



ESCUELA DE MÚSICA



AMÉRICA AL COMPÁS DE ÁFRICA: ANÁLISIS MUSICAL DE PATRONES  
RÍTMICOS Y MELÓDICOS DEL ANDARELE (ECUADOR), LANDÓ  
(PERÚ), Y SAMBA (BRASIL), APLICADO EN UN RECITAL FINAL.



AUTOR

GENESIS MICHELLE DEMERA ZAMBRANO

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

AMÉRICA AL COMPÁS DE ÁFRICA: ANÁLISIS MUSICAL DE PATRONES  
RÍTMICOS Y MELÓDICOS DEL ANDARELE (ECUADOR), LANDÓ (PERÚ), Y  
SAMBA (BRASIL), APLICADO EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de licenciada en música.

Profesor guía  
Jacqueline Hernández

Autor  
Génesis Michelle Demera Zambrano

Año  
2017

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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”

---

Jacqueline Hernández

CI: 1753311933

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

María Fernanda Naranjo

CI: 1711577997

## 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.”

---

Génesis Demera  
C.I.: 230011607-2

## **AGRADECIMIENTOS**

A Jacqueline Hernandez por su dedicación en el proceso de este proyecto.

A quienes fueron parte del proceso: María Fernanda Naranjo, Cecilia Dávila, Andrea Olmedo, Lenin Estrella, Cesar Santos, Kevin Santos y Raimon Rovira.

## **DEDICATORIA**

Dedico este proyecto a mi madre  
Ketty Zambrano por su apoyo  
incondicional y por acompañarme  
durante todo este proceso  
universitario.

## RESUMEN

Actualmente, son pocos los compositores e intérpretes que aportan en el desarrollo y distribución de los géneros latinoamericanos con influencia africana y son menos los que conocen su procedencia. El propósito de esta investigación fue corroborar la influencia africana en tres géneros musicales de distintos países de Latinoamérica y analizar su movimiento musical rítmico y melódico. Estos países fueron Ecuador con el andarele, Perú con el landó y Brasil con la samba. Para esto, se realizó una recopilación de información histórica de estos países con respecto a la llegada de los africanos y cómo esto influyó en la música. Se hizo un análisis rítmico, formal y melódico de los géneros. Finalmente, se realizaron arreglos musicales aplicando los recursos identificados con la finalidad de conservar el concepto de la música tradicional en cada género.

Luego de todo este proceso se concluyó que sí existe una influencia africana en los tres géneros. Esta influencia se da con la llegada de los esclavos africanos a Latinoamérica y se ve reflejado en el contexto histórico de cada país.

Este proyecto cumple con la línea de investigación de *performance*, por eso, el resultado final fue demostrado en un portafolio musical que recorrió los tres géneros musicales interpretados en un recital final. Los formatos de banda utilizados para este recital fueron dos, el primer formato utilizado para el género del landó que incluye percusión menor, bajo, guitarra acústica, piano, coros y voz principal, y el formato utilizado para la samba y el andarele en los que se añade la batería y la marimba.

## ABSTRACT

Nowadays, only few composers and performers have contributed in the development and distribution of Latin-American music genres with African influence, and even less musicians know about their origins. The purpose of this investigation was to corroborate the African influence in three musical genres from diverse Latin-American countries, and to analyze whether there is a relationship between them. These countries were: Ecuador with *andarele*, Peru with *landó* and Brazil with *samba*.

To accomplish this objective, a compilation of historic information about the arrival of the Africans to the countries mentioned above was made, and also about how Africans influenced in Latin-American music. A rhythmic, formal and melodic analysis of these genres was elaborated. Finally, musical arrangements were created, applying identified resources, with the purpose to preserve the concept of traditional music in each genre.

After this process, it was concluded that there is African influence on these three genres, and this African influence began with the arrival of Africans slaves to Latin-America, and it's reflected on the historical context of each country.

The line of research of this project is performance, therefore, the final result was demonstrated in a musical portfolio which used these three musical genres. The portfolio was performed in a final recital.

There were two rhythm section formats used for this recital: the first one used for the genre of *landó* includes: minor percussion, bass, acoustic guitar, piano, backing vocals and lead voice; and the second one used for *samba* and *andarele* includes also drums and *marimba*.

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
GLOSARIO.....	2
1 Capítulo I.....	3
1.1 Antecedentes históricos y musicales.....	3
1.1.1 Ecuador y el andarele.....	3
1.1.1.1 Estructura Rítmica.....	5
1.1.1.2 Estructura armónica.....	7
1.1.1.3 Estructura melódica.....	8
1.1.2 Perú y el landó.....	9
1.1.2.1 Estructura rítmica .....	12
1.1.2.2 Estructura armónica .....	12
1.1.2.3 Estructura melódica.....	14
1.1.3 Brasil y la samba.....	15
1.1.3.1 Estructura rítmica .....	17
1.1.3.2 Estructura armónica .....	18
1.1.3.3 Estructura melódica.....	18
2 Capítulo II: Análisis Musical .....	19
2.1 Andarele.....	19
2.1.1 Análisis melódico .....	19
2.1.1.1 Elementos melódicos .....	19
2.1.1.2 Frases y motivos .....	20

2.1.1.3	Contorno melódico .....	20
2.1.2	Andarele: Análisis Formal .....	22
2.1.3	Andarele: Análisis rítmico .....	23
2.2	Landó .....	25
2.2.1	Análisis Melódico .....	25
2.2.1.1	Elementos melódicos .....	25
2.2.1.2	Frases y Motivos .....	27
2.2.1.3	Contorno Melódico .....	28
2.2.2	Landó: Análisis Formal .....	28
2.2.3	Landó: Análisis Rítmico .....	29
2.3	Samba.....	30
2.3.1	Análisis melódico .....	30
2.3.1.1	Elementos melódicos .....	30
2.3.1.2	Frases y motivos melódicos .....	32
2.3.1.3	Contorno melódico .....	34
2.3.2	Samba: Análisis formal .....	35
2.3.3	Samba: Análisis rítmico .....	35
3	Capítulo III: Aplicación del análisis musical de los géneros a los arreglos.....	37
3.1	Andarele.....	37
3.2	Landó .....	39
3.3	Samba.....	43

4	Conclusiones y Recomendaciones .....	46
4.1	Conclusiones.....	46
4.2	Recomendaciones.....	47
	Referencias .....	48
	ANEXOS .....	50

## INTRODUCCIÓN

La herencia cultural africana que tiene Latinoamérica proviene de la esclavitud de los negros traídos por los europeos en la época de la colonización. Se estima que “20 millones de africanos fueron traídos a América en el siglo XVI” (Kapenda, 2001, p.102). Con esta cantidad de personas trasladadas desde el continente africano, es inevitable que parte de su cultura y sus tradiciones no se mezclaran con las culturas y tradiciones europeas e indígenas.

Una de las mayores herencias culturales de África en América del Sur está en la música. Cada país de este continente, además de las raíces nativas pre-coloniales, está influenciado por ritmos africanos dentro de su repertorio musical. Esta influencia es más fuerte en algunas regiones debido a que los procesos de colonización se presentaron de manera diferente. Por ejemplo, la diferencia más grande se da entre la región colonizada por España y la región colonizada por Portugal.

Este proyecto busca confirmar la influencia africana a través de la recopilación histórica y musical para aplicar los conocimientos musicales adquiridos en arreglos que serán interpretados en un recital final.

### **Objetivos de investigación.**

Objetivo general: Comparar patrones rítmicos y melódicos del landó, andarele y samba y aplicarlos en arreglos de obras representativas de cada género en un recital.

- Primer objetivo específico: Establecer un marco conceptual de la historia musical de cada género mediante la recopilación de información.
- Segundo objetivo específico: Analizar patrones melódicos y rítmicos de cada género.
- Tercer objetivo específico: Aplicar los patrones rítmicos y melódicos encontrados en cuatro arreglos y una transcripción.

## GLOSARIO

**A *cappella*:** Pieza cantada únicamente con la voz, sin acompañamiento (Latham, 2008, p. 23).

**Acorde:** Dos o más notas que suenan juntas (Latham, 2008, p. 27).

**Binario:** grupo de dos pulsos, por ejemplo, métricas en 2/4 y 4/4 (Latham, 2008, p. 949).

**Contradanza:** Danza que se originó en el folclor inglés (Latham, 2008, p. 370).

**Contratiempo:** Nota que recae en un tiempo débil del compás y se encuentra precedida de un silencio (Latham, 2008, p. 375).

**Diatónico:** en intervalos de un tono (Latham, 2008, p. 457).

**Dominante:** Quinto grado de una escala mayor o menor (Latham, 2008, p. 477).

**Escala pentatónica:** Escala de cinco notas (Latham, 2008, p. 533).

**Estribillo:** Término del siglo XVII para referirse al refrán en una canción (Latham, 2008, p. 554).

**Idiófono:** instrumentos de percusión contruidos de materiales rígidos que suenan por ellos mismos sin pieles o cuerdas (Latham, 2008, p. 744).

**Métrica:** unidad de medida (Latham, 2008, p. 157).

**Sincopa:** Desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil (Latham, 2008, p. 1401).

**Ternario:** grupo de tres pulsos, por ejemplo, métrica de 3/4 y 6/8 (Latham, 2008, p. 949).

**Tónica:** primer grado de una escala (Latham, 2008, p. 475).

**Xilófonos:** Serie de barras de madera con un resonador tubular debajo de cada una (Latham, 2008, p. 1625).

## 1 Capítulo I

### 1.1 Antecedentes históricos y musicales.

#### 1.1.1 Ecuador y el andarele.

El diverso aporte del pueblo africano en la música ecuatoriana y andina, se dio desde el siglo XVI con la llegada de los esclavos al país (Godoy, 2005, p. 61). El primer encuentro entre esclavos e indígenas se dio en el año 1553 con la llegada de un navío con esclavos africanos que hacía la ruta Panamá-Perú, el cual se detuvo en las costas de la actual provincia de Esmeraldas para tomar un descanso y abastecerse de provisiones. Debido a condiciones climáticas no pudieron zarpar, suceso que fue aprovechado por los esclavos para escapar hacia la jungla con algunas armas españolas que lograron robar (Franco, 2005, p. 142).

Aunque esta pequeña comunidad africana logró escapar de la esclavitud a la que estaba destinada, tuvieron que enfrentarse a algunas de las tribus indígenas que habitaban el sector para poder sobrevivir (Godoy, 2005, p. 61). El territorio de Esmeraldas estaba habitado por varias tribus como los *Yumbos*, *Niguas*, *Lachas*, *Cayapas*, *Pidi*, entre otros. Los enfrentamientos de la comunidad africana eran principalmente con la tribu de los *Niguas*, con quienes, poco después, formaron alianza para poder sobrevivir, tomaron a las mujeres más importantes de los *Niguas* como esposas y adoptaron parte de su cultura y tradiciones (Franco, 2005, p. 141-142). Este fue el primer contacto del pueblo africano con el territorio esmeraldeño.

A partir de esto, más afrodescendientes llegaron a la provincia de Esmeraldas, provenientes de otras partes y esto hizo que la población aumente en la región. En 1643 se dio una importante migración de cimarrones (esclavos fugados que vivían perseguidos por las autoridades coloniales) prófugos de las minas de oro de Barbacoas, al sur de Colombia. En 1725, un grupo de 300 bozales (afrodescendiente en condición de esclavos traídos a América directamente desde África) de Guinea y cimarrones desde Colombia también llegan al territorio de Esmeraldas. En 1767, se da la expulsión de los jesuitas del país, esto implica una afluencia de afrodescendientes esclavos de las

haciendas del Valle del Chota. Finalmente, en 1792, llegan 300 esclavos traídos de Popayán, Colombia (Palacios, 2013, p. 34).

Cabe mencionar que algunos de los afrodescendientes que llegaron a Esmeraldas eran ladinos, es decir, nacidos en España y que hablaban español (Godoy, 2005, p. 61). El periodo de mestizaje empieza con la mezcla de culturas, en la que ponía una clara dominación del pueblo africano frente al indígena. Al llegar a mediados del siglo XVIII se podía encontrar diversidad étnica de españoles, mestizos, indígenas y zambos (Franco, 2005, p.143).

Los afrodescendientes, al llegar a las costas esmeraldeñas, trajeron consigo su lenguaje, sus costumbres, sus creencias y lo que más los define según Palacios, su música. Posteriormente, este fuerte apego por su tradición musical se convertiría en la principal influencia en la música tradicional esmeraldeña (Palacios, 2013, p. 56).

