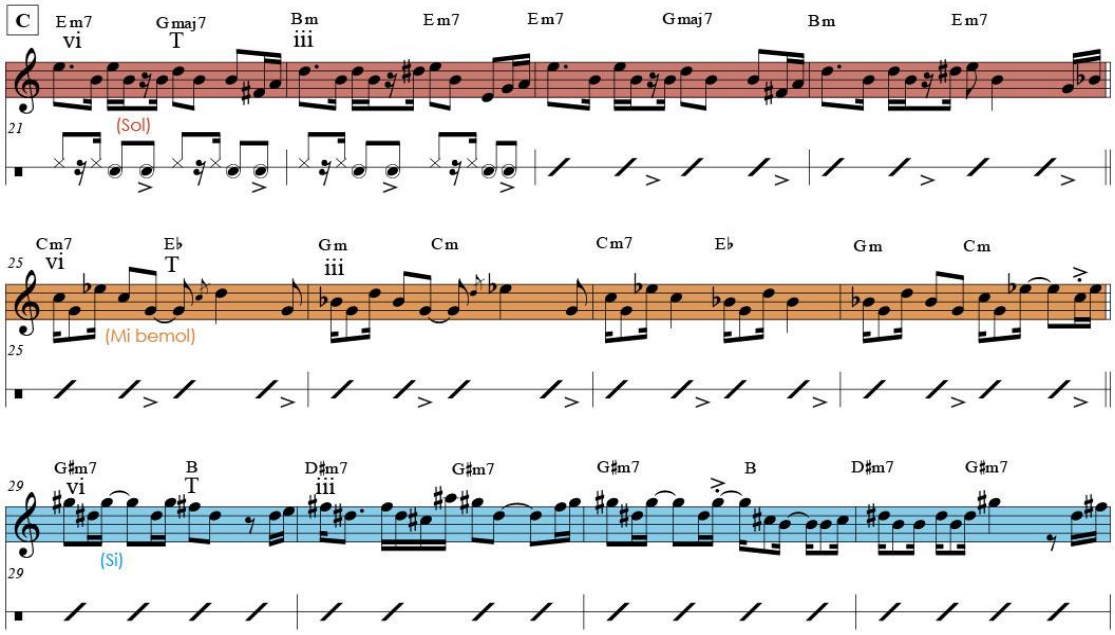


Figura 64. Sección “C” de “*Gracias*”.

El ritmo en esta sección mantiene el andarele tradicional, y se añaden sucesivamente en cada cambio tonal los cununos y guasá, haciendo crecer la obra.

4 Conclusiones

Durante el proceso de investigación, y desarrollo del presente proyecto se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El ritmo andarele puede estar en 2/4, 4/4 o compás partido.

El timbre y sonoridad de los instrumentos percutidos mencionados con anterioridad, ofrecen la facilidad de acoplarse entre ellos y sus diferentes combinaciones han sido tomadas en cuenta para realizar texturas rítmicas, acoplamiento dinámico e ideas rítmicas que acompañan en las composiciones.

La primera dificultad de fusionar un estilo musical del periodo romántico con la música afro ecuatoriana ha sido; proponer en una sola pieza musical el enfoque melancólico del tema "*Preludio Nº. 4"* con el sentimiento festivo del andarele. Es por eso que en la composicion "*Me llevo un andarele*" se ha utilizado las secciones instrumentales, calderones y cambio en el patrón base del bombo para enfatizar la presencia de elementos del periodo romántico. Por otro lado, el tiempo, el canto, sus cortes (*kicks*), las diferentes armonizaciones, y la participación de todos los instrumentos hacen crecer a la obra trasmitiendo el enfoque festivo de un andarele.

Los "*Coltrane Changes*" es una técnica compositiva que requiere de un buen manejo armónico, al utilizarlo se requiere de un concepto musical inicial y la elaboración de una estrategia compositiva preestablecida.

Los cambios armónicos de los "*Coltrane Changes*" son más amigables con el escucha al utilizar la sincopa y el trabajo de composicion sobre la barra.

Referencias

Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito.

Apoloybaco. (25 de 04 de 2019). *"Giant Steps", de John Coltrane*. Obtenido de http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1339&Itemid=263

Apoloybaco. (25 de 04 de 2019). *Estilos del Jazz: El Hard-Bop.* Obtenido de http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1362

Bastide, R. (1967). *Las américas negras: las civilizaciones africanas en el nuevo mundo.* Madrid: Alianza Editorial.

Biografias y Vidas. (03 de 12 de 2018). *Frédéric Chopin*. Obtenido de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chopin.htm

Biografias.es. (25 de 04 de 2019). *John Coltrane*. Obtenido de https://www.biografias.es/famosos/john-coltrane.html

Blanco, F. O. (06 de 11 de 2018). *Mitos y Leyendas*. Obtenido de http://lisbet52.blogspot.com/2017/05/tras-las-huellas-del-duende.html

Cantorion. (03 de 12 de 2018). *Prelude No. 4.* Obtenido de http://es.cantorion.org/music/130/Prelude-No.-4-Original-version

Cetta, D. P. (1992). *Apunte de Introduccíon al Análisis Schenkeriano.* Barcelona: Labor.

Dago. (02 de 04 de 2019). *Funerales de Chopin - Preludio N° 4*. Obtenido de https://labellezadeescuchar.blogspot.com/2013/05/funerales-de-chopin-preludio-n-4.html

Duque, A. (s.f.). *!Que te pasa vo! canto de piel, semilla y chonta.*

Escobar, R. (s.f.). *Memoria viva, Costumbres Y Tradiciones Esmeraldeñas.* (L. Valenci, Ed.) Esmeraldas-Ecuador: La Canoíta.

González, R. G. (29 de 04 de 2019).*Coltrane´s Changes (Cambios de Coltrane).* Obtenido de https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd10777.pdf

Kruth, J. (25 de 04 de 2019). *OBSERVER MUSIC. 'Chasing Trane' Illuminates the Spirit of John Coltrane*. Obtenido de https://observer.com/2017/04/john-coltrane-documentary-movie-review/

Lennin Estrella, K. S. (2018). *De Marimbos a La Tunda Andarele, bambuco y mapalé.* Quito: Origo Udla ediciones.

Mario. (06 de 11 de 2018). *Fabulas.info*. Obtenido de https://fabulas.info/la-tunda.html

Mbiti, J. (1991). *Entre Dios y el tiempo: religiones tradicionales africanas.* Madrid: Mundo Negro.

Morales, G. A. (s.f.). *La Marimba de nuestro Litoral Pacífico. En La Música Folklórica Colombiana.* Obtenido de http://bdigital.unal.edu.co/16823/1/12342-31693-1-PB.pdf

Palacios, F. M. (2013). *El Andarele en la música tradicional afroesmeraldeña-Ecuador.* Quito-Ecuador: Abya-Yala.

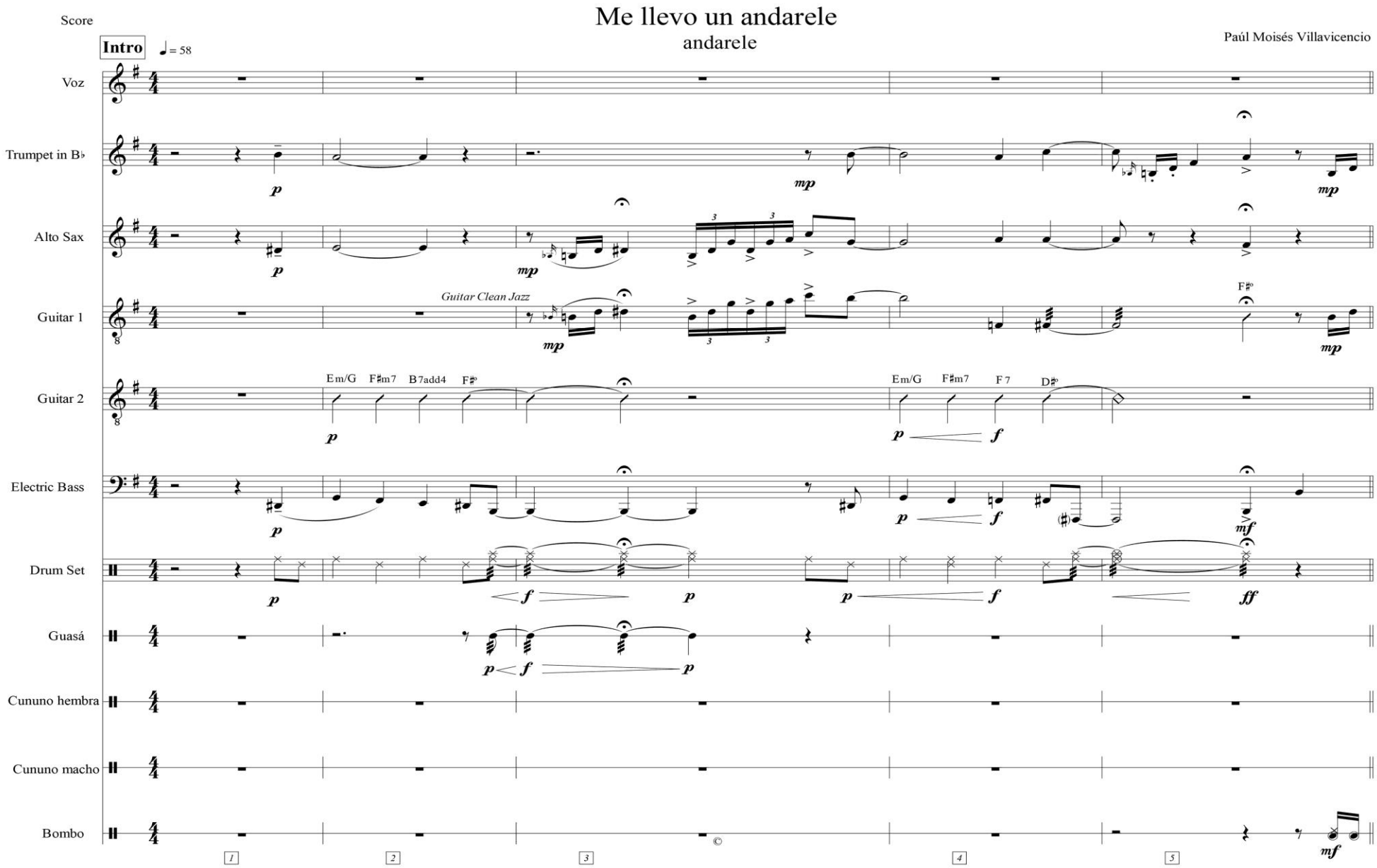
Palomino, A. S. (2010). *Una aproximación urbana a la Música de Marimba.* Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Salazar, J. G. (1989). Opus-Musicoteca del Banco Central del Ecuador.

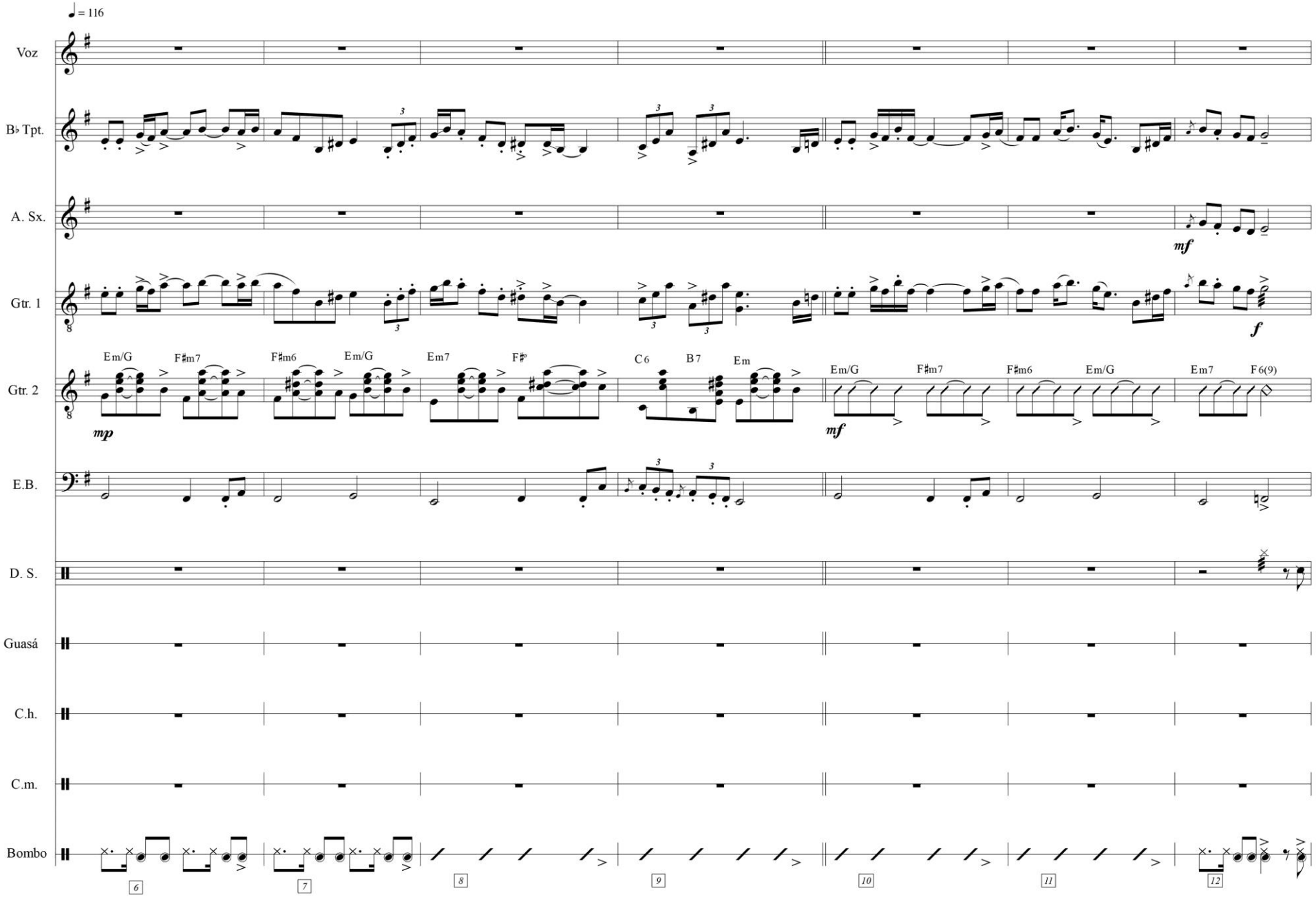
Sánchez, J. A. (2014). *Religiosidad afroecuatoriana.* Quito: Ediecuatorial.