La música afro esmeraldeña tiene una riqueza rítmica abundante, todos los ritmos de esta región son interpretados por un ensamble de instrumentos de percusión, cada uno con un patrón determinado distinto. Casi toda la música se encuentra en métrica de tres cuartos ( $3/4$ ) o seis octavos ( $6/8$ ) a excepción de algunas piezas que están en compás binario simple. Las melodías esmeraldeñas provienen de la escala pentatónica y son aplicadas en la marimba y en los cantos. Probablemente, esta pentafonía es heredada de la parte indígena de la región (Palacios, 2013, p.64-65).

Los instrumentos musicales que se usan dentro de la música afro esmeraldeña son exclusivamente de percusión. Los más destacados son: el bombo, el bombo de agua, el cununo, el guasá, las maracas, la charrasca y la marimba tradicional (Escobar, 1997, p. 48-56).

El instrumento representativo de la música de esta región es la marimba. La marimba es un instrumento musical idiófono perteneciente al grupo de los xilófonos (Godoy, 2005, p. 63). Tiene forma de un teclado de 24 tablas y se caracteriza por ser un instrumento pentafónico (formado por una sucesión de cinco notas) que es capaz de producir armonías y melodías pentatónicas, (Escobar, 1997, p. 48). La marimba se ejecuta golpeando las tablas con un par de bordones de chonta por dos músicos exclusivamente hombres; el tiplero,

quien hace las partes agudas y el bordonero, quien hace las partes graves (Godoy, 2005, p. 63-64).

Entre la clasificación de los géneros musicales se encuentran los vocales instrumentales con marimba y vocales instrumentales sin marimba. Entre los géneros con marimba se encuentran: el bambuco, agua larga, caramba cruzada y caramba bambuqueada, con algunos géneros derivados como: juga, guabaleña, chafireña, fabriciano, caderona, torbellino, peregoyo y el andarele. Los géneros sin marimba son: el chigualo, el arrullo y el alabao que es cantado *a cappella* (Mullo, 2003, p. 109-110).

El andarele es una pieza musical tradicional vocal, que se ejecuta a velocidad moderada y la base instrumental consta de: la marimba, dos cununos, un bombo y un guasá, a esto se suma un canto responsorial hecho tanto por hombres como por mujeres. Posiblemente, compone la pieza musical tradicional que representa a su cultura en mayor grado (Palacios, 2013, p. 95). Es interpretada, generalmente, en el momento de despedida de una reunión, o al terminar una fiesta, sirve de señal para avisar que la celebración llega a su término (Palacios, 2013, p. 95).

El andarele posee influencias musicales de África, Europa y la América Precolombina, tal como lo explica Godoy en su libro, “el andarele es una innovación afroesmeraldeña de la contradanza, con aportes de la música indígena” (Godoy, 2005, p 71). Tanto del andarele, como de algunos de los ritmos afroesmeraldeños es difícil determinar su origen exacto, ya que toda esta música ha trascendido por tradición oral (Palacios, 2013, p. 96-97). Es inevitable que cierta información se pierda. Sin embargo, algunos expertos en el tema, afirman que la influencia proviene de las tres culturas. Por ejemplo, Remberto Escobar Quiñónez asegura que el andarele “es un pasodoble, tiene influencia indígena y también española, porque a la cuenta es un baile clásico” (Escobar, 1997, p. 65).

#### **1.1.1.1 Estructura Rítmica**

El andarele es un género afroecuatoriano que está en compás binario simple dos cuartos (2/4), Se toca el acento en el tiempo débil del compás que forma,

progresivamente, una célula rítmica a contratiempo (Palacios, 2013, p.100-101). Cómo en la figura 1:

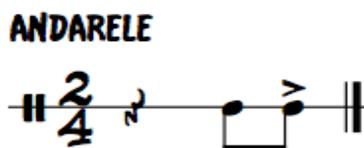


Figura 1. Célula rítmica bombo  
Tomado de Palacios, 2013, p. 101.

Luego de esto, se añaden otras figuraciones rítmicas que le brindan a la pieza otra sonoridad en el transcurso de la ejecución. A continuación, en la figura 2 se puede ver un ejemplo de variación de célula rítmica (Palacios, 2013, p.101).

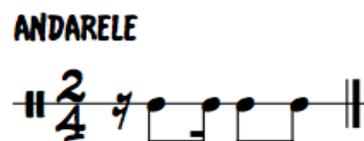


Figura 2. Célula rítmica dos del bombo.  
Tomado de Palacios, 2013, p. 101.

Este estilo de música usa patrones específicos llamados “repiques” que son un aviso para el resto de músicos y ayudan a definir la forma de la pieza. En la figura 4 se puede observar un patrón de repique (Palacios, 2013, p.102).

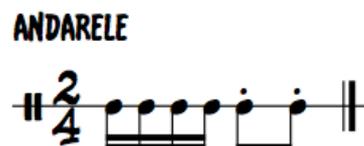


Figura 3. Ejemplo patrón de repique.  
Tomado de Palacios, 2013, p. 102.

En la siguiente figura se puede observar un ejemplo de estructura rítmica del andarele en diferentes instrumentos. Los cununos son ejecutados con las manos, en donde, la notación más grave sugiere golpe de palma y la

notación más aguda sugiere golpe de punta. En el bombo la notación más aguda es golpe de palo y la notación más grave es golpe de parche.

**ANDARELE**

The image shows three staves of musical notation for the Andarele rhythm. The top staff is labeled 'CUNUNO HEMBRA', the middle 'CUNUNO MACHO', and the bottom 'BOMBO'. All three staves are in 2/4 time. The notation uses various rhythmic symbols including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific drum sounds.

Figura 4. Patrón rítmico del andarele.

Tomado de Palacios, 2013, p. 102.

#### 1.1.1.2 Estructura armónica.

El andarele, tradicionalmente, no tiene una tonalidad determinada ya que ninguno de los acordes de la forma cumple la función de tónica, pero el empezar y terminar en un acorde menor, hace que se acerque más a la sonoridad menor. El desarrollo armónico de este estilo musical está basado en un acorde menor y un acorde mayor el cual está a una segunda mayor descendente en relación al primero (Palacios, 2013, p.102-103). En la siguiente figura podemos observar la estructura armónica fundamental de este estilo.

**ANDARELE**

A MIN      G      A MIN      G

The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time, representing the harmonic structure of Andarele. It consists of four chords: A MIN, G, A MIN, and G. The notation uses a treble clef and a 2/4 time signature.

Figura 5. Estructura armónica del andarele.

Tomado de Palacios, 2013, p. 103.

A pesar de ello, existen versiones de andarele que utilizan una estructura armónica no tradicional, en donde se transforma el primer acorde en mayor y el segundo acorde en dominante o quinto grado mayor con séptima menor, aportando así una sonoridad mayor, tal es el caso de la versión de *Andarele* de Don Naza que usa acorde de Fa como primer grado y acorde de

Do7 como grado dominante (Palacios, 2013, p.112). Otra variación armónica que se aleja de la estructura tradicional se encuentra en la versión de *Andarele* de Papá Roncón y Katanga, en donde mantiene el primer grado como menor pero el segundo acorde se convierte en un quinto grado menor, dándole al tema una sonoridad poco común en comparación con otros andareles (Palacios, 2013, p.115).

### 1.1.1.3 Estructura melódica

El andarele es uno de los estilos musicales afroesmeraldeños que contiene una gran riqueza melódica, esta estructura se desarrolla en la escala pentatónica de cada acorde de los cuales dispone la pieza, es decir en el acorde menor, se usa la escala pentatónica menor, mientras que, en el acorde mayor se usa la escala pentatónica mayor (Palacios, 2013, p.104). En la siguiente figura se puede observar las notas de cada escala.



Figura 6. Escalas pentatónicas usadas en el andarele.

Tomado de Palacios, 2013, p. 104.

La melodía es llevada por el cantante principal y el coro, el estribillo se mantiene invariable. Este estribillo consta de dos frases, la primera frase funciona como una llamada y canta “andarele, andarele” y la segunda funciona como una respuesta y canta “andarele vamonó” (Palacios, 2013, p.106). Véase Figura 8.

MELODÍA PRINCIPAL

AN - DA - RE - LE AN - DA - RE - LE

CORO

AN - DA - RE - LE VA - MO - NO

Figura 7. Patrón melódico del andarele.

Tomado de Palacios, 2013, p. 106.

La melodía del andarele, además de la riqueza desplegada en las voces, consta de melodías interpretadas por la marimba (Palacios, 2013, p.104). Estas melodías varían entre cada interprete y según su capacidad de ejecución (Palacios, 2013, p.108). En la siguiente figura se podrá ver un fragmento melódico de marimba ejecutado por el tiplero.

ANDARELE

MARIMBA

Figura 8. Línea melódica de una versión de andarele.

Tomado de Palacios, 2013, p. 108.

### 1.1.2 Perú y el landó

Al igual que en otras regiones de Latinoamérica, la llegada de la población africana al Perú fue paralela a la de los europeos. En el año 1553 se estima que alrededor de 1.500 africanos fueron llevados al Perú para trabajar como esclavos. Para mediados del siglo XVI, tras un informe hecho por el arzobispo de Lima, el cual se hizo basado en el registro parroquial de la catedral, se pudo concluir que la población africana superaba el 50% de la población total. Y a inicios del siglo XVII la población de Lima de ascendencia africana superaba tanto a los mestizos como a la población indígena del lugar (Ares, 2000, p. 75-76).

Las relaciones entre afrodescendientes e indígenas, inicialmente, no parecían estar en una condición para crear alianzas, ya que algunos grupos de esclavos cimarrones robaban la comida de los indígenas, asaltaban sus comunidades y raptaban a sus mujeres. Por lo que, posteriormente, se crearon una serie de leyes que regularizaban las relaciones entre ellos. Las leyes eran para todos los no indígenas y llegaron incluso a restringir las relaciones sexuales, lo cual se convirtió en algo muy difícil de cumplir ya que muchos de ellos convivían estrechamente, ya sea sus amos con sus criados o incluso entre esclavo e indígenas encargados del servicio. Estos acontecimientos que sucedieron entre las tres culturas dieron inicio al mestizaje que da lugar a los zambos, mestizos y mulatos (Ares, 2000, p. 76-78).

El Perú era habitado por los Incas, quienes conservaron mucho de su cultura hasta después de la conquista, ya que el pueblo europeo se mostraba muy tolerante e incluso presenciaban sus prácticas religiosas y culturales. Aunque, poco después, este tipo de manifestaciones indígenas fueron prohibidas, el aporte cultural y religioso de estas comunidades se ha preservado en el tiempo (Di Salvia, 2013, p. 90). Al igual que en la música indígena, el pueblo europeo y sus descendientes manifestaron una resistencia a la influencia musical africana con el objetivo de blanquear su cultura nacional. A pesar de ello, gracias a la parte de los opositores, se puede decir que los afroperuanos mantienen una fuerte influencia musical en su cultura hasta ahora (Santa Cruz citado en Rey, 2007, p. 9).

La música peruana está influenciada por varias culturas al igual que la religión y el idioma, ya que tenían diversidad por las distintas nacionalidades. La influencia que tuvo el pueblo africano sobre la música peruana es importante debido a que desde el principio tuvieron una actividad musical notable (Vásquez, 1992, p. 2-3).

Los instrumentos típicos de la música afroperuana son instrumentos de percusión tales como: las maracas, los tejeles, el güiro, la quijada de burro y el cajón peruano, utilizados en la música costeña como festejo, landó, zapateo, contrapunto y penalivio (Valencia, 2010, p. 2).

El cajón peruano conserva un papel icónico en la cultura afroperuana, y parte de este papel lo revelan los músicos afroperuanos que en su mayoría son cajoneros. El aporte rítmico que tiene este instrumento le ayuda a incorporarse posteriormente en la música criolla del Perú, que en la actualidad consta de voz, guitarra y cajón. Este instrumento se ha posicionado como un símbolo de identidad nacional (Rey, 2007, p. 12).

El cajón peruano es un instrumento de percusión de la familia de los idiófonos, perteneciente a la cultura afroperuana, que se origina en el siglo XIX. Está compuesto por una caja de madera derivada de las cajas de fruta, que eran desechadas por los europeos y acogidas por los afrodescendientes para acompañar su música en la etapa colonial. Para su ejecución, el ejecutante debe sentarse encima del instrumento y percutirlo con sus manos (Rey, 2007, p. 12).

La música afroperuana consta de 15 géneros principales, según propone Nicomedes Santa Cruz. Estos son: landó, cumanana, festejo, agua de nieve, socabón, zaña, zapateo, pregón, ingá, habanera, marinera, penalivio, son de los diablos y alcatraz (Rey, 2007, p. 16).

El landó es un ritmo musical de origen africano que proviene del *lundú* y que fue olvidado en el siglo XX. El *lundú*, es un baile africano congo-angoleño caracterizado por movimientos eróticos con choque de pelvis (Feldman, 2009, p. 120-122). El landó se convirtió en un símbolo de la música negra peruana, debido al esfuerzo de los intérpretes que se dedicaron a fortalecerlo. La opinión de varios músicos y bailarines es que todos los ritmos negros provienen del landó. A pesar de que de este género se tenga poca información sobre sus raíces, los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz reconstruyeron el concepto basándose por la tradición oral de gente que tuvo la oportunidad de escuchar el género a comienzos del siglo XX. Esta búsqueda fue parte importante para restablecer el patrimonio heredado de África (Feldman, 2009, p. 128-129).

El landó recreado por Nicomedes Santa Cruz y algunos intérpretes, incluye la forma musical de pregunta y respuesta que es llevada por la voz principal y el coro. También, se añade una sección de líneas de percusión

múltiple. Además, a la instrumentación peruana, se añaden instrumentos afrolatinos como bongó y campanas. La base instrumental del landó utiliza el cajón peruano y dos guitarras que interactúan entre sí con un rasgueo más lento asociado al de la marinera que es un género que desciende del landó con raíces africanas e influencia europea (Feldman, 2009, p. 129-130).

### 1.1.2.1 Estructura rítmica

La métrica del landó se encuentra en doce octavos (12/8) (Feldman, 2009, p. 130). El tiempo es moderadamente lento con una sensación ternaria. El landó es un género que expresa sensualidad a través de la interpretación rítmica (Feldman, 2009, p. 192-193). El patrón rítmico de cajón peruano utilizado originalmente para la canción *Samba malató* ejecutaba el mismo patrón rítmico de la guitarra, tiempo después, Caitro Soto contribuye con dos variaciones de patrones de cajón peruano similares a patrones de la música occidental de África, dando así una sensación rítmica más africana. En la siguiente figura que aparece en el libro de Feldman se podrá observar el patrón inicial y sus variaciones (Feldman, 2009, p. 132-133).

**LANDÓ, "SAMBA MALATÓ"**  
1964

Figura 9. Patrón inicial y variaciones rítmicas del landó.

Tomado de Feldman, 2009, p.133.

### 1.1.2.2 Estructura armónica

La estructura armónica del landó, típicamente, se siente en una tonalidad menor (Feldman, 2009, p. 192). Está basada principalmente en el uso del primer grado menor, el quinto grado mayor o el quinto grado dominante (mayor

con séptima menor). Esta conclusión está apoyada en la armonía del *Toro mata* y del *Samba malató*, En el libro de Chalena Vásquez Costa, se expone que estas dos versiones de landó son tomadas como cimiento para la formación del género (Vásquez, 1992, p. 55). En la siguiente figura se puede observar el movimiento de estos grados en el *Toro mata*.

**TORO MATA** CARLOS SOTO

INTRO

GUITARRA

Figura 10. Ejemplo estructura armónica del *Toro mata* (landó).

Adaptado de: Caitro Soto.

En la siguiente figura se puede observar el movimiento de estos grados musicales en el *Samba malató*.

**SAMBA MALATÓ** ARREG: N. SANTA CRUZ

D MIN A<sup>7</sup>

SAM-BA-MA-LA-TO LAN-DO SAM-BA MA-LA-TO LAN-

D MIN A<sup>7</sup>

DO SAM-BA MA-LA-TO LAN-DO SAM-BA MA-LA-TO LAN

Figura 11. Ejemplo estructura armónica del *Samba malató* (landó).

Adaptado de: N. Santa Cruz.

Como se puede ver en las figuras 11 y 12, ambas tienen un movimiento del primer grado menor al dominante o quinto mayor con séptima menor (V7), en el caso de la primera figura, el acorde de Do menor es el primer grado menor y el acorde de Sol7 es el grado dominante, mientras que, en la segunda

figura el acorde de Re menor es el primer grado menor y el acorde de La7 es el grado dominante.

### 1.1.2.3 Estructura melódica

La melodía vocal de landó tiene un movimiento rítmico espaciado y llevado hacia atrás. William Tompkins es citado en el libro de Feldman *Ritmos negros del Perú* en donde dice que la melodía del *Samba malató* es característica de landós más tardíos en su simulada manera de evadir el compás (Feldman, 2009, p. 130). El landó recreado por Nicomedes Santa Cruz se desarrolla a manera de pregunta y respuesta interpretadas por la voz principal que lleva la pregunta y el coro que lleva la respuesta (Feldman, 2009, p. 129). En la siguiente figura se puede observar el movimiento melódico vocal de la canción *Samba malató*.

LANDÓ **SAMBA MALATÓ** ARREG: N.SANTA CRUZ.

The musical score is presented in two systems. The first system features two vocal parts: 'VOZ PRINCIPAL' and 'CORO'. The 'VOZ PRINCIPAL' part has the lyrics 'SAM-BA MA-LA-TO' followed by a long note, then 'LAN-DO SAM-BA MA-LA-TO' followed by another long note. The 'CORO' part has the lyrics 'SAM-BA MA-LA-TO' followed by a long note, then 'SAM-BA MA-LA TO'. The second system shows a piano accompaniment with the lyrics 'DO LA SAM-BA SE PA-SE-A CON LA BA-TE-A LAN-DO SAM-BA MA-LA TO' spread across the staves. The piano part includes a triplet of eighth notes in the left hand.

Figura 12. Extracto del arreglo vocal de *Samba malató* (N. Santa Cruz y su conjunto Cumanana)

Tomado de Feldman, 2009, p. 131.

Además del canto, el cantante principal hace llamados propios de la música afroperuana incentivando a los bailarines, estas frases suelen ser “así”, “eso” “joo ja” (Feldman, 2009, p. 181).

### 1.1.3 Brasil y la samba.

Inicialmente, los nativos del territorio brasileño fueron esclavizados por los portugueses para hacer el trabajo duro que se requería, pero ellos no lograban soportar las duras condiciones de trabajo impuestas por los colonos. Como consecuencia, la población nativa empezó a reducirse y los portugueses tuvieron que recurrir a la mano de obra africana, los cuales habrían llegado a Brasil desde el año 1532. Estos esclavos fueron transportados, principalmente, desde África occidental en el siglo XVI; desde Angola durante el siglo XVII; Costa de Oro (actual Ghana) desde 1700 hasta 1770; y finalmente desde la cuenca del Benin hasta 1850 (Fryer, 2000, p.5).

Para reemplazar la cantidad de africanos que morían por el trabajo excesivo, por las enfermedades, y también aquellos que escaparon hacia la selva, Portugal fue el país que transportó más cautivos africanos a territorio americano, que cualquier otro país. Por este hecho, Brasil tiene la segunda población negra más grande del mundo. Se calcula que en 1681 alrededor de un millón de esclavos ya habían sido enviados desde Angola hasta Brasil. Se estima que en un período de 350 años un total de 3,6 millones de esclavos fueron transportados hasta Brasil (Fryer, 2000, p.6).

La cultura afrobrasileña se afianzó en la parte rural del estado de Bahía, donde los grupos étnicos se concentraron en las granjas y refinerías, y en poblados de esclavos fugitivos. En el siglo XVII los colonos segregaron a la población esclava por grupo étnico y por esclavos frente a negros liberados. *Irmandades* (hermandades) fueron formadas por los colonizadores como una táctica del estilo “divide y vencerás” con el objetivo de mantener el orden y la evangelización (Smith, 2014, p.3).

Culturalmente se da un hecho muy particular, y es que en muchos sectores donde estaban los esclavos, estos se convertían “voluntariamente” al catolicismo. Esto lo hacían para evitar persecuciones por parte de sacerdotes y policías y poder mantener sus costumbres. Estas costumbres estaban ligadas, principalmente, a sus religiones africanas. El investigador Roger Bastide es citado en el libro de Peter Fryer *Rhythms of Resistance* en el cual expone que, originalmente, los santos (estatuas) eran simplemente máscaras blancas

puestas encima de las caras negras de dioses ancestrales. Esto lo hacían para dar una buena impresión sobre su “catolicismo” a los blancos (Fryer, 2000, p. 13). A los esclavos se les permitió tener tiempo de ocio y organizar festividades, todo esto les dio la oportunidad de preservar sus tradiciones africanas. A fin de cuentas, las *Irmandades* tuvieron el efecto de ayudar a la preservación de la cultura africana en territorio brasileiro (Smith, 2014, p.3).

A medida que estos grupos étnicos africanos segregados y desplazados practicaban el *Candomblé* que era la religión afrobrasileña por excelencia (Fryer, 2000, P.14), también se involucraban en prácticas generales culturales que incluían eventos sociales, música y danza, la música religiosa dio paso a la música secular. Ritmos profanos eran ejecutados después de finalizar con los rituales sagrados del *Candomblé* en los *terreiros*. Así, las danzas populares afrobrasileñas se derivaron de muchos ritmos sagrados (Smith, 2014, p.4).

La música brasileña está influenciada por varias culturas, que incluyen a la europea, nativa brasileña, incluso moros en una mínima parte, ya que la ocupación musulmana de Portugal empezó desde el siglo VIII, y Portugal fue el hogar de más de 500 años de ocupación árabe. Mucho de la música tradicional portuguesa, como de la española, muestra cierta influencia árabe, aunque la cantidad es aún un asunto de disputa. Lo que no está en disputa es que la tradición portuguesa de canciones, acompañada de instrumentos de percusión de influencia árabe, ayudó a que los colonizadores portugueses en Brasil y sus esclavos africanos fueran mucho más receptivos de la música de cada uno (Fryer, 2000, p.2).

Una parte de la influencia europea en la música tradicional brasileña se evidencia en la fuerte presencia que tiene el canto desafío en esta música. El canto desafío, que es un tipo de canto parcialmente improvisado, conocido generalmente en Brasil como *desafio*, muestra cómo tres tradiciones de dos continentes, habiéndose ya fusionado previamente en Portugal, se han fusionado aún más íntimamente y sin problemas en Brasil. En Portugal, este tipo de canción es conocido como *canto a atirar* (literalmente ‘canción de disparar’), y una variante de este canto puede ser escuchada en el *fado* (expresión más conocida internacionalmente de la música portuguesa) de

Lisboa, en donde dos cantantes toman turnos para cantar versos. El canto desafío aún es una tradición viviente en Los Azores, el segundo de los tres archipiélagos del Atlántico que fue colonizado por los portugueses en el siglo XV (Fryer, 2000, p.1).

A pesar de los aportes de otras culturas, la influencia que tuvo el pueblo africano en Brasil ha sido de gran importancia y es vista como un hecho preponderante que no se ha limitado a enriquecer, sino también a configurar decisivamente a la música popular brasileña. En el libro de Peter Fryer *Rhythms of Resistance* se llega a la conclusión de que, tanto las personas de ascendencia europea, como los nativos brasileños "...sufrieron una africanización de su cocina, vestimenta, lenguaje, música, religión y folclor..." (Fryer, 2000, p.8-10).

La samba es uno de los géneros musicales afrobrasileños con más importancia. Su desarrollo tuvo lugar en las favelas de Rio de Janeiro a inicios del siglo XX. En sus inicios era similar a géneros como *maxixe* y *marcha*, pero después obtuvo una identidad reconocible. Se popularizó por la década de los veinte junto a la *batucada* que mantenía una postura dominante en la celebración de los carnavales. En la década de los treinta produjeron sambas para radio donde varios compositores organizaron, escribieron y produjeron canciones de samba. Estas canciones enfatizaban la melodía con letras más sofisticadas y con armonía más compleja. La samba se convirtió en un componente fundamental y una influencia importante de la cultura brasileña (Moretti, Nicholl y Stagnaro, 2009, p 13-14).