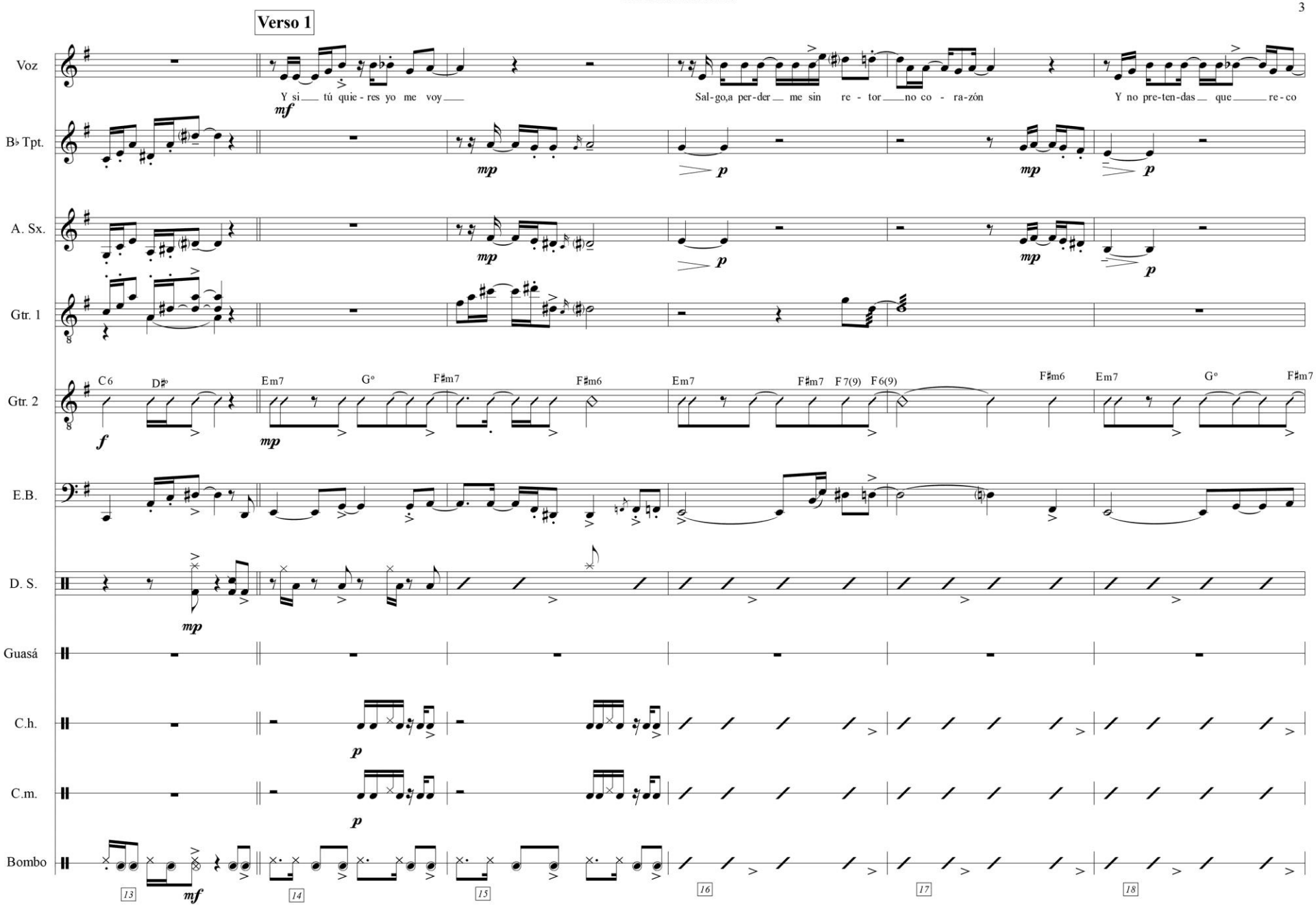
ANEXOS

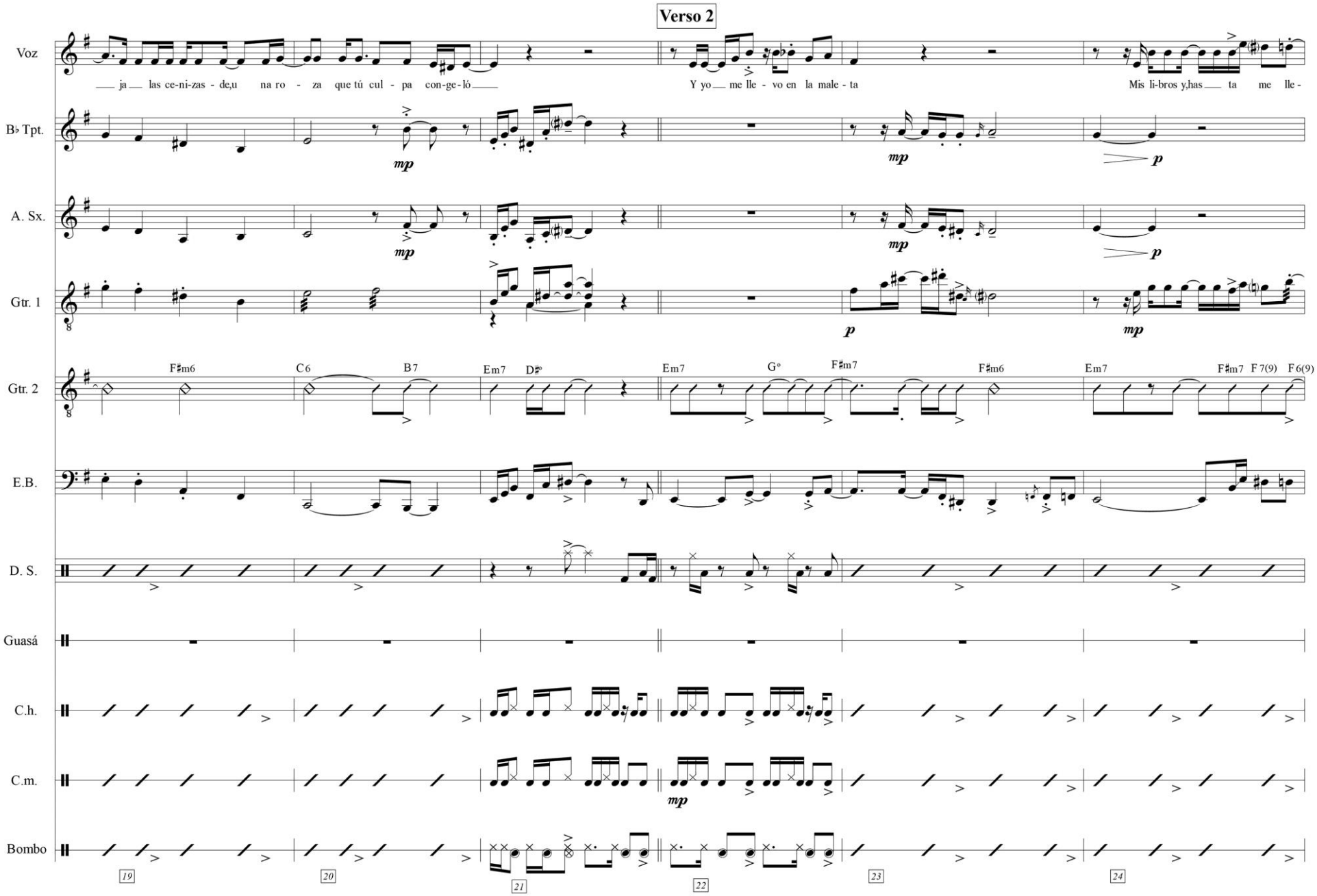
Anexo 1. Composición "*Me llevo un andarele*"

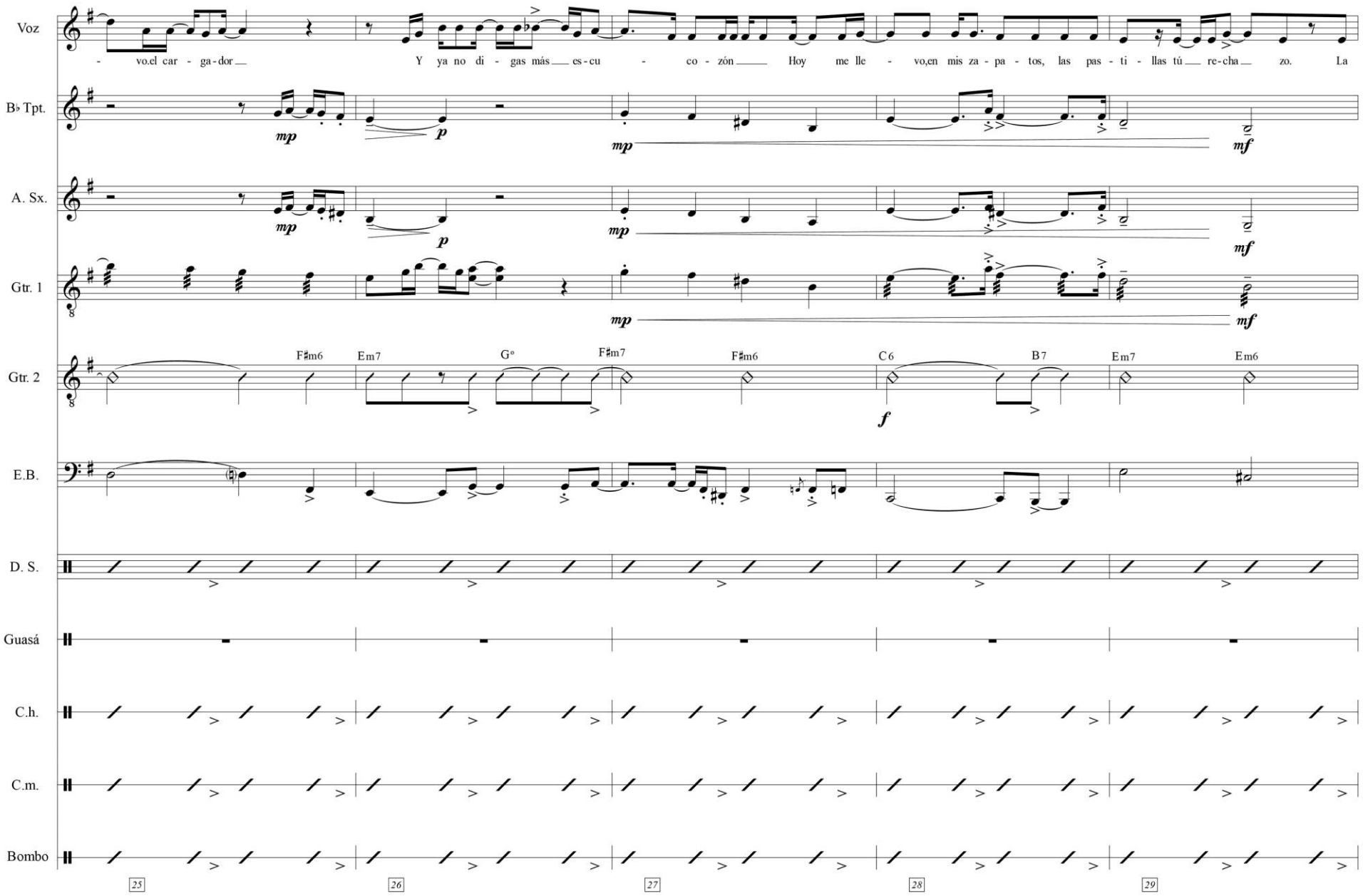


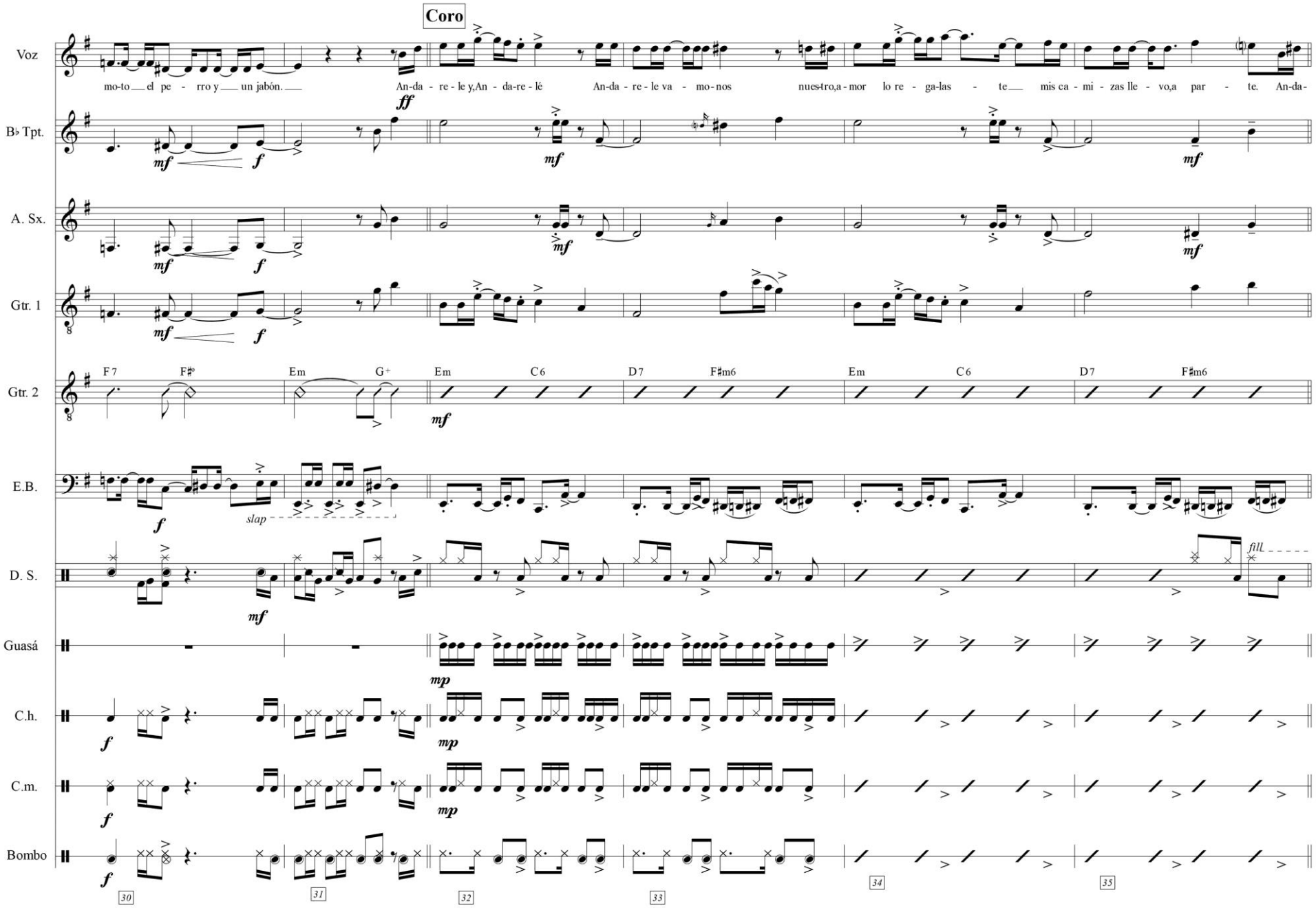
Me llevo un andarele

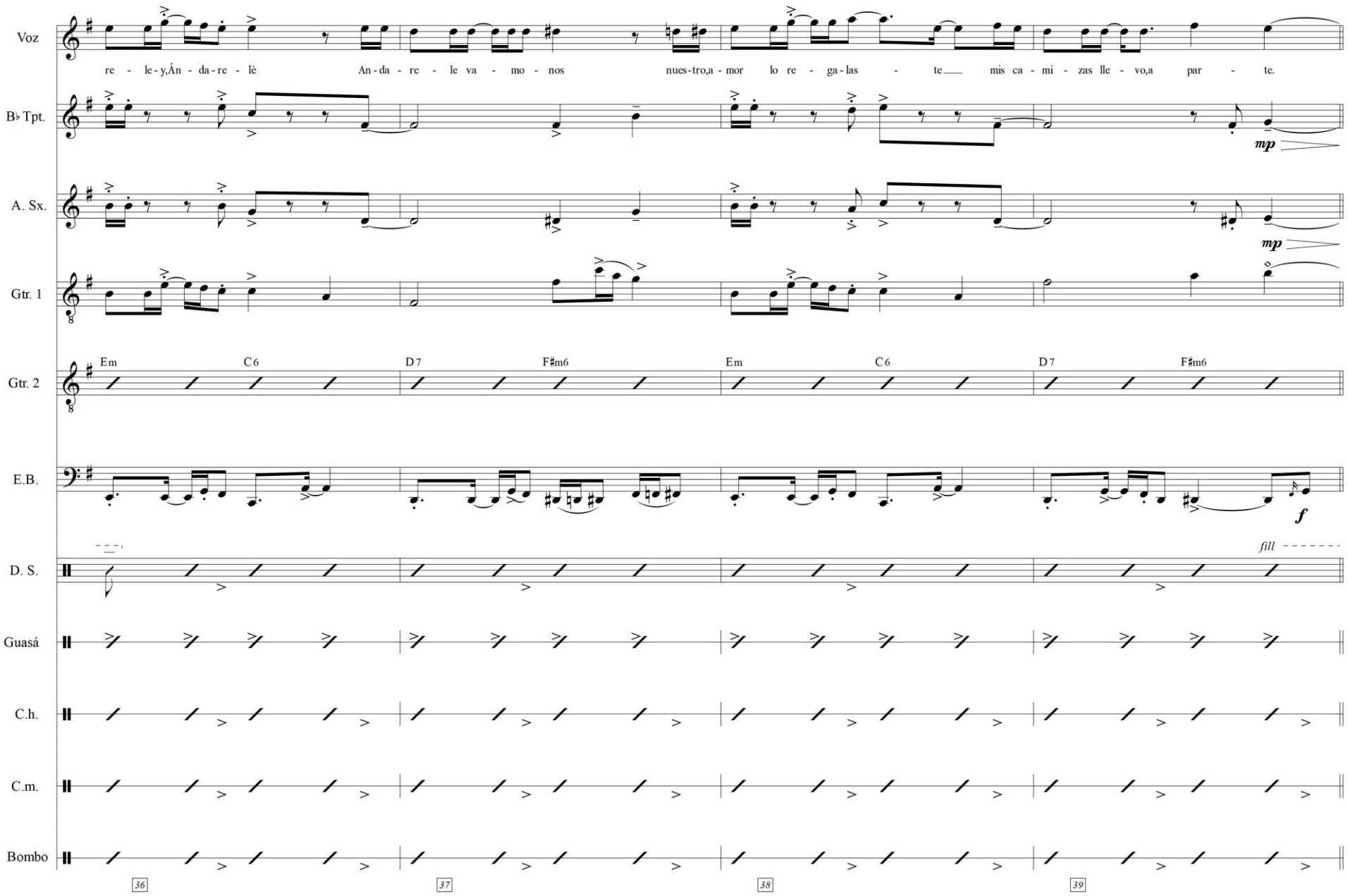


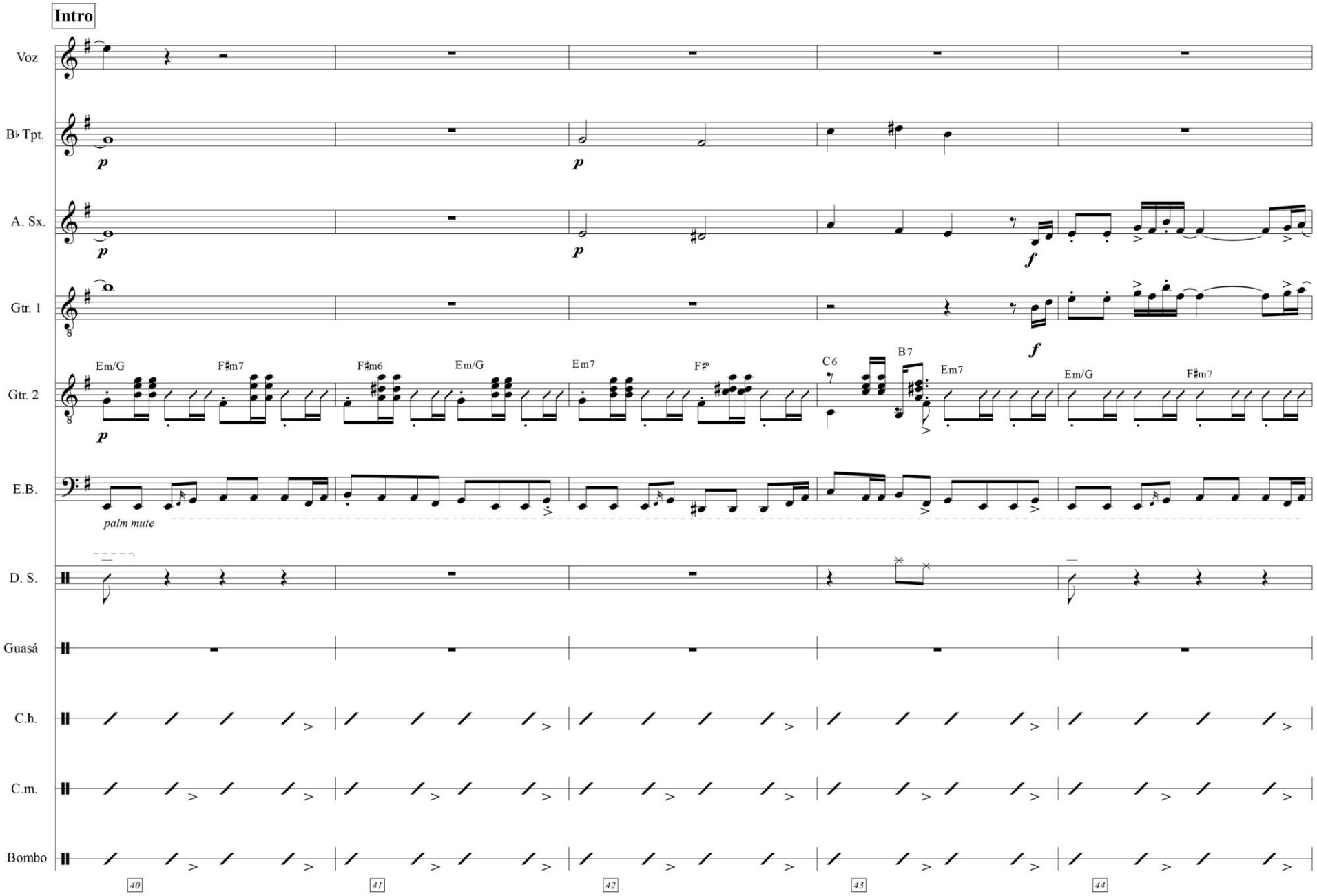

Verso 1
Voz
Y si tú quie - res yo me voy
Sal-go,a per-der me sin re - tor no co - ra-zón
Y no pre-ten-das que re-co
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
C6
D♯°
Em7
G°
F♯m7
F♯m6
F♯m7 F 7(9) F 6(9)
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
13
14
15
16
17
18