La instrumentación tradicional básica de la samba incluye una o más guitarras con cuerda de nylon (el nylon le da una sonoridad más tradicional), *cavaquinho*, bajo eléctrico, piano, batería y percusión menor (*pandeiro*, *tamborim*, congas o surdo y casualmente cuica) (Moretti et al., 2009, p. 14).

### **1.1.3.1 Estructura rítmica**

Es común ver la métrica de la samba interpretada en dos cuartos (2/4), dos medios (2/2) o cuatro cuartos (4/4) pero la métrica tradicional de la samba se escribe y se siente en (2/4), La samba contemporánea proviene de los ritmos de la samba batucada; estos ritmos son patrones sincopados, que son

ejecutados por la sección de percusión y subdividen el pulso en semicorcheas (Moretti et al., 2009, p. 14).

**SAMBA**

The image shows a musical score for a Samba percussion section. It consists of five staves labeled SURDO 1, SURDO 2, SURDO 3, CAIXA 4, and AMBORIM 5. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns with accents and dynamic markings. A legend at the bottom indicates 'x = NOTA FANTASMA/DEDO' and '• = BASTETA'.

Figura 13. Ejemplo de sección rítmica de la samba.

Tomado de, Moretti, 2009, p. 17.

### 1.1.3.2 Estructura armónica

La armonía de la samba varía dependiendo del estilo; es semejante a la armonía del *bossa nova* por el uso de acordes diatónicos presentados como triadas, acordes con séptima, acordes con tensiones, acordes dominantes y dominantes secundarios, disminuidos y alterados, además, el uso de acordes no diatónicos, cromáticos e intercambio modal (Moretti et al., 2009, p. 16).

### 1.1.3.3 Estructura melódica

En la samba tradicional, el movimiento de la melodía es comúnmente diatónico y en los acordes de intercambio modal frecuentemente se usan notas cromáticas (Moretti et al., 2009, p. 16). En la figura 15 se puede observar un ejemplo de armonía y melodía en un tema de samba.

**FLOR DE LIS** DJAVAN

♩ = 96

PIANO

The image shows a musical score for the song 'FLOR DE LIS' by Djavan. It features piano accompaniment with chords and a melody line. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 96. The score includes an intro and several measures with chords like A MAJ7, D MIN7, G# MIN7(ADD 11), and C#7(9).

Figura 14. Ejemplo de armonía y melodía de samba.

Adaptado de: Djavan.

## 2 Capítulo II: Análisis Musical

### 2.1 Andarele

#### 2.1.1 Análisis melódico

##### 2.1.1.1 Elementos melódicos

En la introducción del *Andarele* se puede observar el uso de *chord tones* o notas del acorde (en rojo) en la melodía. Además, se hace uso de anacrusa, la cual es interpretada por la marimba para dar inicio al tema (círculo azul)

The figure shows a musical score for the introduction of 'Andarele'. It consists of two staves: MARIMBA and PERCUSSION. The MARIMBA staff is in 2/4 time and features a melodic line with several notes circled in red, representing chord tones. Above the staff, chords are labeled: F, C7, C7b7, and F. A blue circle highlights the first note of the melody, which is an anacrusis. A green arrow labeled 'Llamada' (Call) points to the first four notes, and a yellow arrow labeled 'Respuesta' (Response) points to the next four notes. The PERCUSSION staff is in 2/4 time and shows a 7-measure rest followed by a rhythmic pattern.

Figura 16. Fragmento de la introducción del *Andarele* de *Don Naza*  
Adaptado de: Don Naza.

La frase principal del estribillo y de la estrofa expuesta en la figura 17, también contiene notas del acorde, a excepción de la armonización que es interpretada por los coristas, donde se usa la sexta del acorde (color morado). También es común el uso de melodías silábicas, es decir, una nota por cada sílaba de texto.

The figure shows a musical score for the chorus of 'Andarele'. It consists of two staves: MARB and PERC. The MARB staff is in 2/4 time and features a melodic line with several notes circled in red, representing chord tones. Above the staff, chords are labeled: F, C7, C7, and F. A blue circle highlights the first note of the melody, which is an anacrusis. A green arrow labeled 'Llamada' (Call) points to the first four notes, and a yellow arrow labeled 'Respuesta' (Response) points to the next four notes. The PERC. staff is in 2/4 time and shows a 7-measure rest followed by a rhythmic pattern. The lyrics 'AN - DA - RE - LE VA - MO - NO AN - DA -' are written below the Marimba staff.

Figura 17. Fragmento del coro de la canción *Andarele*  
Adaptado de: Don Naza.

Otra de las características primordiales de esta versión del *Andarele* es el correcto uso del *voice leading* en la melodía. Los intervalos nunca son mayores a una tercera diatónica en los cambios de acordes.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'MARIMBA' and the bottom 'MARB'. Both are in 2/4 time. The introduction (INTRODUCCION) starts with an F chord, moves to C7 (indicated as 1/2 tono up), then C7b9 (1/2 tono down), and ends on F. The chorus (CORO) starts on F, moves to C7 (1 tono up), then C7, and ends on F (1/2 tono up). Lyrics are: RE - LE AN - DA - RE - LE AN - DA - RE - LE VA - MO NO AN - DA -

Figura 18. Fragmento de melodía del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

### 2.1.1.2 Frases y motivos

Se puede observar dos frases distintivas en las tres secciones principales del *andarele* (introducción, estribillo y estrofa) las cuales corresponden a un patrón de llamada y respuesta. Siempre existe un contraste entre estas dos frases, sea en altura o contorno melódico. En la figura 19 se puede observar esta interacción en la sección introductoria del tema. Existe contraste entre la altura de la llamada y la respuesta, esta última se encuentra a una quinta justa o tres tonos y medio por encima de la última nota de la llamada.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'MARIMBA' and the bottom 'PERCUSSION'. Both are in 2/4 time. The introduction (INTRODUCCION) starts with an F chord, moves to C7 (labeled 'Sta'), then C7b9, and ends on F. A green dashed arrow labeled 'Llamada' points from the first measure to the second. A yellow dashed arrow labeled 'Respuesta' points from the second measure to the third. The percussion staff shows a simple rhythmic pattern.

Figura 19. Fragmento de la Frases de la introducción del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

### 2.1.1.3 Contorno melódico

Como se puede observar en la figura 20, la llamada tiene un contorno melódico en forma de onda que sube y baja, mientras que el contorno melódico de la respuesta tiene una melodía mucho más lineal en su voz principal, la cual contiene una armonización de voces con un movimiento melódico oblicuo.

Figura 20. Fragmento del contorno melódico del *Andarele*.

Adaptado de: Don Naza.

Los motivos del *Andarele* resaltan, predominantemente, el acento literario de las palabras. Es así que, los motivos mantienen una misma nota musical hasta la sílaba de acento literario, o marcan el acento literario con una nota musical más alta que las que se usan en las otras sílabas.

Figura 21. Fragmento de análisis literario del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

En la figura 21 se expone el análisis literario. En los cuadros verdes se observa las notas altas que coinciden con el acento literario que se muestra en

cuadros de color rojo. Esta característica revela la naturalidad interpretativa y cuan orgánicos son los motivos y frases del *Andarele*, permitiendo así, resaltar la palabra *andarele*, que es el centro de esta canción tradicional.

### 2.1.2 Andarele: Análisis Formal

Se puede simplificar la forma del *Andarele* y decir que la estructura de la versión de *Don Naza* y el *Grupo Bambuco* es una forma A-B, a la cual se le agregó una introducción y una sección de marimba improvisada, que una vez que termina, bosqueja patrones rítmicos repetitivos hasta llegar nuevamente a la idea principal expuesta en la introducción como se muestra en la figura 22.

**ANDARELE**

DON NAZA Y EL GRUPO BAMBUCO  
TRANSC. GENESIS DEMERA

Idea Básica

INTRODUCCIÓN

Continuación

Continuación-Repetición

Idea Básica-Repetición

Figura 22. Introducción completa del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

En la tabla 1 se observa la forma que usa esta versión de *Andarele* de *Don Naza* y el *Grupo Bambuco*.

Tabla 1. Forma musical del *Andarele* de la versión de *Don Naza*

Nombre de sección	Duración de sección	Total de compases
Introducción	1 – 24	Abierta
Idea básica	1 – 4	4
Impro. De marimba	5 – 8	Abierta
Continuación	9 – 12	4
Contin. Repetición	13 – 16	4
Idea Básica Repetición	17 – 20	4
Pre coro	21 – 24	4
A o estribillo	25 – 36	12
B o estrofa	37 – 52	16

### 2.1.3 Andarele: Análisis rítmico

En la figura 23, se puede inferir que el bombo aporta con unísonos rítmicos para el inicio de la llamada y respuesta, de esta forma, ofrece un sonido percutido profundo.

The figure displays two systems of musical notation for the piece 'Andarele'. The first system, labeled 'ANDARELE', shows measures 2 through 20. The second system, labeled 'CORO', shows measures 21 through 25. Each system includes a Marimba (MARB) part in treble clef and a Percussion (PERC.) part in bass clef. The MARB part features chords (F, C7) and melodic lines with lyrics underneath. The PERC. part consists of a steady rhythm of eighth notes marked with 'x'. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the MARB part, and yellow dashed arrows indicate the flow of the melody. A green dashed arrow in the 'CORO' section points to the 'Llamada' (call) part, and an orange dashed arrow points to the 'Respuesta' (response) part.

Figura 23. Fragmento de análisis rítmico del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

El guasá marca la subdivisión y acompaña rítmicamente el trabajo de la marimba y, en ciertas ocasiones, varía el juego de semicorcheas como se muestra en la siguiente figura.

**IMPROVISACION DE MARIMBA**

Variaciones y acompañamiento del guasá

5

Figura 24. Fragmento de variación rítmica del guasá en el *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

Por último, todos los cambios de sección van acompañados de repiques de toda la banda o parte de ella, como se expone en la figura 25 y 26

**INTRODUCCION**

Repiques

**IMPROVISACION DE MARIMBA**

5

Figura 25. Ejemplo de repique del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

17

Repiques previos al estribillo

21

Respuesta del estribillo

Figura 26. Ejemplo dos de repique del *Andarele*

Adaptado de: Don Naza.

## 2.2 Landó

### 2.2.1 Análisis Melódico

#### 2.2.1.1 Elementos melódicos

Dentro del landó, se pudo encontrar frases relativas a la escala pentatónica menor, más el uso de ciertas tensiones disponibles en cada acorde. También hay un uso predominante de notas del acorde con ciertas tensiones que aportan color a la melodía.

9

Figura 27. Fragmento de análisis melódico del *Toro Mata* de la versión de los

*Hermanos Santa Cruz*

Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

Por otra parte, hay uso predominante de melodías silábicas, aunque en ocasiones se halla uso de melismas. También se encuentran bordaduras a una nota del acorde y notas de paso para llegar a la nota principal del acorde, como se ve en la figura 28, 29 y 30.

The image shows a musical score for the second chorus of 'Toro Mata'. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto), an acoustic guitar (Ac.Gtr.) staff, and a bass staff. The vocal lines are marked with 'X4' and 'CANTA 2 VECES'. The lyrics are 'MA-TA/A Y TO-RO MA-A - TA'. Annotations include 'Notas de paso' (passing notes) in green boxes, 'Ligaduras' (ligatures) in yellow boxes, and 'CANTA DESDE LA 3RA REP.' (sing from the 3rd measure). The guitar part shows chords 'A MIN' and 'E'. The bass staff shows a rhythmic pattern. Measure numbers 9 and 10 are indicated at the bottom.

Figura 28. Fragmento dos de análisis melódico del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

The image shows a musical score for 'TORO MATA'. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto), an acoustic guitar (Ac.Gtr.) staff, and a bass staff. The vocal lines are marked with 'Notas objetivo' (objective notes) in red boxes and 'Bordaduras' (ornaments) in purple boxes. The lyrics are 'TO - RO MA - TA RUM - BAM - BE - RO / AY TO - RO MA - TA TO - RO TO RO'. The guitar part shows chords 'E7' and 'A MIN'. The bass staff shows a rhythmic pattern. Measure numbers 11 and 12 are indicated at the bottom.

Figura 29. Fragmento tres de análisis melódico del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

**6 PREGON** **TORO MATA**

**NUMERO DE REPETICION A SENAL.**

AV LA PON - DE PON - DE - E - E Notas melismáticas

**EN LA REP.**

CRA AV LA PON - DE - E - E

**A MIN E E<sup>7</sup> A MIN**

R.