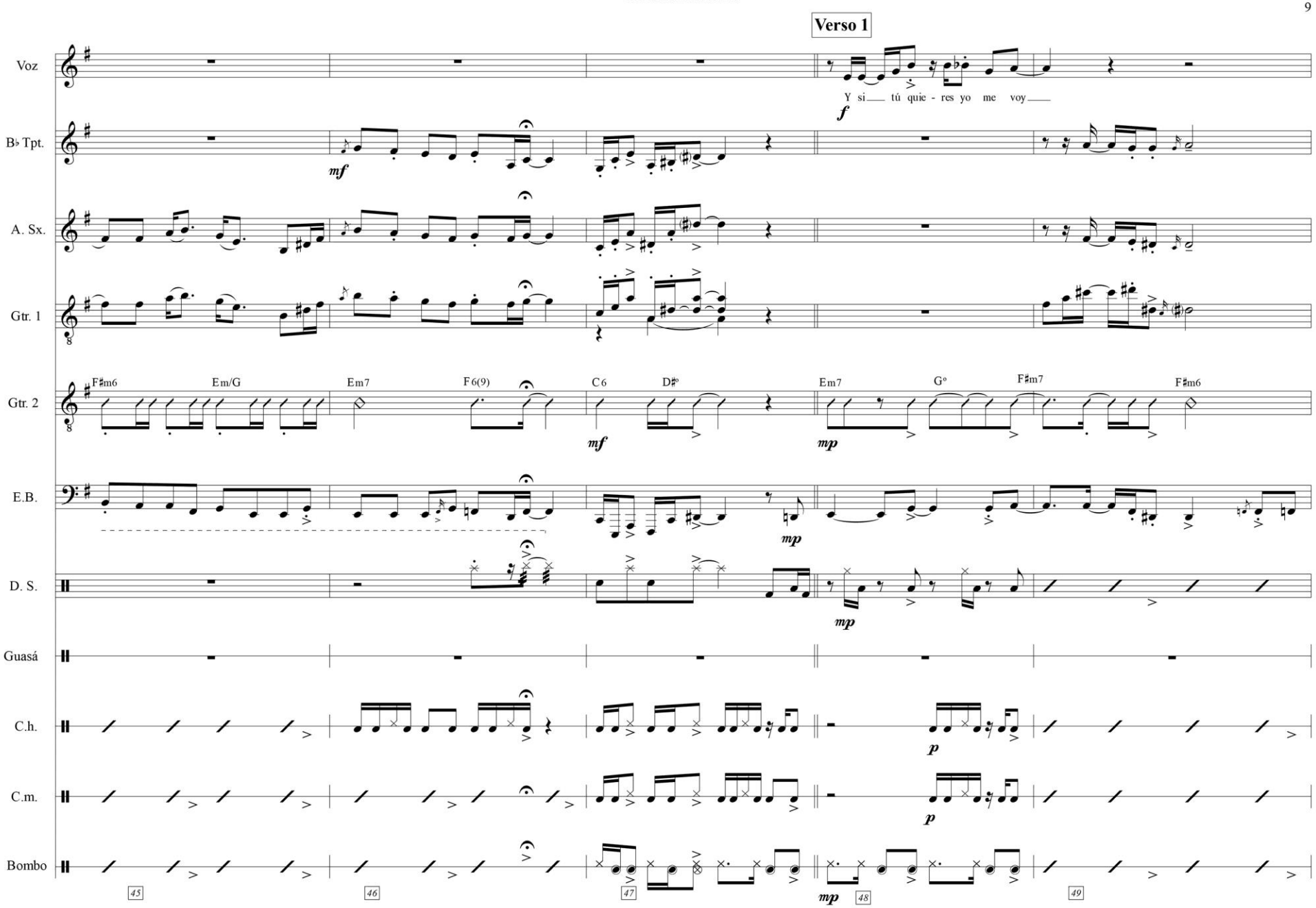

Verso 2
Voz
ja las ce-ni-zas - de,u na ro - za que tú cul - pa con-ge-ló
Y yo me lle - vo en la male - ta
Mis li-bros y,has ta me lle -
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
F♯m6 C6 B7 Em7 D♯° Em7 G° F♯m7 F♯m6 Em7 F♯m7 F7(9) F6(9)
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
mp
p
19
20
21
22
23
24

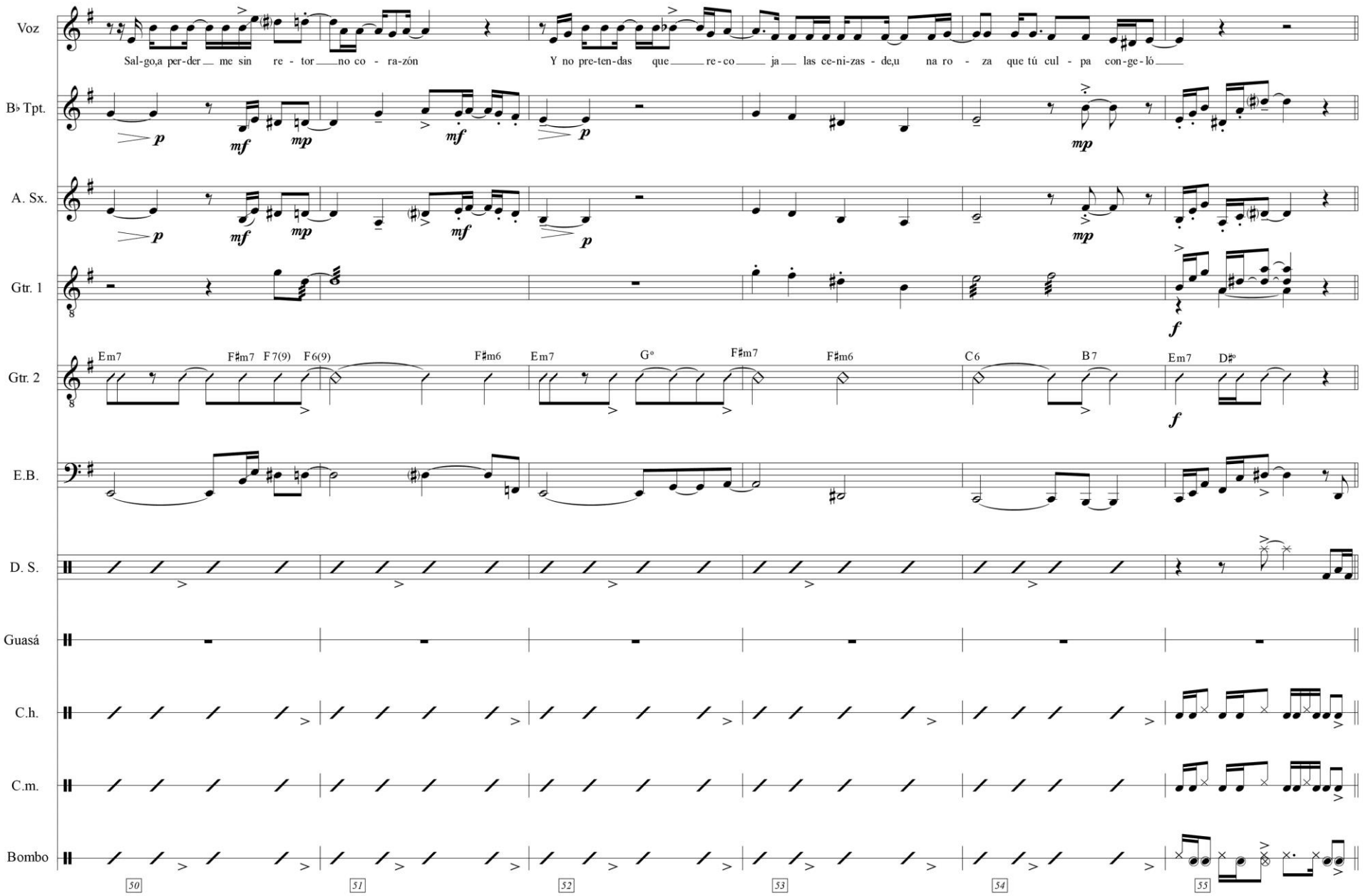

Voz
- vo.el car - ga-dor
Y ya no di - gas más es-cu - co - zón
Hoy me lle - vo,en mis za - pa - tos, las pas - ti - llas tú re-cha zo. La
B♭ Tpt.
mp
p
mp
mf
A. Sx.
mp
p
mp
mf
Gtr. 1
mp
mf
Gtr. 2
F♯m6
Em7
G°
F♯m7
F♯m6
C6
B7
Em7
Em6
f
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
25
26
27
28
29

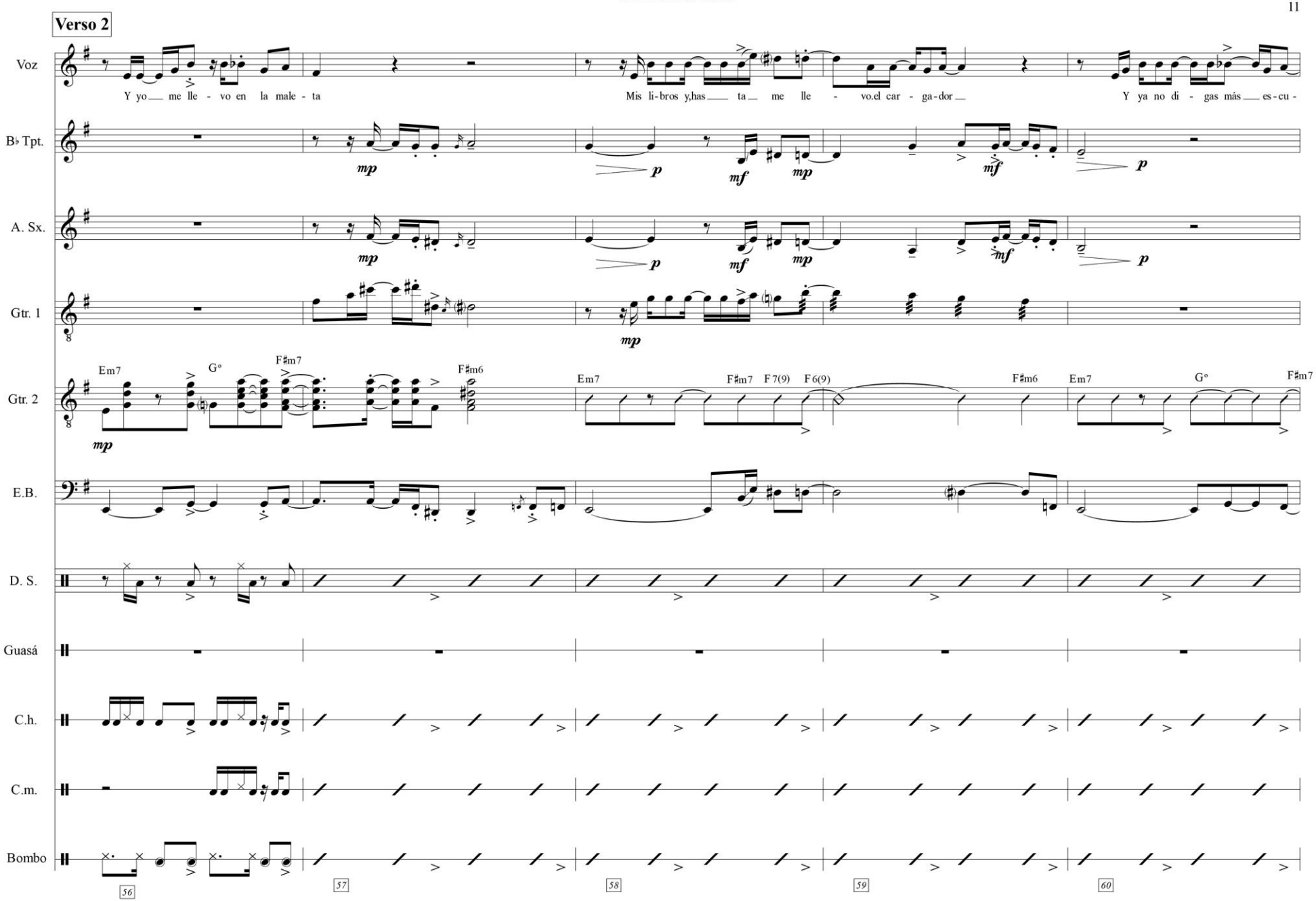

Coro
Voz
mo-to el pe - rro y un jabón. An-da - re - le y,An - da-re - lé An-da - re - le va - mo-nos nues-tro,a - mor lo re - ga-las - te mis ca - mi - zas lle - vo,a par - te. An-da-
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
F7 F♯º Em G+ Em C6 D7 F♯m6 Em C6 D7 F♯m6
E.B.
slap
D. S.
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
30
31
32
33
34
35

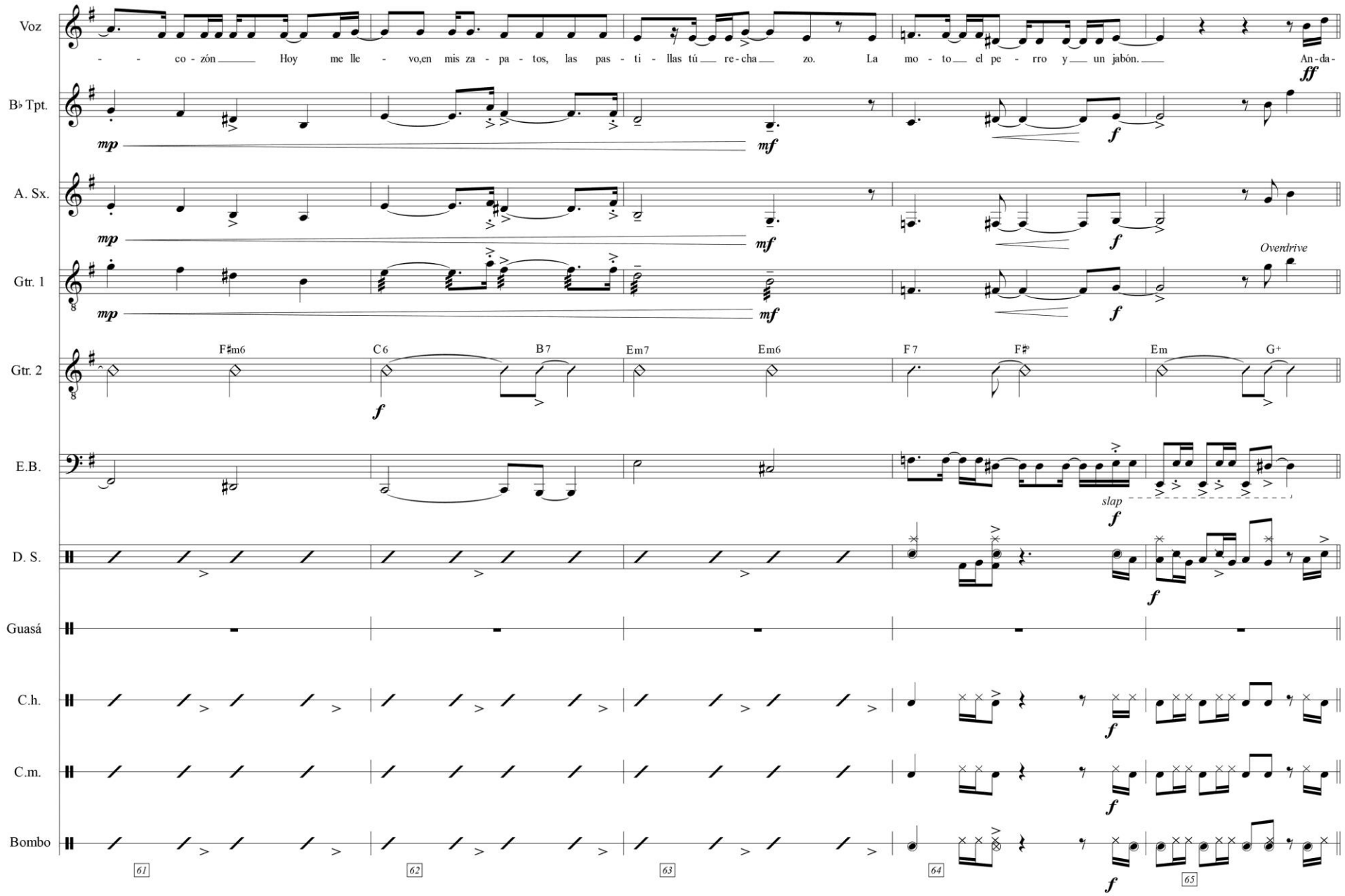

Voz
re - le - y,Án - da - re - lé An - da - re - le va - mo - nos nues - tro,a - mor lo re - ga - las - te mis ca - mi - zas lle - vo,a par - te.
B♭ Tpt.
mp
A. Sx.
mp
Gtr. 1
Gtr. 2
Em C6 D7 F♯m6 Em C6 D7 F♯m6
E.B.
f
D. S.
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
36
37
38
39