41 42 43

Figura 30. Fragmento cuatro de análisis melódico del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

### 2.2.1.2 Frases y Motivos

Una característica distintiva del landó, es el uso de frases de llamada con su respectiva frase de respuesta, como se expone en la figura 31.

**6 PREGON** **TORO MATA**

**NUMERO DE REPETICION A SENAL.**

AV LA PON - DE PON - DE - E - E Llamada

ES - TE NE - GRO NO/ES DE A - QUI - I Llamada

**EN LA REP.**

CRA AV LA PON - DE - E - E Respuesta

CA RA CA CRA CRA Respuesta

**A MIN E E<sup>7</sup> A MIN E E<sup>7</sup>**

41 42 43 44

Figura 31. Fragmento de análisis de frases del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

Existe un contraste entre la altura de la llamada y de la respuesta. Los dos motivos que conforman la llamada empiezan con una quinta justa por encima de la primera nota de la respuesta. El sentido de cada motivo de la llamada tiende a ir hacia abajo, mientras que el motivo de la respuesta tiende a ir hacia arriba, como se ve en la figura 32.

6 PREGON TORO MATA

NUMERO DE REPETICION A SENAL.

AV LA PON - DE PON-DE - E - E ES - TE NE - GRO NO/ES DE A - QUI - I

EN LA REP.

CRA AV LA PON - DE - E - E CA RA CA CRA CRA

Figura 32. Fragmento dos de análisis de frases del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

### 2.2.1.3 Contorno Melódico

En el Landó se encontró un contorno melódico en forma de onda (figura 33 y 34). Este tipo de contorno experimenta subidas y bajadas en la altura de las notas que no exceden intervalos difíciles de cantar.

4 CORO TORO MATA D.S. AL FINE

MA-TA/A Y TO-RO MA-A - TA TO - RO MA-TA RUM-BAM-BE-RO/AV TO - RO MA-TA TO-RO MA-TA/AV TO-RO

Figura 33. Fragmento de análisis de contorno melódico del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

ES - TE NE - GRO/ES DE A - CA - RI - I

CRA CA RA CA CRA CRA CRA

Figura 34. Fragmento dos de análisis de contorno melódico del *Toro Mata*  
Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

## 2.2.2 Landó: Análisis Formal

- **Forma inicial del tema:** 72 compases (1-72)

Tabla 2. Forma inicial del *Toro Mata* de la versión de *Hermanos Santa Cruz*

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Introducción</b>	1-8	8
<b>Estrillo (A)</b>	9-16	8
<b>Estrofa (B)</b>	17-24	8
<b>Estrillo (A)</b>	25-32	8
<b>Estrofa (B)</b>	33-40	8
<b>Estrillo (A)</b>	41-48	8
<b>Estrofa (B)</b>	48-56	8
<b>Estrillo (A)</b>	57-64	8
<b>Estrofa (B)</b>	65-72	8

- **Interludio:** 12 compases (72-84)
- **Forma final del tema (Pregón):** 54 compases (84-138)

La forma inicial del tema tiene 72 compases y se puede apreciar que mantiene una forma regular A B, la A representa al estrillo y la B representa a las estrofas, esta fórmula A - B consta de ocho compases cada una, que se repite 3 veces de manera sucesiva. Además, existe una introducción de 8 compases. El interludio tiene 12 compases, 4 compases que sirven de puente para entrar nuevamente a la melodía de la introducción desarrollada en 8 compases. La forma final del tema presenta una sección de pregón que consta de 54 compases, interpretados a manera de pregunta y respuesta entre el coro y el cantante principal.

### 2.2.3 Landó: Análisis Rítmico

Dentro del landó se encontraron dos patrones de cajón peruano que a continuación se detallan.

En el primer patrón correspondiente al *Toro Mata* con métrica de (12/8), se puede observar que la marcación del *beat* uno de cada compás está acentuado en el sonido grave (nota en círculo morado); del segundo *beat* en adelante el sonido grave del cajón es ejecutado en las síncopas, ya que existe

un silencio de corchea (flecha **dorada**) en el inicio de cada *beat*. Para el sonido agudo (notas en círculo **rojo**) se añaden notas de gracia identificadas en la figura por ser de menor tamaño y ubicarse al lado izquierdo de la notación de sonido agudo.



Figura 35. Primer patrón rítmico en *Toro Mata*

Adaptado de: Hermanos Santa Cruz.

El patrón dos, corresponde a la transcripción de la canción *Valentín* de Pepe Vásquez con métrica de (3/4), donde se observa que no hay uso de notas de gracias en el sonido agudo (notas en círculo **rojo**) del cajón o de los bongos. Al igual que en el primer patrón se observa la ausencia (flecha **dorada**) del sonido grave (notas en círculo **morado**) en uno de los pulsos que van a tierra

**VALENTIN**

LANDO VERSION SUSANA BACA PEPE VASQUEZ

INTRO TRANSC: GENESIS DEMERA

PIANO

NO VA LEN TIN CON PA LO NO VA LE VA LEN TIN

ONLY PERCUSSION X 4

CAJON

Figura 36. Segundo patrón rítmico en *Toro Mata*

Adaptado de: Pepe Vásquez.

## 2.3 Samba

### 2.3.1 Análisis melódico

#### 2.3.1.1 Elementos melódicos

El uso de notas del acorde y tensiones en la melodía dentro de la samba es mucho más usual que en los estilos antes analizados. Existen tensiones cuyo efecto de colorear la melodía se puede percibir no solo en los acordes

dominantes sino también en acordes de función tónica y subdominante, tal como se puede observar en la figura 37, del extracto de la canción *Casa um da vila*, donde las notas del acorde se encuentran señaladas en rojo y las tensiones en morado.

The image shows a musical score for the song "Casa um da vila". It consists of three staves: a vocal line (Vox.), a guitar line (E.GTR.), and a bass line. The vocal line has the lyrics "A-LU - GUEI A CA - SA UM DA VI - LA". The notes are circled in red (3, 9, 3, 9, R, 13) and purple (9, 3, 9, 13). The guitar line shows chords CMAJ7 and DMIN7. The bass line has a treble clef and a key signature of two flats.

Figura 37. Uso de tensiones dentro de melodía en *Casa um da vila*  
Adaptado de: Martnalia.

En la canción *Volta por cima*, también se usa de manera similar las tensiones y notas del acorde, como se observa en la figura 38.

The image shows a musical score for the song "Volta por cima". It consists of three staves: a vocal line (Vox.), a guitar line (GTR.), and a bass line. The vocal line has the lyrics "NAO PRO - CU - REI ES - CON - DER TO - DOS VI - RAM FIN - GI". The notes are circled in red (5, 5, b7, b13, 5, 11, 3, 5, 13, R) and purple (b7, b13, 11, 3, 13). The guitar line shows chords FMIN7, C7(b9)/E, FMIN7, and F7(b9). The bass line has a treble clef and a key signature of two flats.

Figura 38. Uso de tensiones dentro de melodía en *Volta por cima*  
Adaptado de: Martnalia.

Por último, en la canción *Maracangalha*, se puede ver un uso marcado y predominante de notas del acorde, sin embargo, mantiene la tendencia en el uso de tensiones de las dos canciones anteriores, como se muestra en la figura 39.

22  
J MARACANGALHA

PRA MA-RA-CAN - GAE-HA EU VOU! ... EU VOU DE LI-FOR - ME BRAN - CO EU VOU! ...

Vox. EU VOU! ... EU VOU! ...

E.GTR. E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> F<sup>MIN</sup><sup>7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

Figura 39. Uso de tensiones dentro de melodía en *Maracangalha*

Adaptado de: Martnalia.

### 2.3.1.2 Frases y motivos melódicos

Una de las características predominantes de estas transcripciones de samba es la irregularidad de las frases, en la figura 40 se puede observar como las frases largas son seguidas de frases cortas, lo cual muestra la marcada espontaneidad de los compositores y sus letras. Las flechas doradas muestran las frases largas y las celestes las frases más cortas, en la canción *Casa um da vila*, la frase más corta está interpretada por los coristas.

6 CASA UM DA VILA

E/A MU - LHER DE - SSE/A-MI - GO ... AN - DA PA - SAN - DO TEM - PO QUEN - TE SEN -

Vox. E/A MU - LHER DE - SSE/A-MI - GO ... EM - BO - RA - GEN - TE SEN -

E.GTR. C<sup>MAJ</sup><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>MIN</sup> D<sup>MIN</sup><sup>(MAJ<sup>7</sup>)</sup> D<sup>MIN</sup><sup>7</sup> G<sup>7</sup><sup>(9)</sup> C<sup>MAJ</sup><sup>7</sup> B<sup>b</sup> B

Figura 40. Frases y motivos melódicos en *Casa um da vila*

Adaptado de: Martnalia.

También en la canción *Volta por cima* se puede observar la misma irregularidad que en *Casa um da vila*. En la figura 41 se expone un extracto de la melodía.

The image shows a musical score for the song 'Volta por cima'. It consists of three staves: a vocal line (Vox.), a guitar line (E.GTR.), and a piano accompaniment line (P.A.). The vocal line features two phrases of lyrics: 'E - NAO DE - SA - NI - MA' and 'LE - VAN - TA SA - CO - DE / APO - EI - RA / DA / AVOL - TA POR CI - MA'. The guitar line shows a series of chords: B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>, B<sup>o</sup>7, FMIN<sup>7</sup>/C, D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, GMIN<sup>7</sup>(<sup>o</sup>5), C<sup>7</sup>(<sup>o</sup>9), FMIN<sup>7</sup>, and FMIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>. The piano accompaniment line shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 41. Frases y motivos melódicos en *Volta por cima*

Adaptado de: Martnalia.

Por otra parte, en la samba se puede ver una alternancia entre notas con mayor duración y notas con menor duración. En la figura 42, perteneciente al extracto de la canción *Maracanghala*, se observan como las notas encerradas en el cuadro dorado tienen más duración que las notas que están en el cuadro celeste, estas frases largas son interpretadas por los coristas.

The image shows a musical score for the song 'Maracanghala'. It consists of three staves: a vocal line (Vox.), a guitar line (E.GTR.), and a piano accompaniment line (P.A.). The vocal line features two phrases of lyrics: 'LIA NAO QUI - SER IR EU VOU SO!' and 'EU VOU SO!'. The guitar line shows a series of chords: A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>, GMIN<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, FMIN<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, and E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>. The piano accompaniment line shows a rhythmic pattern of eighth notes. The notes in the vocal line are highlighted with colored boxes: a green box (celeste) around the first phrase and a yellow box (dorado) around the second phrase.

Figura 42. Frases y motivos melódicos en *Maracanghala*

Adaptado de: Martnalia.

También, se puede observar que las melodías son completamente silábicas, es decir, una sílaba por nota, simulando como si estuviera hablando, lo cual aporta mayor riqueza rítmica a la melodía. En la figura 43, del extracto de la canción *volta por cima*, se puede ver en los cuadros celestes la alta densidad rítmica en comparación con las notas de mayor duración en los cuadros dorados.

Figura 43. Frases y motivos melódicos en *Maracanghala*  
Adaptado de: Martnalia.

### 2.3.1.3 Contorno melódico

Una característica de estas melodías de samba es la relación directa de su contorno melódico en forma de onda, este movimiento es muy pronunciado. En la figura 44 se observa esta información en el extracto de *Casa um da vila*.

Figura 44. Contorno en *Casa um da vila*  
Adaptado de: Martnalia.

También se puede observar este tipo de contorno melódico en *Volta por cima*. En la figura 45 se puede ver un extracto de esta canción.

Figura 45. Contorno en *Volta por cima*  
Adaptado de: Martnalia.

### 2.3.2 Samba: Análisis formal

Tabla 3. Forma musical de *Casa um da vila* de *Martnalia*.

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Estrofa (A)</b>	1-16	16
<b>Estribillo (B)</b>	17-32	16
<b>Estrofa (A')</b>	33-52	20
<b>Estribillo (B)</b>	53-68	16
<b>Estrofa (C)</b>	69-88	20
<b>Estrofa (C)</b>	89-108	20

La samba *Casa um da vila* tiene 108 compases y mantiene una forma ABA'BCC desarrollada de la siguiente manera: la primera A y la primera B son secciones de 16 compases cada una, la siguiente sección es la A' que contiene 20 compases, nuevamente la B y luego dos veces la sección C que tiene 20 compases.