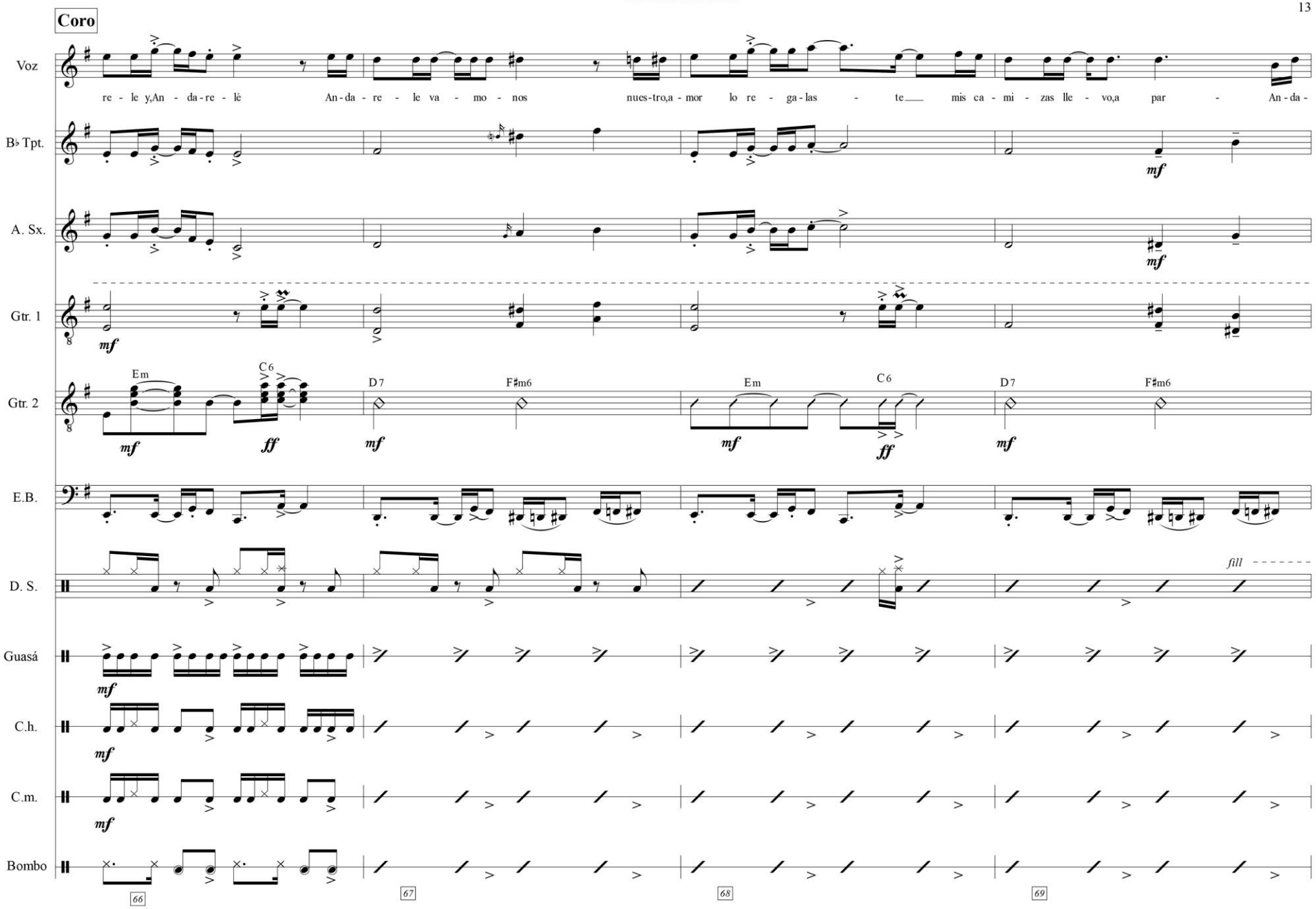

Intro
Voz
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
Em/G
F♯m7
F♯m6
Em/G
Em7
F♯°
C6
B7
Em7
Em/G
F♯m7
palm mute
40
41
42
43
44

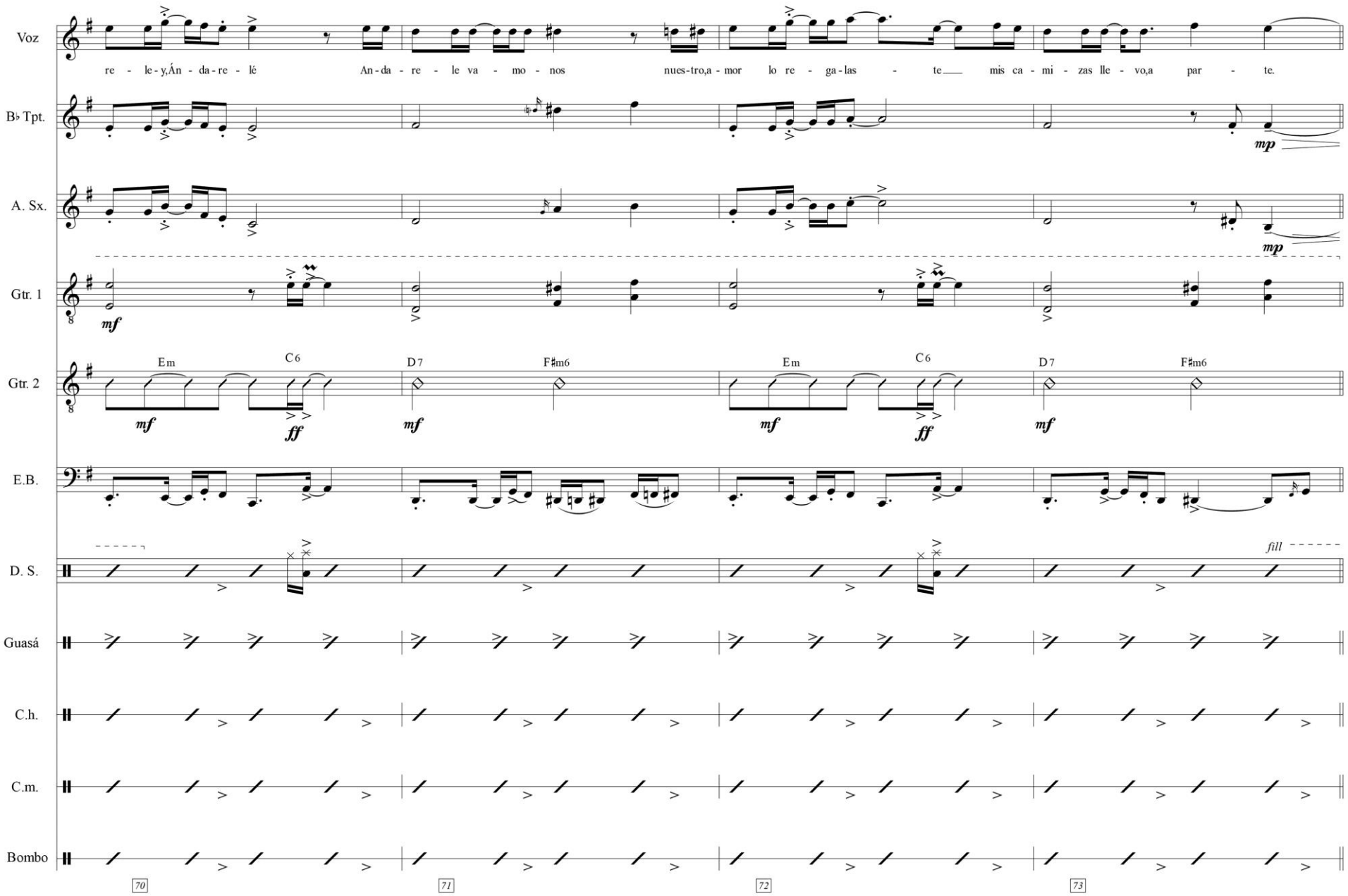

Verso 1
Voz
Y si tú quie - res yo me voy
f
B♭ Tpt.
mf
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
F♯m6
Em/G
Em7
F6(9)
C6
D♯º
Em7
Gº
F♯m7
F♯m6
mf
mp
E.B.
mp
D. S.
mp
Guasá
C.h.
p
C.m.
p
Bombo
mp
45
46
47
48
49

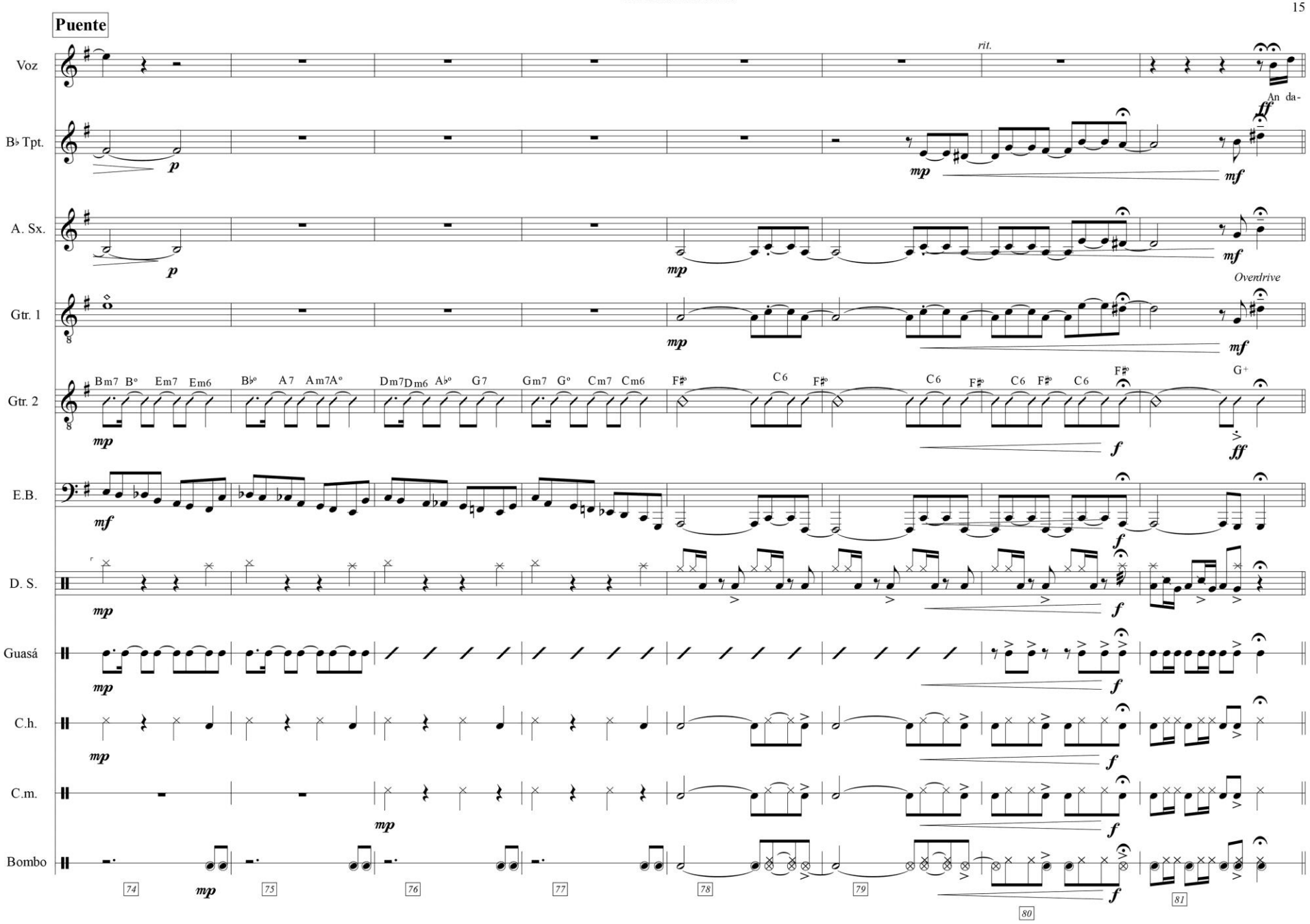

Voz
Sal-go,a per-der me sin re - tor no co - ra-zón
Y no pre-ten-das que re-co ja las ce-ni-zas - de,u na ro - za que tú cul - pa con-ge-ló
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Em7 F♯m7 F7(9) F6(9) F♯m6 Em7 G° F♯m7 F♯m6 C6 B7 Em7 D♯°
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
50
51
52
53
54
55

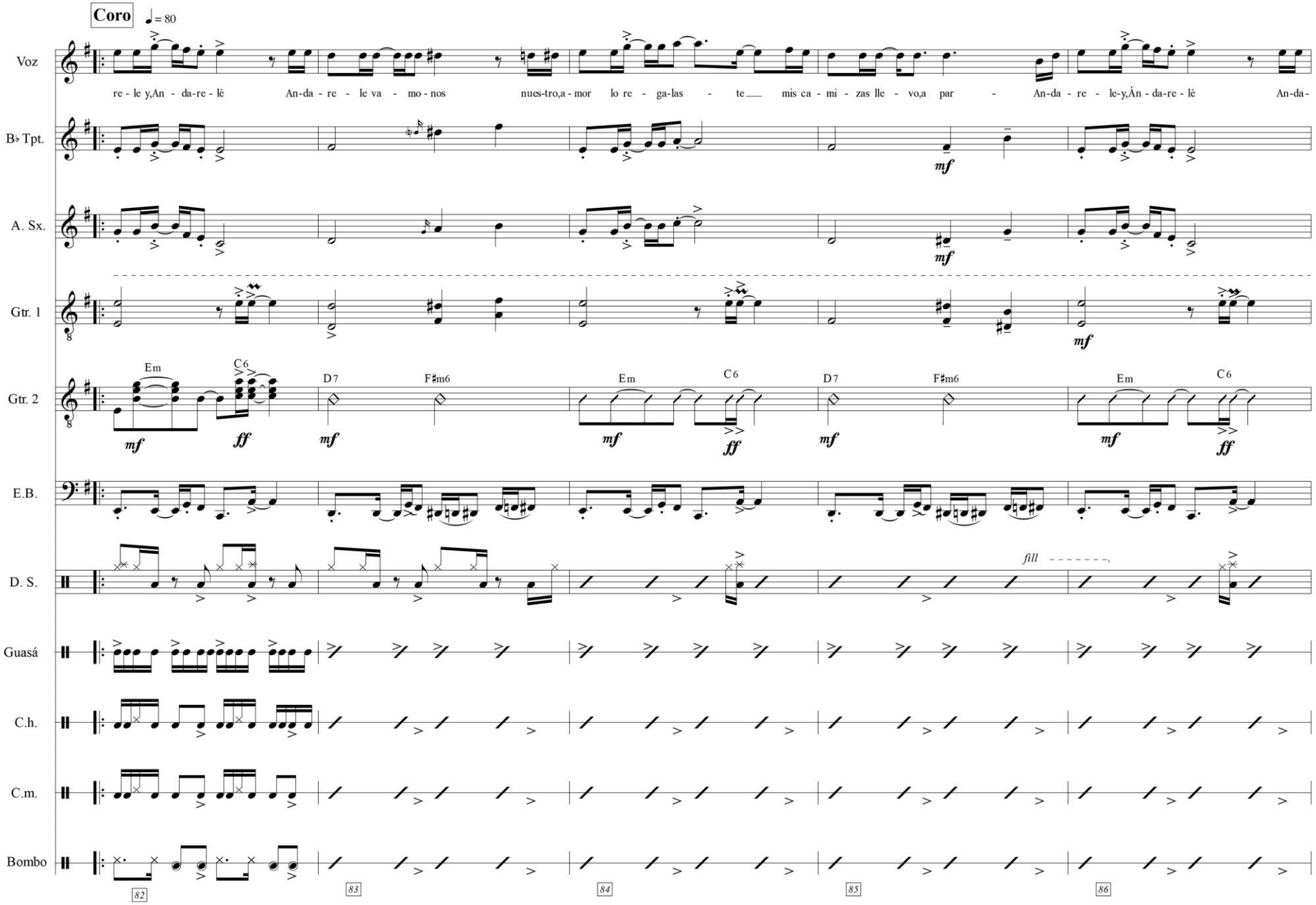

Verso 2
Voz
Y yo me lle - vo en la male - ta
Mis li-bros y,has ta me lle - vo.el car - ga-dor
Y ya no di - gas más es-cu -
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Em7
G°
F♯m7
F♯m6
F7(9)
F6(9)
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
56
57
58
59
60

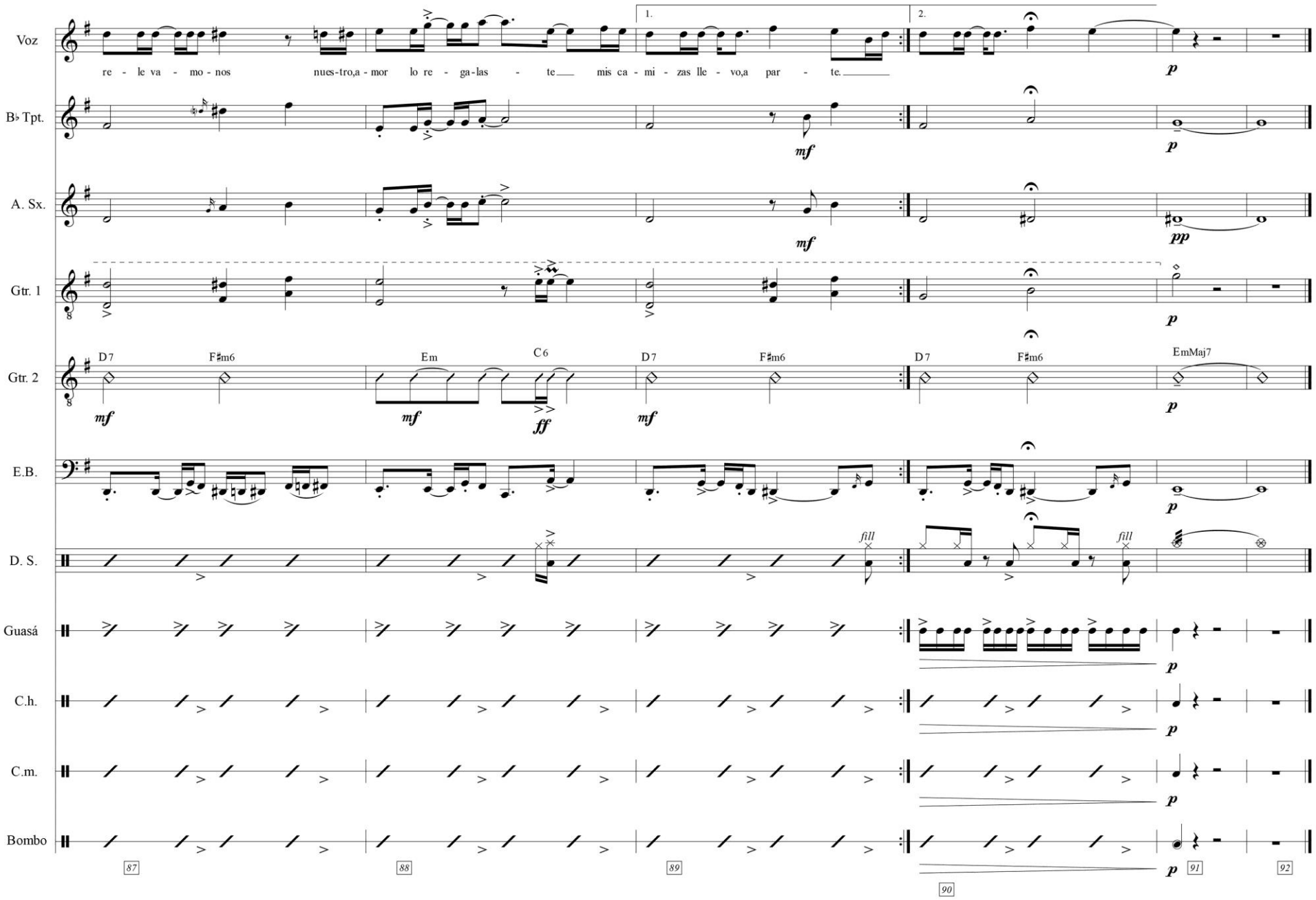

Voz
- - co - zón Hoy me lle - vo,en mis za - pa - tos, las pas - ti - llas tú re - cha zo. La mo - to el pe - rro y un jabón. An - da -
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Overdrive
Gtr. 2
F♯m6
C6
B7
Em7
Em6
F7
F♯°
Em
G+
E.B.
slap
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
61
62
63
64
65