### 2.3.3 Samba: Análisis rítmico

Dentro de la figuración rítmica de la samba se encuentra el uso predominante de la anticipación del siguiente acorde. En la figura 46 como se puede observar en el círculo rojo el acorde está alineado un poco más a la izquierda de la línea de compás, esto indica que el acorde debe ser anticipado.



Figura 46. Anticipación de acordes dentro de la samba

Adaptado de: Martnalia.

Otro elemento que contribuye a la rítmica de la samba es el bajo que marca de manera constante los *downbeats*, de esta manera, las anticipaciones de la guitarra o piano, tienden a sentirse desplazadas del *beat* uno.

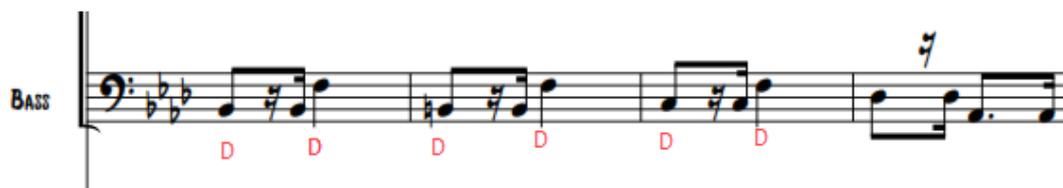


Figura 47. Movimiento del bajo dentro de la samba

Adaptado de: Martnalia.

Por último, el agogo y el redoblante marcan la clave rítmica de la samba y sus diferentes variaciones según la canción, en la figura 48 se puede ver el redoblante que marca la clave de la samba mediante acentos en conjunto con el agogo.



Figura 48. Patrón rítmico del agogo y redoblante dentro de la samba

Adaptado de: Martnalia.

### 3 Capítulo III: Aplicación del análisis musical de los géneros a los arreglos.

Para los arreglos de cada género, fueron considerados varios elementos como: métrica, instrumentación, forma, contornos y líneas melódicas características.

#### 3.1 Andarele

La métrica que se usó para este arreglo no es la métrica tradicional de 2/4, sino que se decidió usar la métrica de 4/4 para mantener la sensación de compás binario y reducir el número de compases sin afectar a la melodía ni a los acentos rítmicos de la tradición. La instrumentación usada en este arreglo está adaptada para batería, percusión menor, bajo, piano, guitarra acústica, voz principal y coros, y la distribución de la forma musical se muestra en la tabla 4.

Tabla 4. Forma musical del arreglo de *Andarele*

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Introducción</b>	1-12	12
<b>Estribillo A</b>	12-15	4
<b>Estrofa B</b>	15-22	8
<b>Estribillo A</b>	22-25	4
<b>Estrofa B</b>	26-33	8
<b>Interludio</b>	34-41	8
<b>Solos</b>	Abierta	-
<b>Estribillo A</b>	42-57	16
<b>Coda</b>	58-65	8

En la introducción se usó una melodía principal en el bajo que prepara la entrada de la melodía de la marimba. El contorno melódico de esta sección tiene un movimiento de onda muy pronunciado que sube y baja. Este movimiento es inspirado en la versión de *Don Naza* que tiene el mismo uso del contorno melódico en el estribillo y las estrofas. En la figura 49 se observa esta melodía.

# ANDARELE

TRADICIONAL  
ARREG: G. DEMERA



Figura 49. Melodía del bajo en el *Andarele*

A continuación de esta línea melódica se presenta la melodía principal del andarele en la marimba. Esta melodía es usada en distintas versiones de andarele para dar aviso a la entrada del cantante principal.

Figura 50. Melodía principal de la marimba en el *Andarele*

Para el estribillo, se ha usado la melodía original en la voz principal y una armonización diferente a la de *Don Naza* en la línea de los coros. Este movimiento melódico de las voces del coro se mantiene constante durante todo el tema. A continuación un fragmento de esta sección en la figura 51.

Figura 51. Línea de respuesta de los coros en el *Andarele*

La sección de las estrofas o B es similar a la del estribillo o A, la variación es solo lírica. En la sección del interludio se repite la melodía del bajo tocada en la introducción, mientras la voz principal canta la palabra andarele con una variación de la melodía cantada en el estribillo, pero manteniendo el acento literario. En la figura 52 se puede observar esta línea melódica.



Figura 52. Variación melódica en el interludio del *Andarele*

En la sección de la coda se utiliza una línea cromática descendente desde Fa hasta Re. Esta línea es tocada por el bajo, la guitarra y el piano.



Figura 53. Línea cromática descendente

Para este arreglo, el movimiento rítmico utiliza patrones del *Andarele* adaptados a la batería, en donde, la notación más alta es interpretada por el *hi-hat* y la caja, mientras que, la notación más baja es interpretada por el bombo. En la figura 54 se puede observar este movimiento.



Figura 54. Patrón rítmico del *Andarele* adaptado a la batería

### 3.2 Landó

En el arreglo de la canción *Toro Mata* se conservó la métrica tradicional de 12/8, mientras que, el arreglo de la canción *Negra Presuntuosa* por el movimiento melódico se pensó en métrica de 3/4. La instrumentación usada para estos dos arreglos fue: cajón peruano, percusión menor, bajo, piano, guitarra, voz principal y coros.

La forma del arreglo de *Toro Mata* está distribuida de la siguiente manera:

Tabla 5. Forma musical del arreglo *Toro mata*.

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Introducción</b>	1-8	8
<b>Estribillo</b>	9-25	16
<b>Estrofa</b>	26-33	8
<b>Estribillo</b>	34-41	8

<b>Estrofa</b>	42-49	8
<b>Estribillo</b>	50-57	8
<b>Interludio</b>	58-65	8
<b>Pregòn</b>	Abierta	-
<b>Coda</b>	66-69	4

La forma del arreglo de *Negra Presuntuosa* está distribuida de la siguiente manera:

Tabla 6. Forma musical del arreglo de *Negra presuntuosa*.

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Estribillo</b>	1-8	8
<b>Introducción</b>	9-24	16
<b>Estrofa</b>	25-42	18
<b>Interludio</b>	43-46	4
<b>Estrofa</b>	47-60	14
<b>Estribillo</b>	61-73	13
<b>Solo</b>	74-77	4
<b>Estrofa</b>	78-91	14
<b>Estribillo</b>	92-119	28
<b>Coda</b>	119-127	9

Para el arreglo del *Toro Mata* la línea introductoria tocada por la guitarra es tomada de la canción original de Caitro Soto. Es una línea constante y que se repite durante todo el tema, para esta sección, se ha añadido al piano que toca la misma línea en la segunda repetición del motivo melódico, pero una octava más arriba de la línea original. Esta línea tiene un contorno melódico en forma de onda analizado previamente en el análisis musical.

#### INTRODUCCION



Figura 55. Obligado de guitarra en *Toro Mata*

Para la melodía de la guitarra que se puede ver en la figura anterior, se añadieron algunos cortes musicales que son interpretados por el cajón peruano y las congas. Estos cortes preparan a la entrada de los demás instrumentos y de la voz principal.

**LANDÓ** **TORO MATA**

CAITRO SOTO  
ARR: GENESIS DEMERA

**INTRODUCCION**

Figura 56. Cortes de cajón peruano y congas en introducción de *Toro Mata*

Para el arreglo de *Negra Presuntuosa*, el tema empieza solo con las voces cantando la línea que el coro hace en el estribillo, mientras que, el cajón peruano hace repiques interpretativos sobre el patrón rítmico del landó, rellenando los silencios. Esta línea melódica del coro interpreta el acento literario de cada palabra empezando en una nota aguda, de esta manera acentúa la primera sílaba. En la figura 57 se puede observar este movimiento.

**VOZ 2** **NEGRA PRESUNTUOSA**

ANDRES SOTO  
ARR: GENESIS DEMERA

$\text{♩} = 110$

**INTRO**

Figura 57. Línea de las voces en introducción de *Negra Presuntuosa*

La línea introductoria de la guitarra a continuación de este estribillo, al igual que en *Toro Mata* es una línea principal, constante y repetitiva, interpretada también por el piano en la segunda repetición. Esta línea melódica fue inspirada en la versión de *Negra Presuntuosa* de Susana Baca en su disco *Susana Baca*. A continuación, un fragmento de la línea melódica de guitarra en la introducción de *Negra Presuntuosa* expuesta en la figura 58.

**NEGRA PRESUNTUOSA**

ACOUSTIC GUITAR ANDRES SOTO  
 ♩ = 110 ARR: GENESIS DEMERA

INTRO

13

Figura 58. Línea melódica de guitarra en la introducción de *Negra Presuntuosa*

Para el arreglo del *Toro Mata* en la sección del interludio, se añadió una línea melodía inspirada en la versión de *Eva Ayllon + Inti-Illimani Histórico* de un disco grabado en vivo de *Inti-Illimani*. Esta línea está interpretada por el piano y sirve de transición a la sección de pregón. A continuación, se puede observar esta línea melódica en la figura 59.

**INTERLUDIO**

31

Figura 59. Línea melódica de piano en *Toro Mata*.

También, se añadieron líneas melódicas a la guitarra y al piano que responden o acompañan a la melodía del cantante principal. Estas líneas fueron inspiradas, principalmente, en las versiones de *Caitro Soto*, de *Hermanos Santa Cruz*, de *Susana Baca* y de *Eva Ayllon*. Para mantener el contorno melódico del análisis, se ha conservado el movimiento en forma de ondas en estas melodías. En la figura 60 se puede ver un fragmento de estas líneas melódicas interpretadas por la guitarra en el arreglo del *Negra Presuntuosa*.

33

Figura 60. Línea melódica de guitarra en *Negra Presuntuosa*

Para el arreglo del *Toro Mata* el patrón rítmico del cajón se mantiene constante. La notación rítmica de este instrumento indica que las notas altas se tocan en la parte superior del cajón y las notas bajas en la parte inferior del cajón. En la figura 61 se puede ver un ejemplo de este patrón rítmico.



Figura 61. Patrón rítmico del cajón en *Toro Mata*

Para el arreglo de *Negra Presuntuosa*, se utilizó el patrón rítmico que se puede ver en la figura 62. Este patrón se mantiene constante durante todo el tema y es interpretado por el cajón peruano.



Figura 62. Patrón rítmico de cajón en *Negra Presuntuosa*

### 3.3 Samba

Para los arreglos de samba se conservó la métrica tradicional de 2/4 y se adaptó la instrumentación tradicional del género al formato de batería, percusión menor, *pandeiro*, bajo, piano, guitarra, voz principal y coros.

La forma del arreglo de *Clareou* está distribuida de la siguiente manera:

Tabla 7. Forma musical del arreglo de *Clareou*.

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b>Introducción</b>	1-16	16
<b>Estribillo 1</b>	17-32	16
<b>Estrofa</b>	33-48	16
<b>Estrofa</b>	49-80	32
<b>Pre-Estribillo</b>	81-88	8
<b>Estribillo 2</b>	89-104	16
<b>Puente</b>	105-124	20
<b>Estribillo 1</b>	125-140	16
<b>Estribillo 2</b>	141-156	16

<b>Puente</b>	157-176	20
<b>Estribillo 1</b>	177-208	32
<b>Coda</b>	209-212	4

El segundo tema de samba es un *Medley brasileiro* y su forma está distribuida de la siguiente manera:

Tabla 8. Forma musical de la transcripción del *Medley brasileiro*

Nombre de Sección	Duración de sección	Total de compases
<b><i>Casa Um Da Vila</i></b>	1-92	92
<b><i>Volta Por Cima</i></b>	93-164	72
<b><i>Saudosa Maloca</i></b>	165-187	23
<b><i>Maracangalha</i></b>	188-262	75

En el tema *Clareou*, en la introducción se creó una melodía nueva inspirada en las versiones de *Paula Lima* y *Diogo Nogueira*. Esta melodía es lineal y conserva el uso de *chord tones* o notas del acorde.

**CLAREOU**

ACOUSTIC GUITAR PAULA LIMA  
GENESIS DEMERA

Figura 63. Línea melódica en la introducción de *Clareou*

Para estos arreglos los patrones rítmicos fueron adaptados a la batería, en donde, la notación aguda es interpretada por el *hi-hat* y la caja y la notación grave es interpretada por el bombo. En la figura 64 se puede observar un fragmento de la sección de batería.