Coro
Voz
re - le y,An - da-re - lé An-da - re - le va - mo - nos nues-tro,a - mor lo re - ga-las - te mis ca - mi - zas lle - vo,a par - An-da -
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Em
C6
D7
F♯m6
E.B.
D. S.
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
66
67
68
69

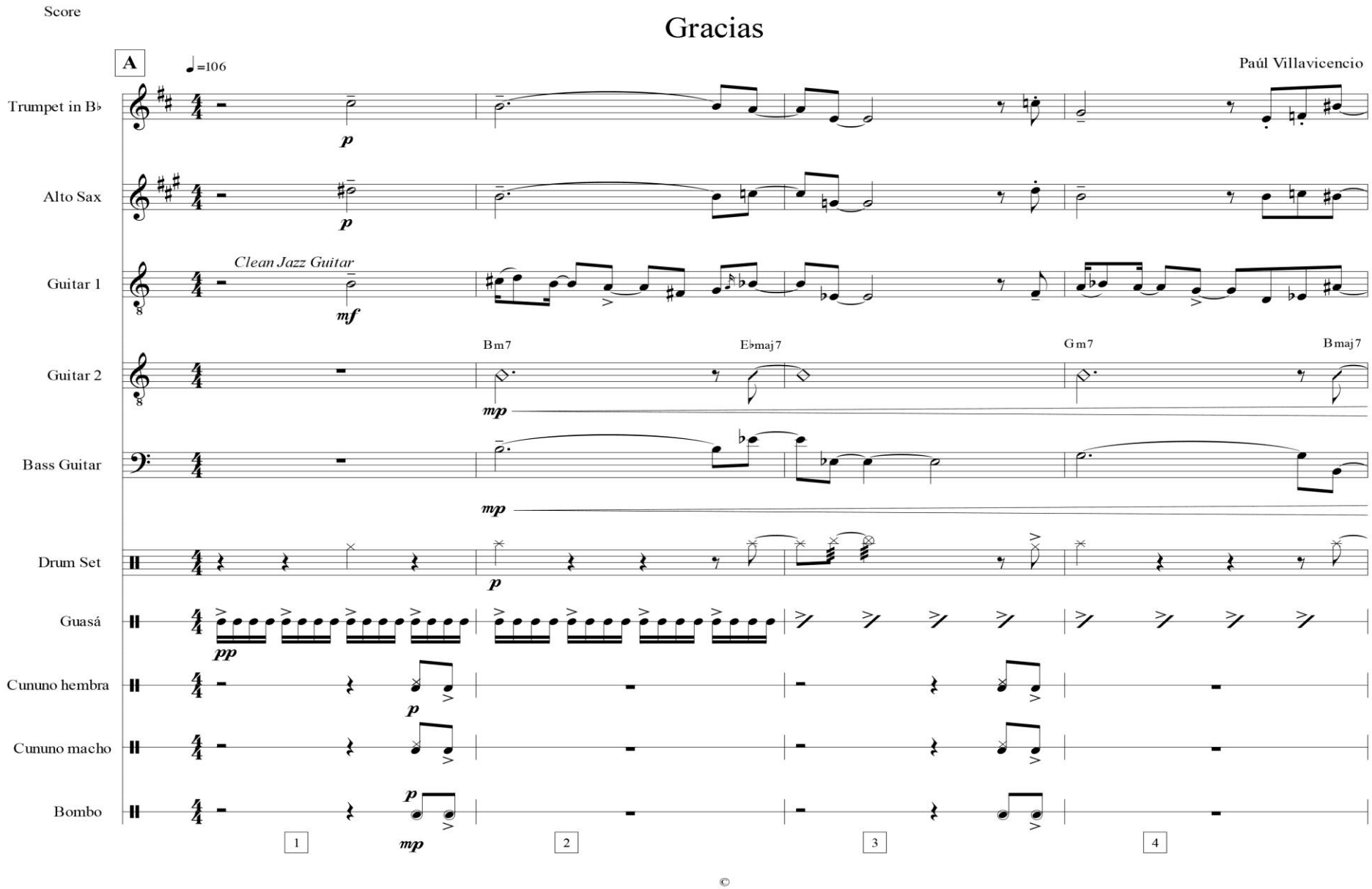

Voz
re - le - y,Án - da - re - lé
An - da - re - le va - mo - nos
nues-tro,a - mor lo re - ga - las - te
mis ca - mi - zas lle - vo,a par - te.
B♭ Tpt.
mp
A. Sx.
mp
Gtr. 1
mf
Gtr. 2
Em
C6
D7
F♯m6
Em
C6
D7
F♯m6
mf
ff
mf
mf
ff
mf
E.B.
D. S.
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
70
71
72
73


Puente
Voz
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
E.B.
D. S.
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
rit.
An da-
Overdrive
Bm7 B° Em7 Em6 B♭° A7 Am7A° Dm7Dm6 A♭° G7 Gm7 G° Cm7 Cm6 F♯° C6 F♯° C6 F♯° C6 F♯° C6 F♯° G+
74
75
76
77
78
79
80
81


Coro
♩= 80
Voz
re - le y,An - da-re - lé An-da - re - le va - mo - nos nues-tro,a - mor lo re - ga-las - te mis ca - mi - zas lle - vo,a par - An-da - re - le-y,Án - da-re - lé An-da-
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Em
C6
D7
F♯m6
E.B.
D. S.
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
82
83
84
85
86

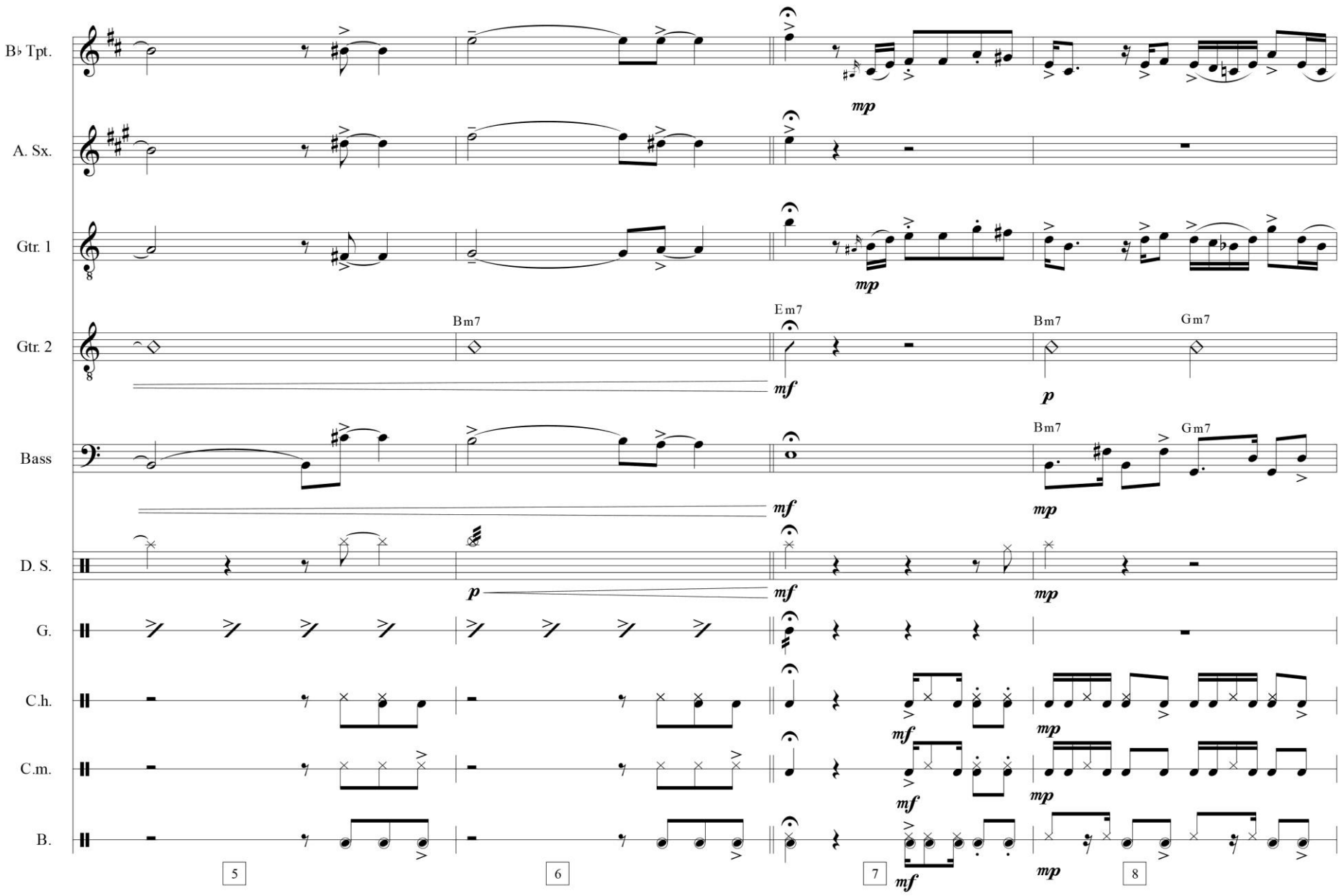

Voz
re - le va - mo - nos nues-tro,a - mor lo re - ga-las - te mis ca - mi - zas lle - vo,a par - te.
1.
2.
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
D7
F♯m6
Em
C6
D7
F♯m6
D7
F♯m6
EmMaj7
E.B.
D. S.
fill
fill
Guasá
C.h.
C.m.
Bombo
87
88
89
90
91
92

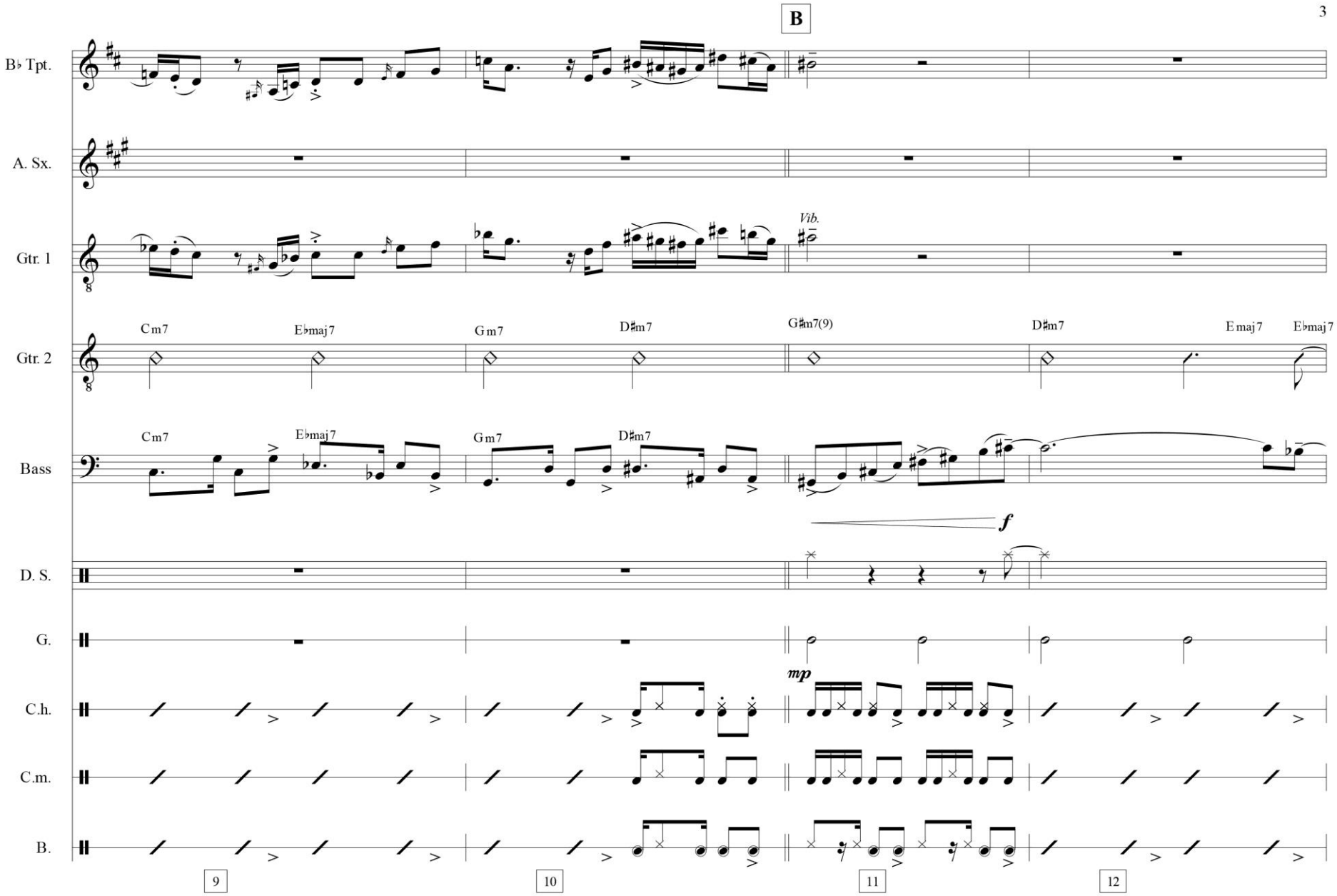
Anexo 2. Composición "*Gracias*"