Figura 64. Sección de batería en *Clareou*

Se añadieron líneas melódicas de respuesta a la voz principal en el piano y la guitarra. A continuación, se puede observar un fragmento de una línea melódica de respuesta del piano en la canción *Clareou*. Esta línea melódica tiene un movimiento gradual ascendente.

4  
PNO.  
112  
D MAJ<sup>9</sup>  
CLAREOU  
A MIN<sup>9</sup>  
C  
3  
3

Figura 65. Líneas melódicas de respuesta de piano en *Clareou*

El segundo tema de samba, está más apegado a la transcripción de un *medley* de samba interpretado por *Martnalía* en su presentación *Samba m vivo*. Para este tema se han realizado pequeños cambios de forma en las repeticiones y un cambio de género musical en una de las canciones. Se utilizó la combinación de samba y partido alto para crear un contraste con el tema *Saudosa Maloca*, que no existe en el tema original. A continuación, un fragmento de esta sección.

PARTIDO ALTO  
J SAUDOSA MALOCA  
B<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup>  
F MIN<sup>7</sup>  
F MIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>  
142 143 144 145

Figura 66. Fragmento de *Saudosa Maloca*

El patrón rítmico utilizado en el *medley* fue adaptado a la batería, en donde, la notación aguda es interpretado por el *hi-hat* y la caja y la notación grave por el bombo.

D  
53 54 55 56

Figura 67. Patrón rítmico de batería en *Medley brasileiro*

## 4 Conclusiones y Recomendaciones

### 4.1 Conclusiones

Al desarrollar esta investigación mediante el marco conceptual de los antecedentes históricos y el análisis musical de los géneros andarele, landó y samba, se puede concluir que:

- Estos géneros nacen a partir del mestizaje de las culturas involucradas: afrodescendientes, latinos y europeos, en la época de colonización de Ecuador, de Perú y de Brasil.
- La influencia africana se ve reflejada en el contexto histórico musical de cada uno de los géneros.
- Mediante el análisis musical de varias versiones y los conceptos obtenidos en esta investigación, se puede apreciar que los elementos que más definen a los géneros, son los recursos rítmicos que presenta cada uno.
- Tanto el andarele como el landó y la samba poseen ciertos patrones rítmicos establecidos que los caracterizan.
- La samba presenta mayor uso de tensiones en sus melodías, así como cromatismos en notas de paso y bordaduras, en comparación con el andarele y el landó, que tienen un uso recurrente de notas del acorde.
- Se puede encontrar que las longitudes de las frases melódicas de la samba presentan mayor irregularidad que la longitud de las frases melódicas del landó y el andarele.
- Para la realización de los arreglos musicales, se tomó en cuenta los elementos característicos identificados en el análisis musical de cada género como: patrones rítmicos adaptados a la sección rítmica y el uso de tensiones en la melodía.

## **4.2 Recomendaciones**

Para la investigación de estos géneros musicales, se recomienda verificar la existencia de fuentes bibliográficas, debido a que la fuente de información sobre estos géneros es escasa.

Se recomienda transcribir a mayor profundidad canciones y elementos rítmicos y melódicos de cada uno de estos géneros, para tener un conocimiento más profundo de cada uno de ellos y poder aplicar los recursos de estos géneros a futuras composiciones e interpretaciones.

Se recomienda tener en cuenta los procesos de colonización y el contexto social de cada país para entender de mejor manera como es la interacción de las diferentes etnias y el mestizaje de su cultura musical.

## Referencias

- Ares, B. (2000). *Mestizos, mulatos y zambaigos derroteros africanos en los mundos ibéricos: 75-88*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10261/28909>.
- Di salvia, D. (2013). *La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a partir de las crónicas peruanas coloniales (siglos XVI y XVII)*. Perú. Revista Española de Antropología Americana, 43(1), 89-110.
- Escobar, R. (1997). *Memoria Viva: Costumbres y Tradiciones Esmeraldeñas*. Quito: Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana "La Canoita".
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Perú: Institutos de Estudios Peruanos.
- Franco, J. (2005). *Sonidos milenarios: La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeños*. Quito: Fondo Ecuatoriano Popolorum Progressio.
- Fryer, P. (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press.
- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Editorial Ecuador.
- Kapenda, J. (2001). *Diccionario lingala-español. Breve historia y origen africano del negro ecuatoriano*. Quito: UNESCO.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mullo, J. (2003). *La música en el Ecuador: Recursos musicales del Ecuador actual. Música Étnica*. Quito: Trama.
- Palacios, F. (2013). *El Andarele en la música tradicional afroesmeraldeña, Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Rey, M. (2007). *El afroperuanismo en la reconstrucción de una identidad nacional diaspórica*. Recuperado de [www.interculturalidad.org](http://www.interculturalidad.org).

- Smith, A. (2014). *Contemporary brazilian drum-set: afro-brazilian roots & current trends in contemporary samba-jazz performance practice*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2022/17569>
- Valencia, R. (2010). *Chincha y alrededores en ica, Perú: lengua, cultura y literatura* (Tesis de maestría). Universidad del Estado de Kansas.
- Vásquez, C. (1992). *Costa: Presencia africana en la costa peruana*. [Versión electrónica] Recuperado de <http://www.chalenasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

## **ANEXOS**

# TORO MATA

**LANDÓ** **CAITRO SOTO**  
**ARREG: HNOS. SANTA CRUZ**

**INTRODUCCION**

Voz PRINCIPAL 1

CORO 2

1 2 3 4

CAJÓN

5

6 7 8

AG.GTR.

TO-RO

2 CORO

TORO MATA

MA-TA/A Y **X4** CANTA 2 VECES  
 TO-RO MA-A - TA  
 CANTA DESDE LA 3RA REP.  
 TO-RO MA-TA RUM-BAM-BE-RO/AY TO - RO MA-TA TO-RO TO RO  
 MA-TA/A Y  
 TO-RO MA-A - TA  
 TO-RO MA-TA RUM-BAM-BE-RO/AY TO - RO MA-TA TO-RO MA-TA/AY TO-RO  
 AMIN  
 E  
 E7  
 AMIN  
 9 10 11 12

Ac.Gtr.

VERSO

RO VIE-JO SE MU-RIO O O MA - NA NA CO-ME-MOS CAl-NE AY TO-RO MA TA TO-RO TO-RO TO  
 TO-RO  
 AMIN E E7 AMIN  
 13 14 15 16

Ac.Gtr.

CORO

TORO MATA

3

Musical notation for the first system of the chorus. It consists of a vocal line in treble clef and an acoustic guitar accompaniment line in treble clef. The vocal line starts with a repeat sign and a fermata. The lyrics are: MA-TA/Y TO-RO MA-A - TA TO-RO MA-TA RUM-BAM-BE-RO/AY TO-RO MA-TA TO-RO MA-TA/AY TO-RO. Chords E and E7 are indicated below the guitar line. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are marked at the bottom.

Ac.G.TR.

VERSO

Musical notation for the second system of the chorus. It consists of a vocal line in treble clef and an acoustic guitar accompaniment line in treble clef. The vocal line starts with a repeat sign and a fermata. The lyrics are: CO-LOR NO LE PER-MI-I TE HA-CER EL QUITE/A PI-TI-TE LA TO-RO MA-TA TO-RO TO-RO TO-RO TO-RO CON LA SO-O - GA QUE LE SA-LE MU-CHA SA-AN-GRE AY TO-RO MA-TA TO-RO MA-TA TO-RO TO-RO. Chords E and E7 are indicated below the guitar line. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are marked at the bottom.

Ac.G.TR.

4 CORO

TORO MATA

D.S. AL FINE

Musical score for the first system. It includes a vocal line and an acoustic guitar (Ac.GTR.) line. The vocal line has lyrics: MA-TA/A Y TO-RO MA-A - TA TO-RO MA-TA RUM-BAM-BE-RO/AY TO - RO MA-TA TO-RO MA-TA/AY TO-RO. The guitar line includes chords: A MIN, E, E7, and A MIN. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated.

INTERLUDIO

Musical score for the second system, labeled 'INTERLUDIO'. It features an acoustic guitar (Ac.GTR.) line with chords: A MIN, E, E7, and A MIN. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated.

TORO MATA

Ac.GTR.

33

34

35

36

AMIN

E

E7

E

E7

Detailed description: This system contains four staves. The first two staves are empty. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting at measure 33 with a chord marking 'AMIN'. The line continues through measures 34, 35, and 36, with chord markings 'E', 'E7', 'E', and 'E7' respectively. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a bass line that starts at measure 33 and continues through 36.

Ac.GTR.

37

38

39

40

AMIN

E

E7

AMIN

E

E7

Detailed description: This system contains four staves. The first two staves are empty. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting at measure 37 with a chord marking 'AMIN'. The line continues through measures 38, 39, and 40, with chord markings 'E', 'E7', 'AMIN', 'E', and 'E7' respectively. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a bass line that starts at measure 37 and continues through 40.

6 PREGON

TORO MATA

NUMERO DE REPETICION A SENAL.  
 EN LA REP.

AV LA PON - DE - E - E  
 ES - TE NE - GRO MO/ES DE A - QUI - I

CRA  
 AMIN

AV LA PON - DE - E - E  
 CA RA CA CRA CRA

E E7 AMIN E7

41 42 43 44

AC.GTR.

FINE

ES - TE NE - GRO MO/ES DE A - QUI - I

CRA  
 AMIN

ES - TE NE - GRO MO/ES DE A - QUI - I

CA RA CA CRA CRA  
 CA RA CA CRA CRA

E E7 AMIN E7

45 46 47 48

AC.GTR.

Anexo 2: Arreglo *Negra presuntuosa* (landó).

**NEGRA PRESUNTUOSA**

ANDRÉS SOTO  
ARR.: GENESIS DEMERA

**LANDÓ**  $\text{♩} = 110$

**INTRO**

VOZ LEAD  
CORO  
ACOUSTIC GUITAR  
ELECTRIC BASS  
PERCUSSION  
Ac.Gtr.  
E.B.

NE - GRÁ  
MI - GRÁ  
GO - ZÁ  
MI - NE

TODOS  
NE - GRÁ













8  
NEGRA PRESENTUOSA

The musical score consists of five staves. The first staff is a vocal line in treble clef, starting with a fermata and the instruction 'rit.'. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, consisting of a series of whole notes. The third staff is a vocal line in treble clef, starting with the instruction 'Amen' and containing a triplet of eighth notes. The fourth staff is a vocal line in bass clef, also starting with 'Amen' and containing a triplet of eighth notes. The fifth staff is a piano accompaniment line in bass clef, consisting of a series of eighth notes.

Anexo 3: Arreglo *Clareou* (samba)

**SCORE** **CLAREOU** **COMPOSER**  
**GENESIS DEMERA**

**INTRO**

The introduction features a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score includes staves for: **VOZ PRINCIPAL 1** (Vocal 1), **CONOS 2** (Vocal 2), **ACOUSTIC GUITAR** (melodic line), **PIANO** (chords with labels *D* and *CMA7*), **ACOUSTIC BASS** (bass line), **PERCUSSION** (Conga with 'CONGA' label), and **DRUM SET** (drum line).

**2** **CLAREOU**

The main body of the piece continues in 2/4 time with a key signature of one sharp. It includes staves for: **Vox. 1** (Vocal 1), **Vox. 2** (Vocal 2), **Ac.Gtr.** (Acoustic Guitar), **PNO.** (Piano with chords *G<sup>b</sup>*, *GMIN<sup>b</sup>*, and *D*), **A.B.** (Acoustic Bass), **PERC.** (Percussion), and **D. S.** (Drum Set). The score concludes with a page number **5**.

CLAREOU

3

Musical score for page 3 of 'CLAREOU'. The score includes staves for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The Ac.Gtr. part features a melodic line with a 'D' chord and a 'CMAJ7' chord. The Perc. part is labeled 'ENTRAN SHAKERS' and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The D.S. part has a simple rhythmic accompaniment.

4

CLAREOU

Musical score for page 4 of 'CLAREOU'. The score includes staves for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The Ac.Gtr. part features a melodic line with 'Cb' and 'CMIXb' chords. The Pno. part features a complex rhythmic pattern with chords. The Perc. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The D.S. part has a simple rhythmic accompaniment.

CLAREOU

5

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.

CLAREOU 0 00 00 00 0

E<sup>9</sup>

ENTRA AGOGO

27

6

CLAREOU

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.