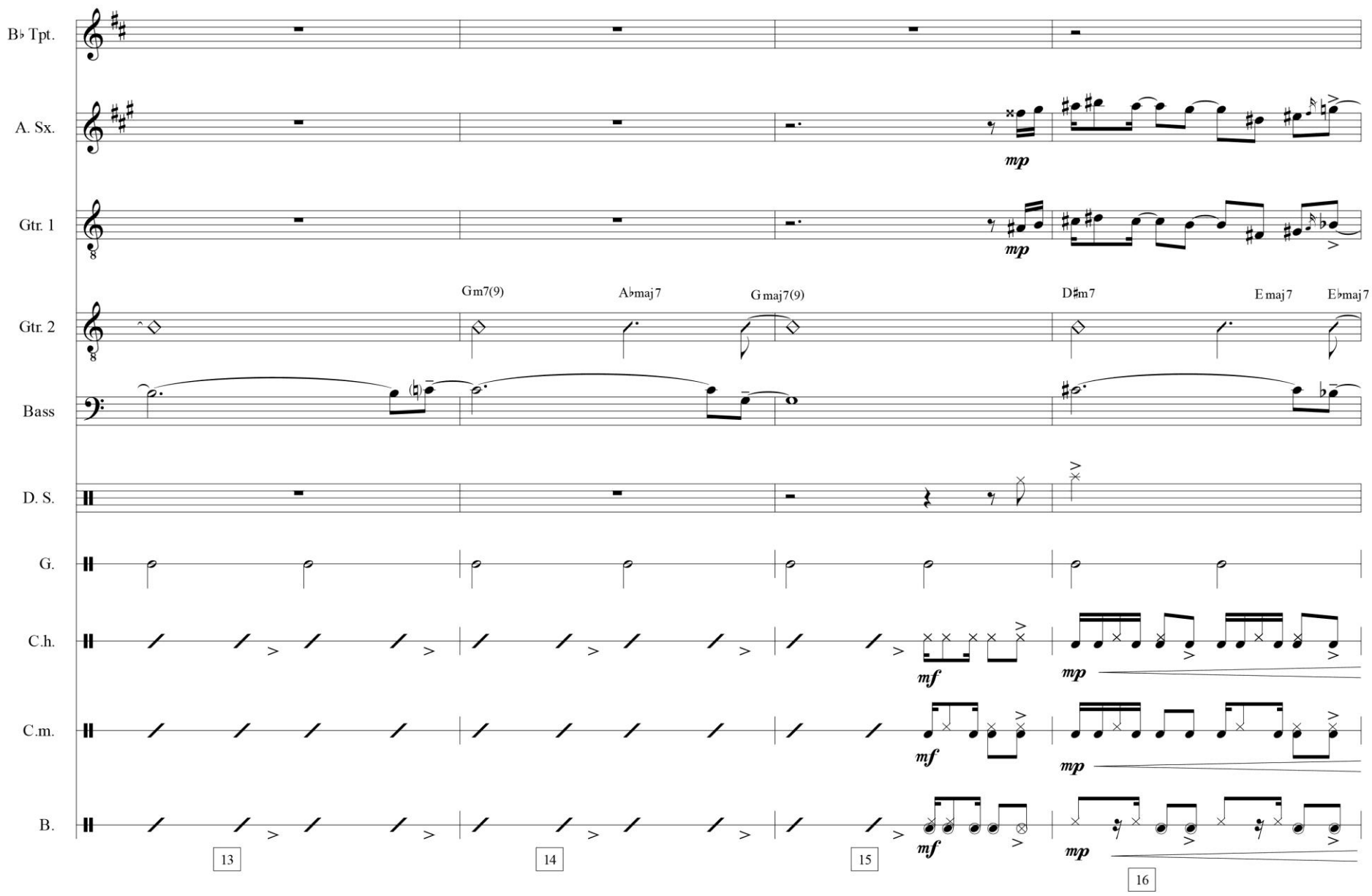


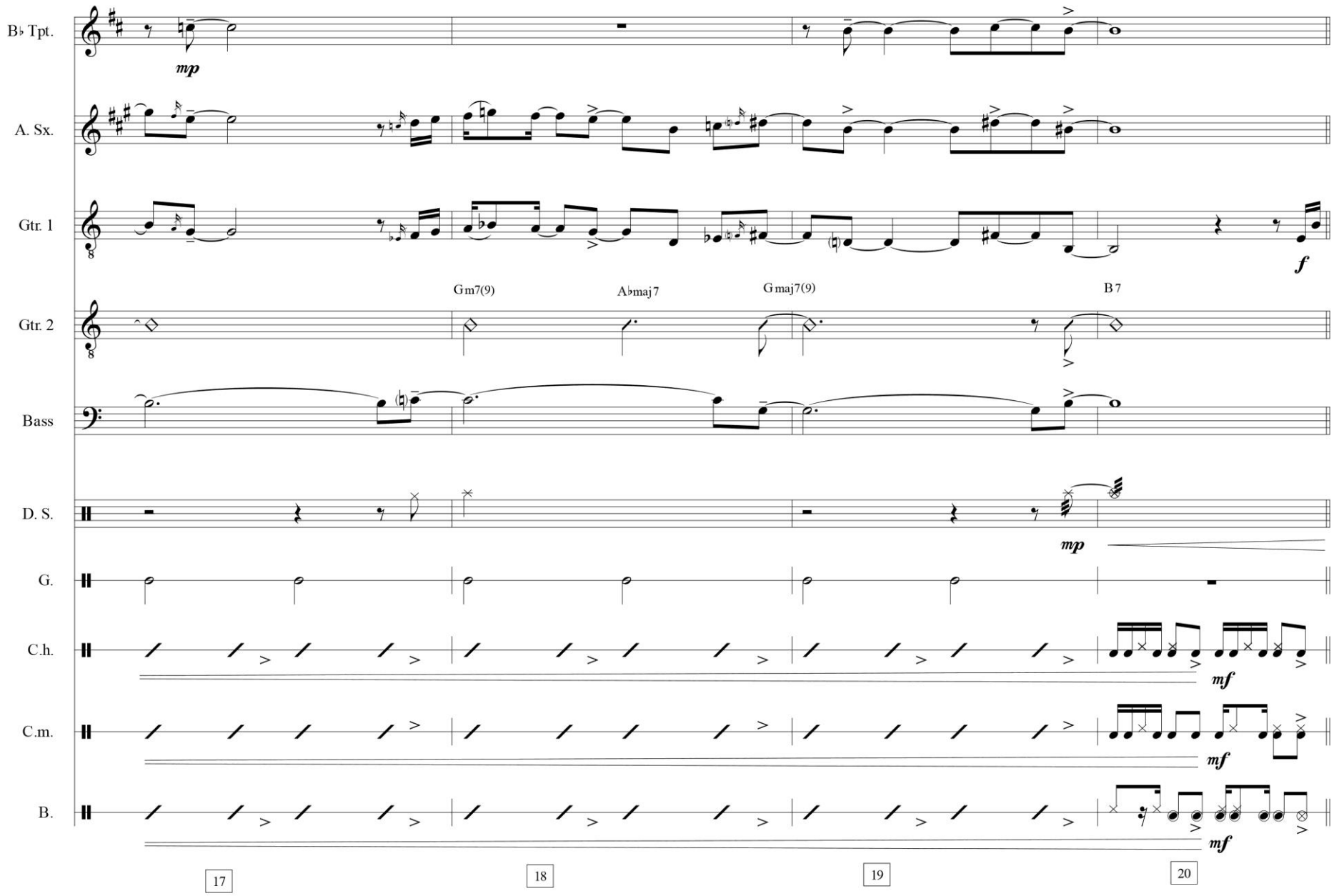
©

Gracias

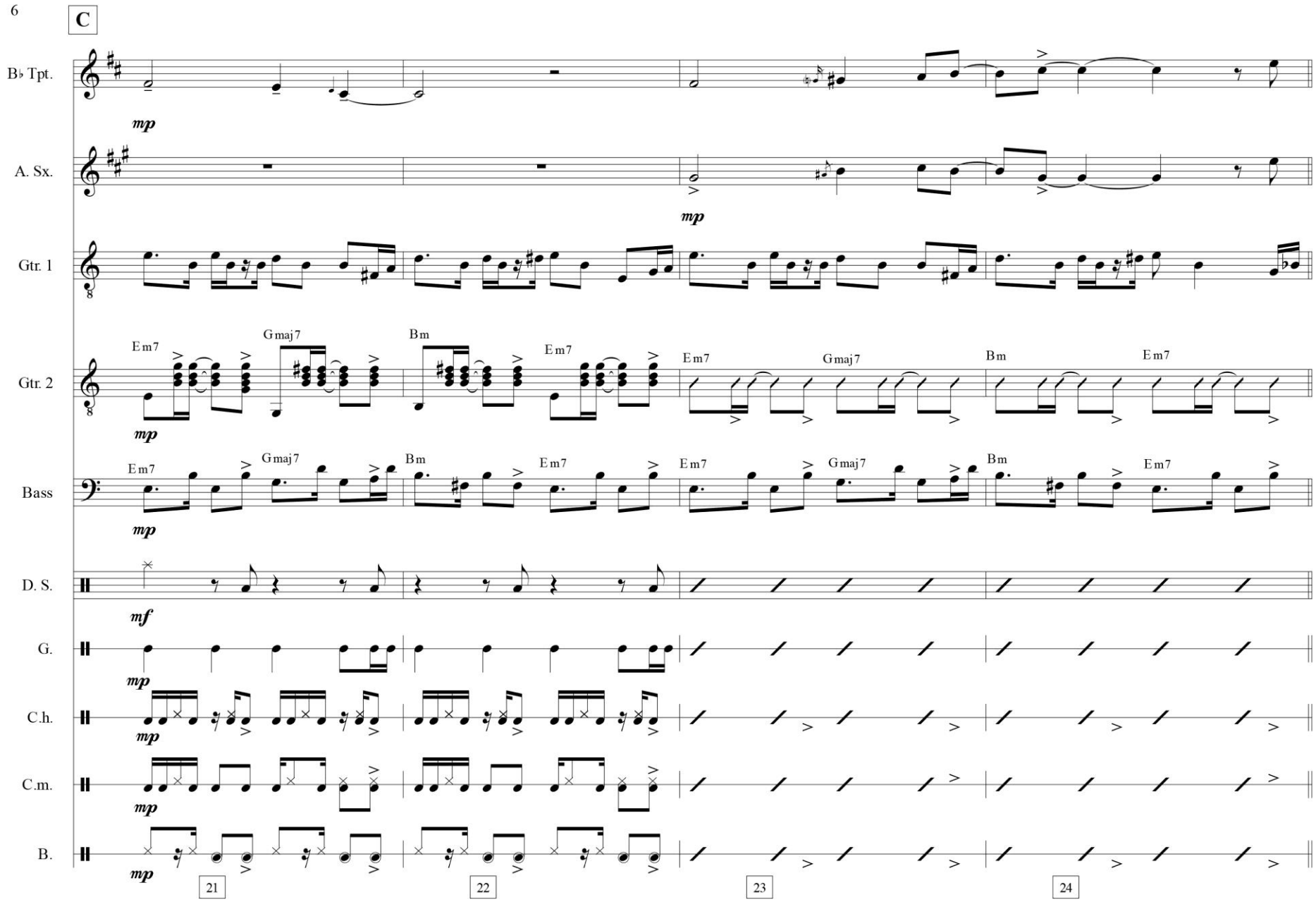

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
Bm7
Em7
Bm7
Gm7
Bm7
Gm7
mp
mf
p
5
6
7
8

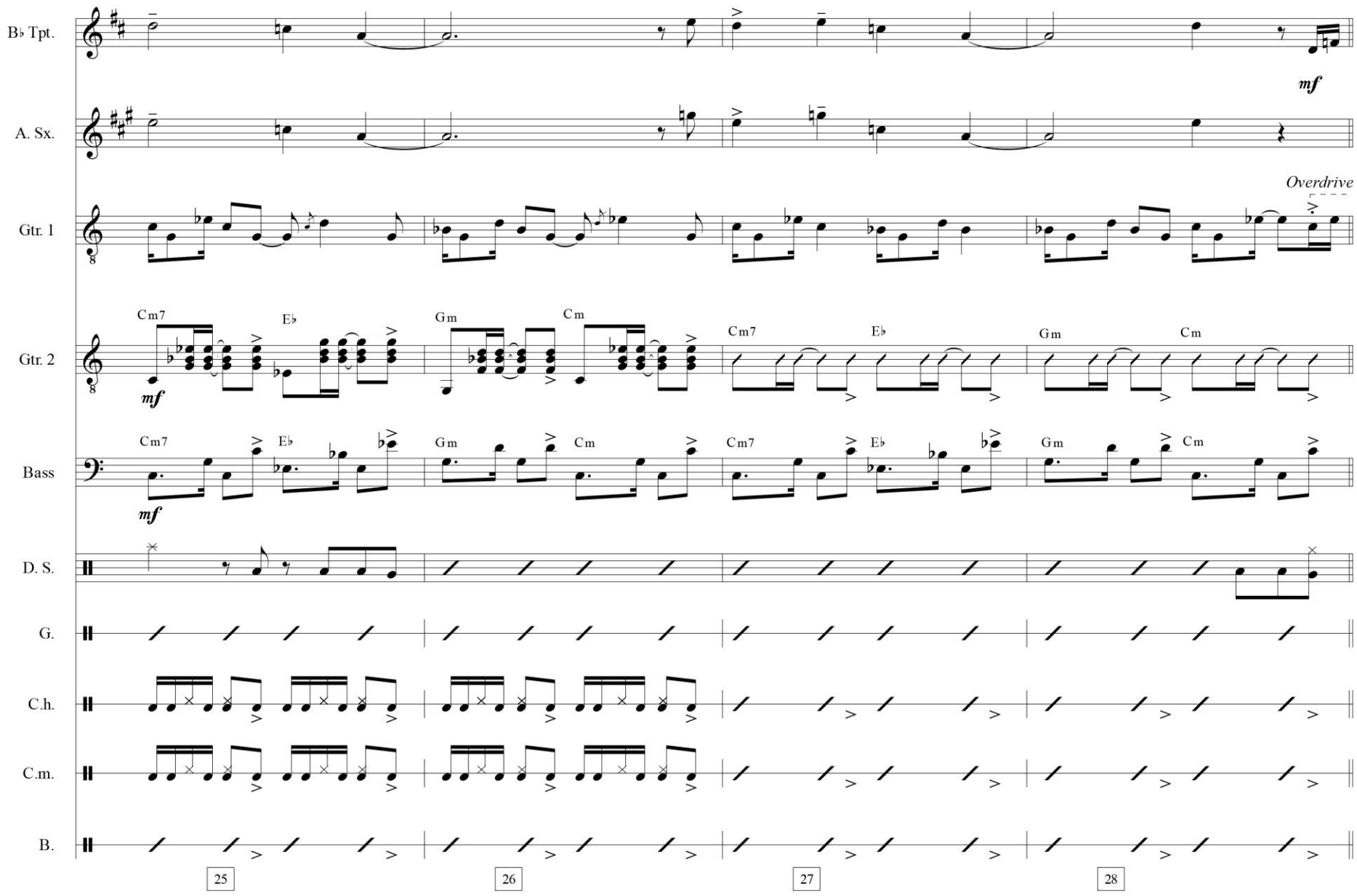

B
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Vib.
Gtr. 2
Cm7
E♭maj7
Gm7
D♯m7
G♯m7(9)
D♯m7
Emaj7
E♭maj7
Bass
Cm7
E♭maj7
Gm7
D♯m7
f
D. S.
G.
mp
C.h.
C.m.
B.
9
10
11
12


B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
Gm7(9)
A♭maj7
Gmaj7(9)
D♯m7
Emaj7
E♭maj7
mp
mf
13
14
15
16

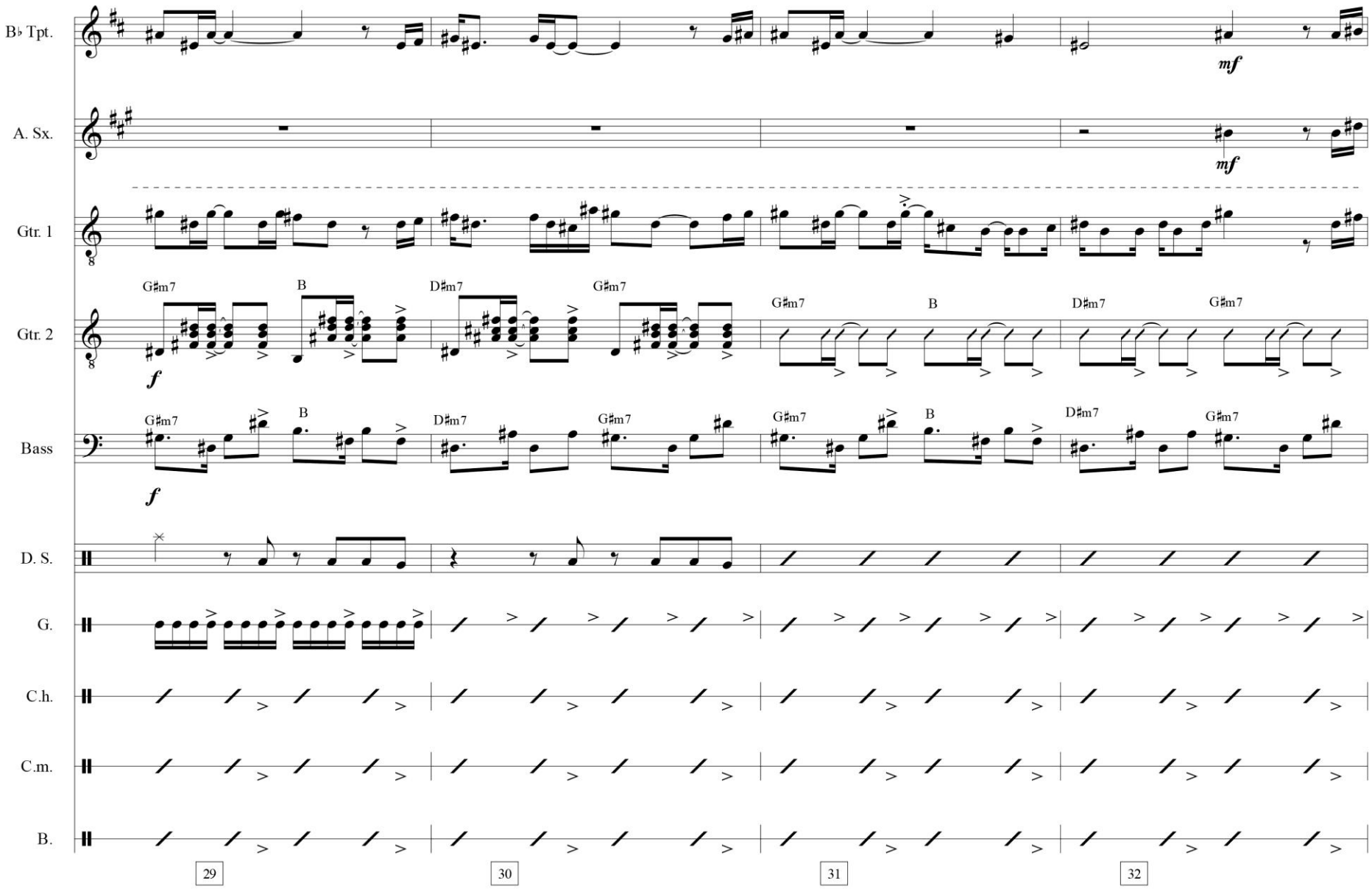

B♭ Tpt.
mp
A. Sx.
Gtr. 1
f
Gtr. 2
Gm7(9)
A♭maj7
Gmaj7(9)
B7
Bass
D. S.
mp
G.
C.h.
mf
C.m.
mf
B.
mf
17
18
19
20

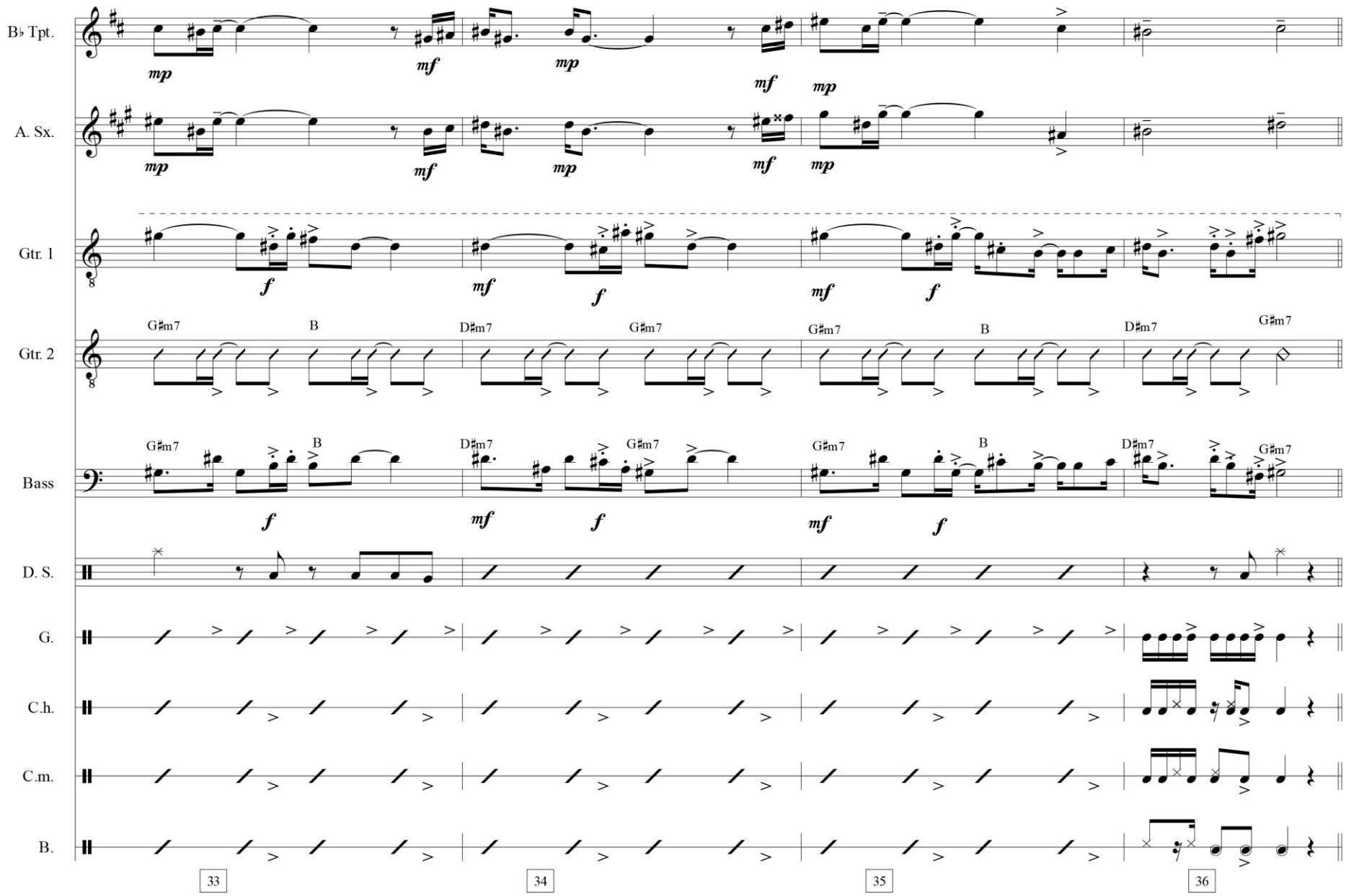
Gracias

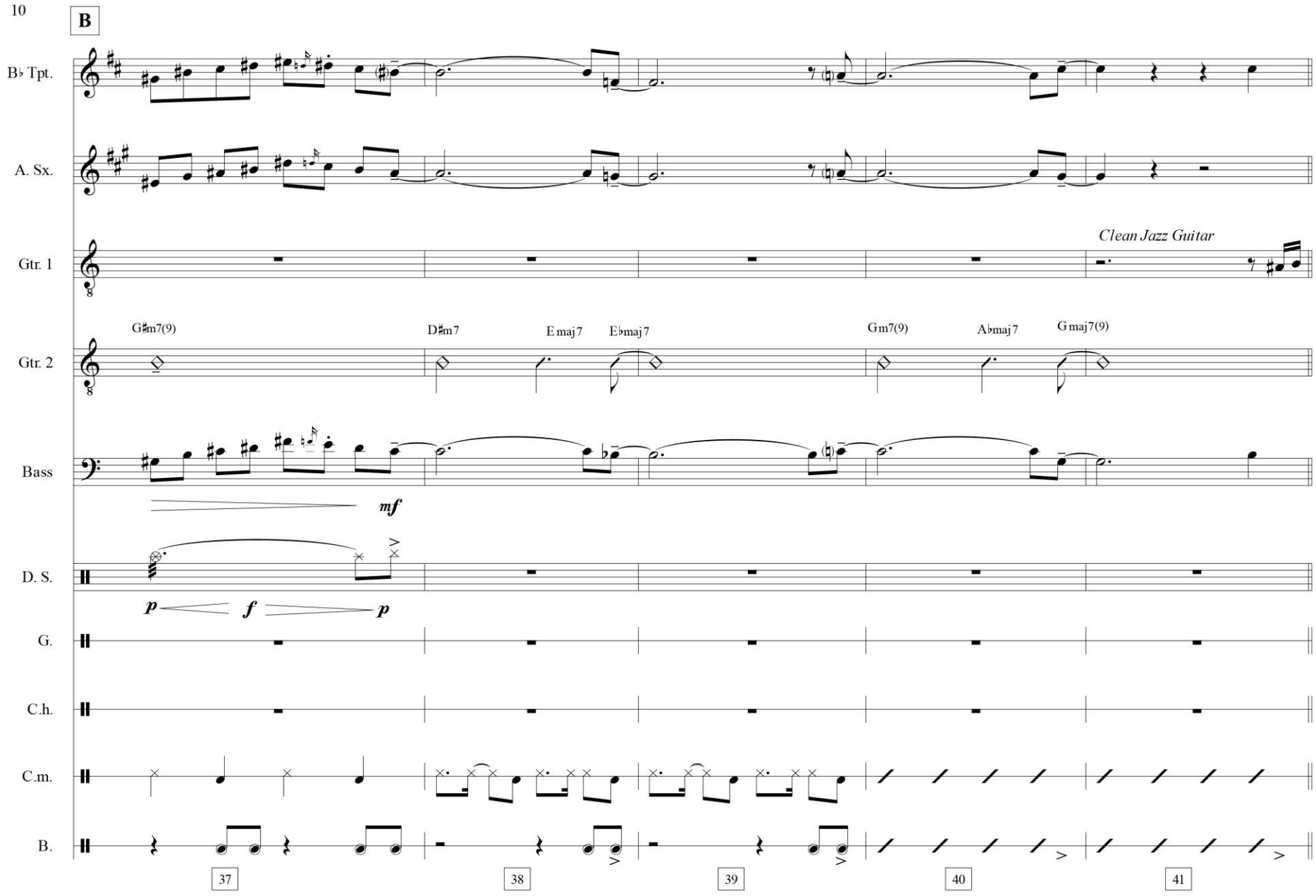

C
B♭ Tpt.
mp
A. Sx.
mp
Gtr. 1
Gtr. 2
Em7
Gmaj7
Bm
Em7
Em7
Gmaj7
Bm
Em7
mp
Bass
Em7
Gmaj7
Bm
Em7
Em7
Gmaj7
Bm
Em7
mp
D. S.
mf
G.
mp
C.h.
mp
C.m.
mp
B.
mp
21
22
23
24

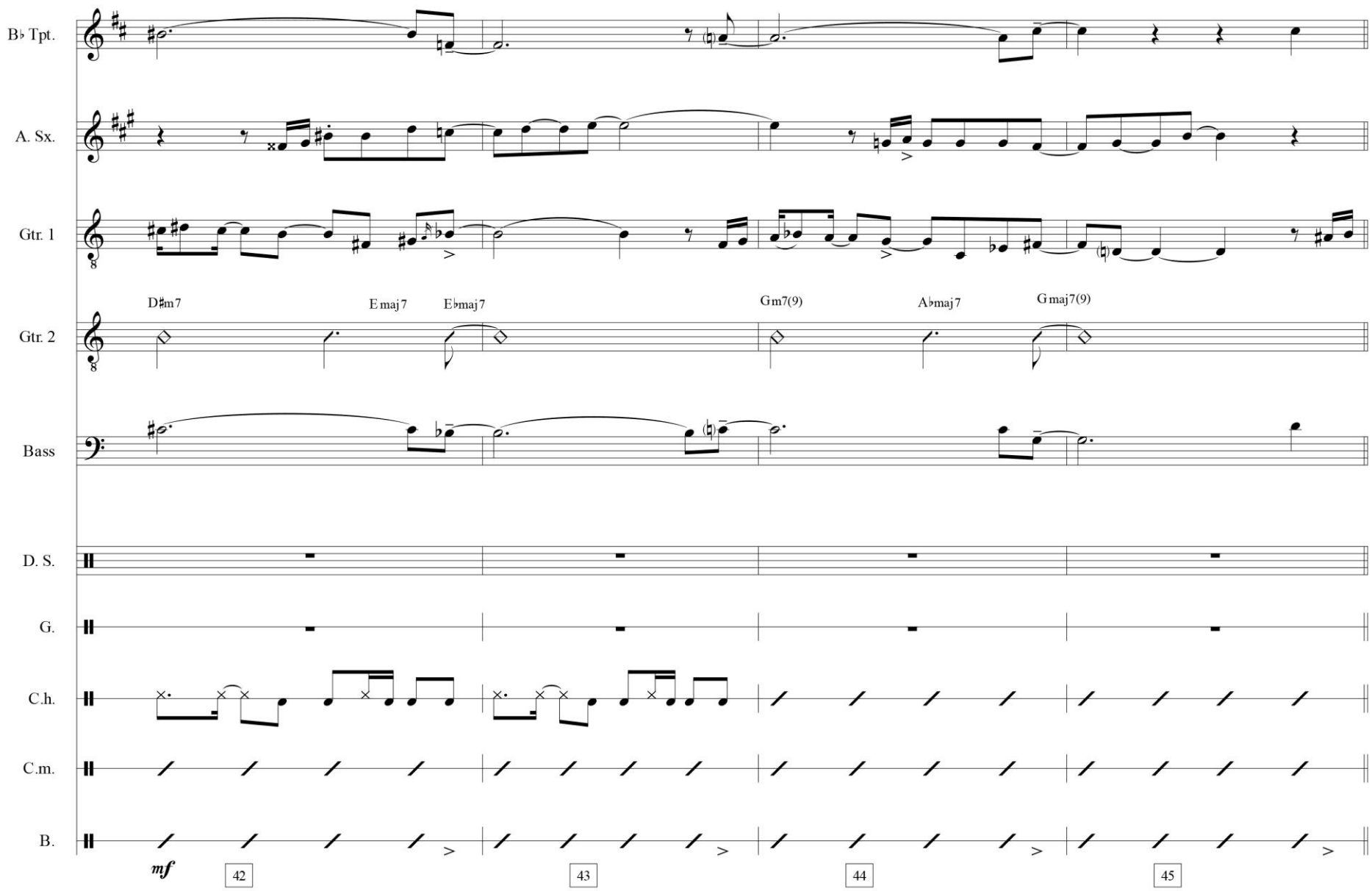

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Overdrive
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
Cm7
E♭
Gm
Cm
mf
25
26
27
28

Gracias

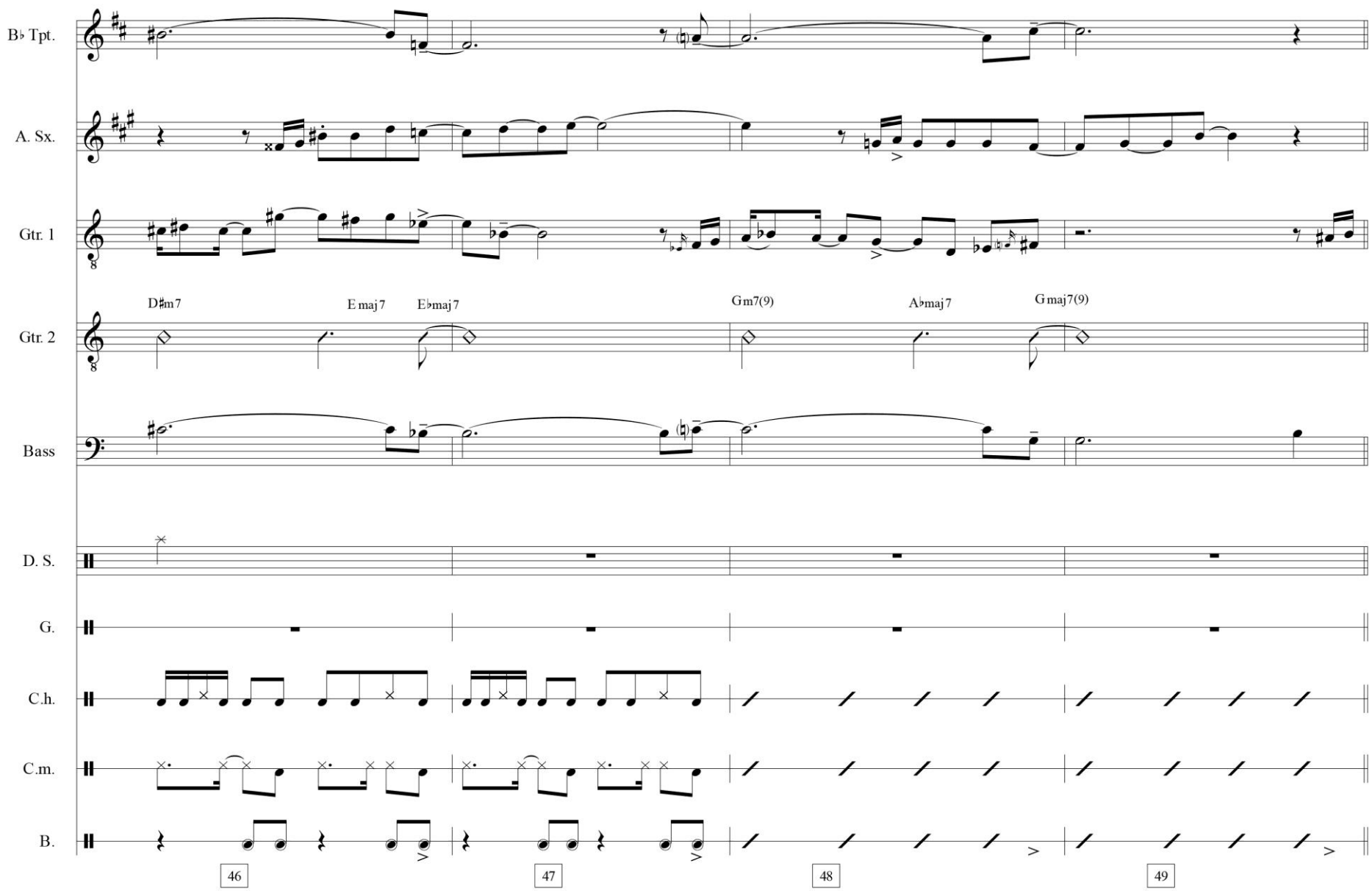

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
mf
mf
f
f
G♯m7
B
D♯m7
G♯m7
G♯m7
B
D♯m7
G♯m7
G♯m7
B
D♯m7
G♯m7
G♯m7
B
D♯m7
G♯m7
29
30
31
32

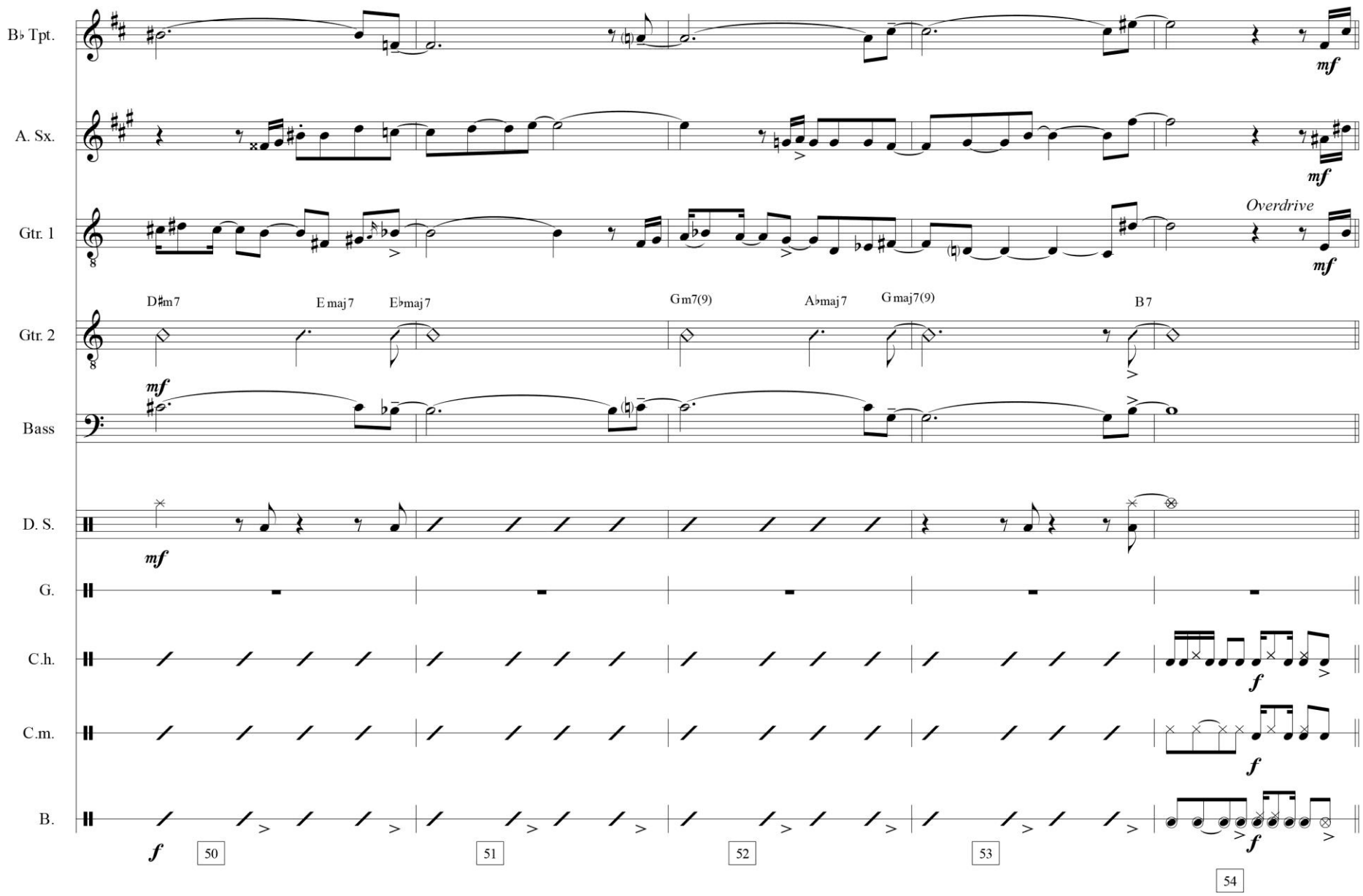

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
G♯m7
B
D♯m7
33
34
35
36


10
B
B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Clean Jazz Guitar
Gtr. 2
G♯m7(9)
D♯m7
E maj7
E♭maj7
Gm7(9)
A♭maj7
Gmaj7(9)
Bass
mf
D. S.
p
f
p
G.
C.h.
C.m.
B.
37
38
39
40
41

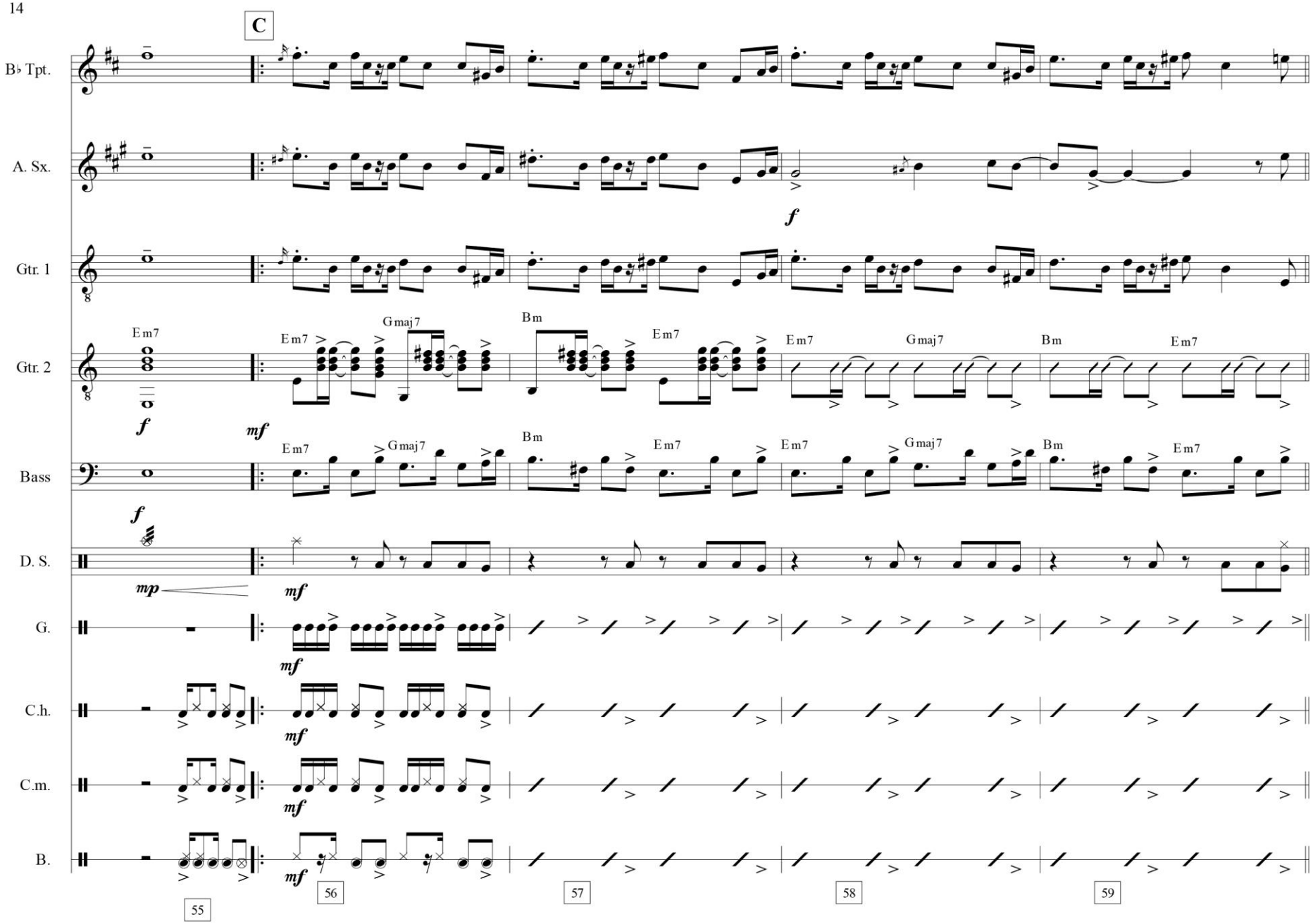

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
D♯m7
Emaj7
E♭maj7
Gm7(9)
A♭maj7
Gmaj7(9)
mf
42
43
44
45

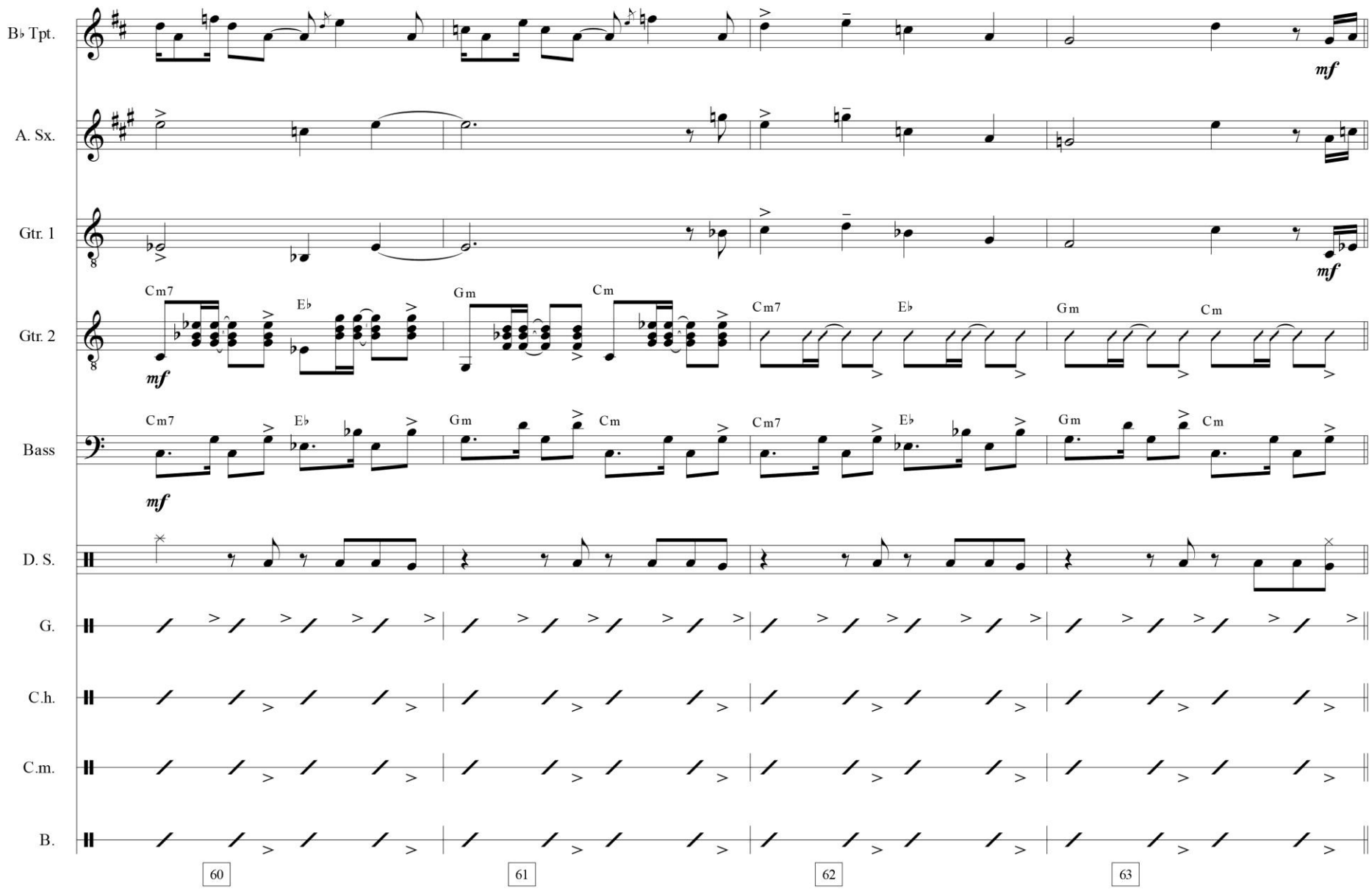
Gracias


B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
D♯m7
E maj7
E♭maj7
Gm7(9)
A♭maj7
G maj7(9)
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
46
47
48
49

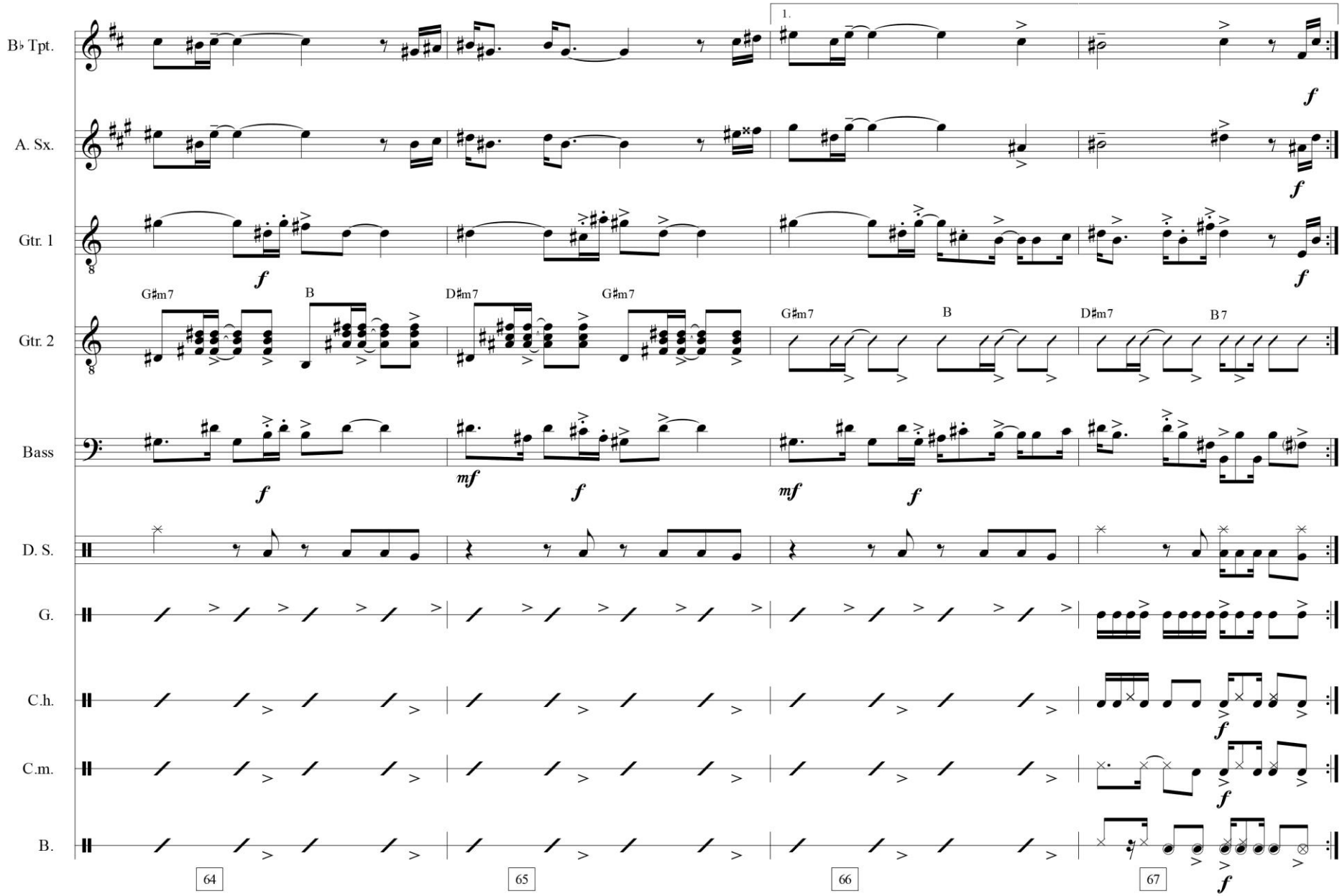

B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Overdrive
Gtr. 2
D♯m7
E maj7
E♭maj7
Gm7(9)
A♭maj7
G maj7(9)
B7
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
mf
f
50
51
52
53
54

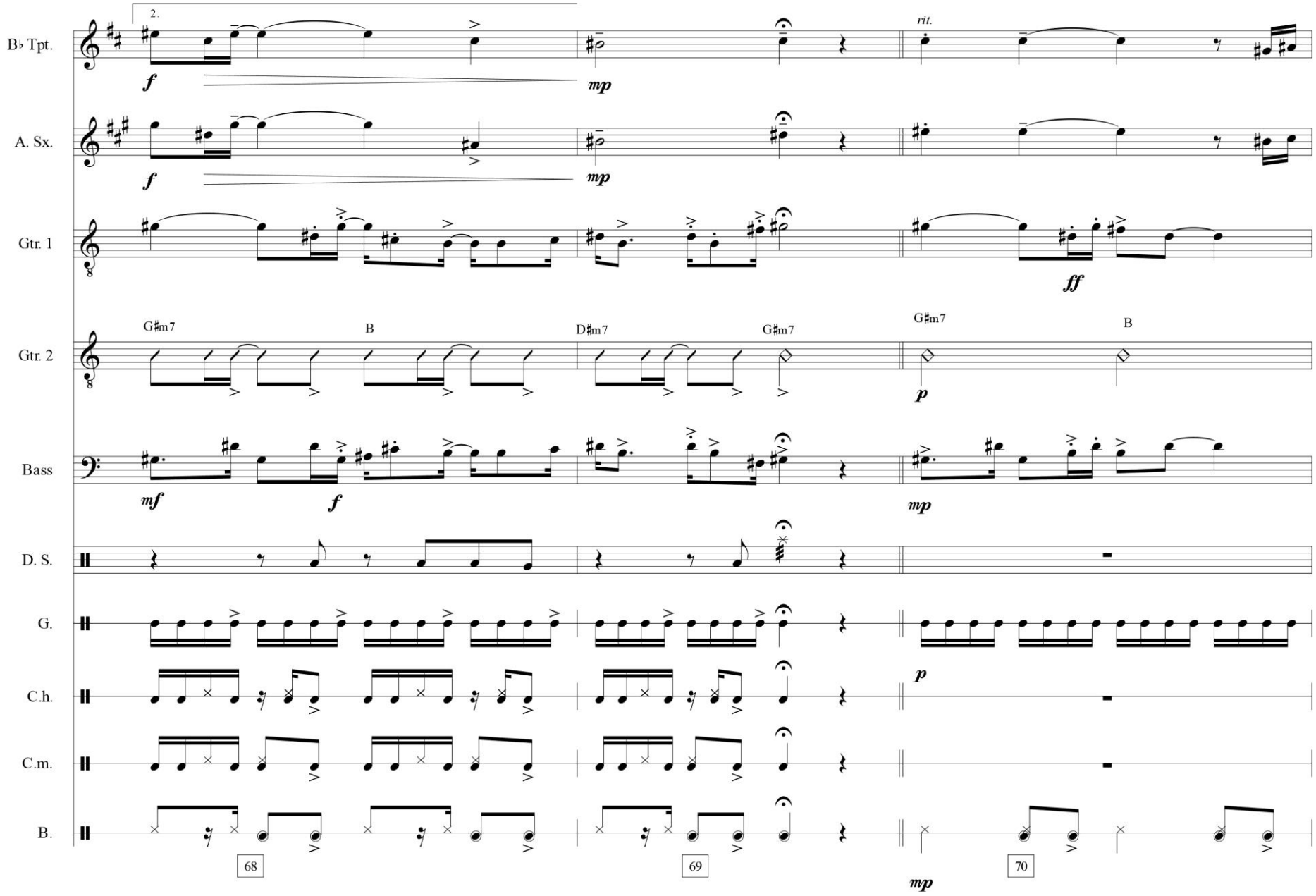
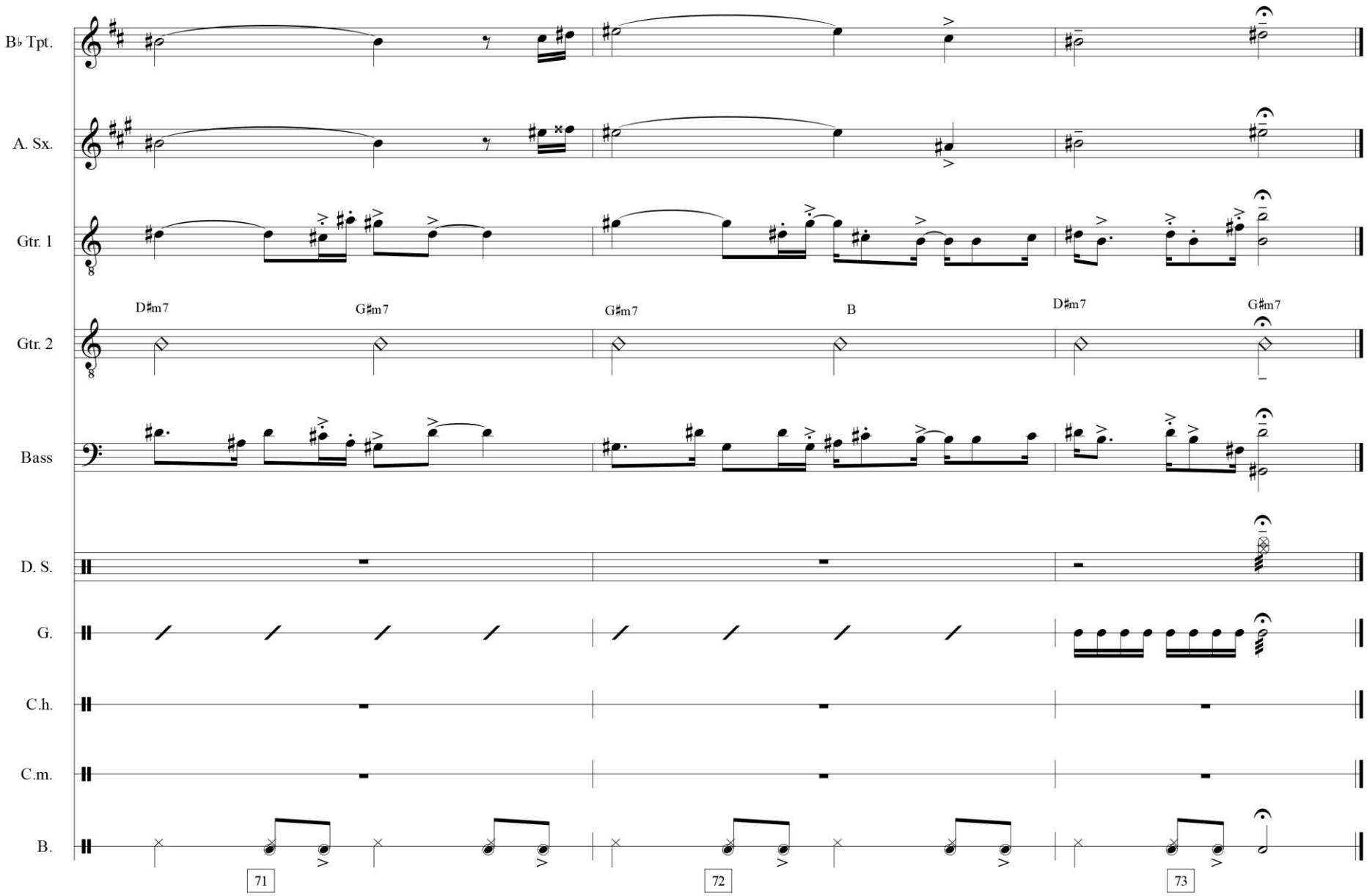
Gracias




B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
mf
Cm7
E♭
Gm
Cm
60
61
62
63

Gracias


B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
1.
G♯m7
B
D♯m7
G♯m7
G♯m7
B
D♯m7
B7
64
65
66
67


B♭ Tpt.
A. Sx.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bass
D. S.
G.
C.h.
C.m.
B.
2.
rit.
f
mp
ff
p
mf
G♯m7
B
D♯m7
68
69
70

Gracias