E<sup>MIN</sup>9

G<sup>MIN</sup>6

D<sup>MAJ</sup>9

21

CLAREOU

7

(ENTRA SEGUNDA VOZ)

Vox. 1

Vox. 2  
CLAREOU 0000 0 0

Ac.Gtr.  
D<sub>MAJ</sub><sup>9</sup> E<sup>9</sup>

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.  
25

CLAREOU

8

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.  
E<sub>MIN</sub><sup>9</sup> G<sub>MIN</sub><sup>b</sup> D<sub>MAJ</sub><sup>9</sup>

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.  
29

**CLAREOU** 9

**A**

Vox. 1: A VIDA E PRA QUEM

Vox. 2: D ANIM

Ac.Gtr.

Pno.

A.B.

PERC.

D. S. 2DA VEZ LA CONGA ENTRÁ AL PRÍNCIPIO

33

**CLAREOU** 10

Vox. 1:

Vox. 2: G D

Ac.Gtr.

Pno.

A.B.

PERC.

D. S.

37

CLAREOU

11

**B**

Vox. 1  
LEVANTE A CABEZA

Vox. 2

Ac.Gtr.  
Dma7

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.

41

12

CLAREOU

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.  
ANIM<sup>o</sup>

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.

45

CLAREOU

13

Musical score for page 13, measures 49-52. The score includes parts for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A guitar solo is marked with a 'GMA7' chord. The percussion part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

14

CLAREOU

Musical score for page 14, measures 53-56. The score includes parts for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A guitar solo is marked with a 'DMA7' chord. The percussion part continues with the same rhythmic pattern as on page 13.

CLAREOU

15

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.

PNO.

ENTRA PIANO

A.B.

Perc.

D. S.

57

16

CLAREOU

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr.

PNO.

A.B.

Perc.

D. S.

61

CLAREOU

17

Musical score for page 17 of 'CLAREOU'. The score includes parts for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The Ac.Gtr. part features a GMAJ7 chord. The Perc. part has a consistent rhythmic pattern with accents. The D.S. part has a complex rhythmic pattern with accents and a '65' marking at the bottom left.

18

CLAREOU

Musical score for page 18 of 'CLAREOU'. The score includes parts for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The Ac.Gtr. part features chords labeled DMAJ9, EMIN, D/F#, and Dsus. The Perc. part has a consistent rhythmic pattern with accents. The D.S. part has a complex rhythmic pattern with accents and a '65' marking at the bottom left.

CLAREOU

19

**C**

Vox. 1 *E A QUEM DEUS PROMETEU*

Vox. 2

Ac.Gtr. *G MAJ<sup>7</sup>*

Pno.

A.B.

Perc.

D.S. *CONGA*

76

CLAREOU

20

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr. *D MAJ<sup>7</sup>      D MAJ<sup>7</sup>      E MIN      D / F#      D SUS*

Pno.

A.B.

Perc.

D.S.

77

**CLAREOU** 21

**D**

Vox. 1  
DEUS E MAIOR

Vox. 2

Ac.Gtr. **GMAJ<sup>7</sup>**

Pno.

A.B.

Perc. **AGOGO**

D. S.

**CLAREOU** 22

Vox. 1

Vox. 2

Ac.Gtr. **DMAJ<sup>9</sup>**

Pno.

A.B.

Perc.

D. S.

**CLAREOU** 23

CHEGA DE CHORAR

21 22 23

**CLAREOU** 24

24 25 26

CLAREOU

25

Musical score for measures 25-35 of 'CLAREOU'. The score includes staves for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Ac.Gtr. part is marked *DMA, p*. The Perc. and D.S. parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pno. part has block chords in the right hand and rests in the left hand.

36

CLAREOU FINAL

Musical score for measures 36-42 of 'CLAREOU FINAL'. The score includes staves for Voc. 1, Voc. 2, Ac.Gtr., Pno., A.B., Perc., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Ac.Gtr. part has a melodic line starting in measure 36. The Pno. part has block chords in the right hand and rests in the left hand, with a dynamic marking *D*. The Perc. and D.S. parts continue with their rhythmic patterns. The score ends with a double bar line in measure 42.

Anexo 4: Arreglo *Medley brasileño* (samba).

**SCORE**

SAMBA  $\text{♩} = 100$

**MEDLEY BRASILEIRO**

VARIOS ARTISTAS  
ARR. GENESIS DEMERA

**A** **Ritardo**  
**CASA UM DA VITIA**

**VOICE**

A - BÉ - GRES A CA - SA UM DA VI - TA  
 MEU A - NI - GO NO - RA/EM FREN - TE

**VOCALS**

**ELECTRIC GUITAR**

**C** **D min<sup>7</sup>** **G<sup>7(b9)</sup>** **Cmaj<sup>7</sup>**

A - BÉ - GRES A CA - SA UM DA VI - TA  
 MEU A - NI - GO NO - RA/EM FREN - TE

**ACOUSTIC GUITAR**

**BASS GUITAR**

**DRUM SET**

**PERCUSSION**

1 2 3 4 5 6 7 8

MEDLEY BRASILEIRO

E/A MU - LHER DE - SE/A - NI - GO  
 AN - DA PA - SAI - DO TEM - PO QUEM - TE SEN -

Voc.

E/GTR. CMAJ7 DMIN DMIN(9) DMIN7 G7(9) CMAJ7  
 E/A MU - LHER DE - SE/A - NI - GO  
 AN - DA PA - SAI - DO TEM - PO QUEM

Ac.GTR.

Bass

D. S.

PERC.

9 10 11 12 13 14 15 16

MERIEY BRASILEIRO

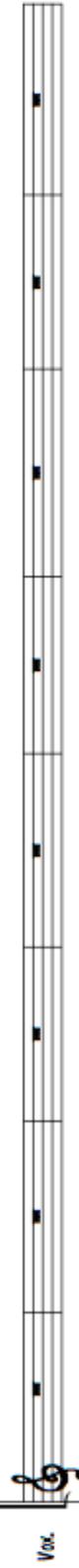
3

B A TEMPO



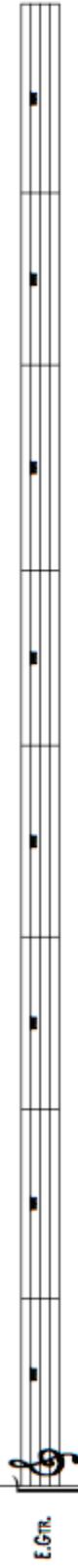
TA - A ME PRO-VO - CAR - OL - A ME COM-QUIT - TAR SO - RU

Vox.

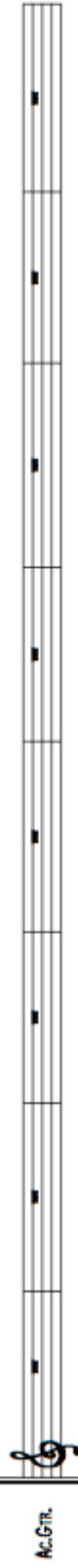


N.C.

E.Gtr.



Ac.Gtr.



Bass



D. S.



PERC.



19 20 21 22 23 24

MEDLEY BRASILEIRO



A. NICKONI - DAR \_\_\_\_\_  
 A - TE UM CEGO POUENDO - TAR \_\_\_\_\_

Voc.

E.GTR.

Ac.GTR.

BASS

D. S.

PERC.

28 29 30 31 32 33 34 35 36

MEDLEY BRASILEIRO

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is the vocal line, followed by guitar accompaniment (E.GTR., Ac.GTR., Bass), and a double bass (D.B.) and percussion (PERC.) section. The vocal line includes the lyrics: "A-LU - GUEI A CA - DA UM DA VI - LA", "MEU A - MI - GO MO - RA/EM REN - TE", and "E E MEU A-MI-GO". The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with various chords: CMAJ7, DMIN7, G7(9), and CMAJ7. The percussion part consists of a steady eighth-note rhythm. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated at the bottom of the score.

Voc.

E.GTR.

Ac.GTR.

Bass

D. B.

PERC.

37 38 39 40 41 42 43 44

MEDLEY BRASILEIRO

6

E/A NU - LHER DE - SE/A-MI - GO — AN - DA PA - SAN - DO TEM - PO QUEN - TE SEN -

E/A NU - LHER DE - SE/A-MI - GO — EM - BO-RAN-GEN-TE SEN -

**Voc.**

**E.GTR.** C MAJ<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D MIN D MIN<sup>(MAJ7)</sup> D MIN<sup>7</sup> G<sup>7(9)</sup> C MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> B

**Ac.GTR.**

**BASS**

**D. S.**

**PERC.** 45 46 47 48 49 50 51 52

MEDLEY BRASILEIRO

7

**D**

Vox. TA - A ME PRO-VO - CAR - OL - HA A ME - COM - QUIZ - TAR SO - RI RI

E.GTR. C MAJ7 D MIN7 G 7(9) C MAJ7 D MIN7 G 7(9) G 7(9)

Ac.GTR.

BASS

D. S.

PERC. 85 86 87 88 89 90

MENYER BRASILEIRO

A ME CON-VI - DAR \_\_\_\_\_

A - TE UN CE-GO PO - DÊ MO - TAR EU SIM - TO BE -

Vox.

E.Gtr. C MAJ<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(9) C MAJ<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

PERC. 64 64 64 64 64 64 64 64

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'MENYER BRASILEIRO'. The score is arranged for a vocal line, electric guitar (E.Gtr.), acoustic guitar (Ac.Gtr.), bass (BASS), double bass (D. S.), and percussion (PERC.). The vocal line is in Portuguese and consists of two phrases: 'A ME CON-VI - DAR \_\_\_\_\_' and 'A - TE UN CE-GO PO - DÊ MO - TAR EU SIM - TO BE -'. The guitar parts include specific chord voicings: C MAJ<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F MAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>(9), C MAJ<sup>7</sup>, and A<sup>7</sup>. The bass line features a rhythmic pattern with triplets and accents. The percussion part is marked with '64' and includes a triplet figure.

MEDLEY BRASILEIRO

**E** 1ST TIME ONLY

1.

DE - - - DE EU SIN - TO FO - - ME MAS MU - LER DE A - MI - GO NEUPRA NIN/ERO - - MEN

2. 1ST TIME

DE EU SIN - TO FO - - ME MAS MU - LER DE/ANI-GONEU EU SIN - TO ZE

**D MIN<sup>7</sup>** **G<sup>7(9)</sup>** **C MAJ<sup>7</sup> (B<sup>b</sup>)** **A<sup>7</sup>** **D MIN<sup>7</sup>** **G<sup>7(9)</sup>** **C MAJ<sup>7</sup>** **A<sup>7</sup>**

Vox.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

PERC.

71 72 73 74 75 76

10

MEDLEY BRASILEIRO

**F**

2

MAS NU - LHER DE/A-NI - GO MEU  
MAS NU-

Vox.

TARGET 1ST TIME

LHER DE/A-NI - GO MEU  
MAS NU-

N.C.

D MIN<sup>7</sup>

G<sup>7(9)</sup> N.C.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

SOLO FILL

SOLO FILL

PERC.

77

78

79

80

81

82

83

MEDLEY BRASILEIRO

G VOLTA POR CIMA

HER DE/A-MI-GO-MEU MEU PRA-NIN/E-RO - NEM

CHO - REI

Vox.

E.GTR.

D MIN<sup>7</sup> G<sup>7(9)</sup> N.C. C<sup>7(9)</sup> F MIN<sup>7</sup>

Ac.GTR.

BASS

D.S.

PERC.

64 65 66 67 68 69 90 91

MEDLEY BRASILEIRO

MAG PRO - CU - REI \_\_\_\_\_ ES - CON - DER TO - DOS VI - RAM FIR - GI \_\_\_\_\_ RAM

TACET 1ST TIME

Vox. REI \_\_\_\_\_

MAG PRO - CU - REI \_\_\_\_\_ ES - CON - DER

E.GTR. **F MIN<sup>7</sup>** **C<sup>7(b9)</sup>/E** **F MIN<sup>7</sup>** **F<sup>7(b9)</sup>**

Ac.GTR.

Bass

D. S.

PERC.

MEDLEY BRASILEIRO

PE - MA DE MIN HAO PRE - CI - SA - VA - A - LI ON - DE EU CRO - REI - OUAL - QUER/UNQHO - RA - VA - DAR A

Vox. DAR A

E.Gtr. C MIN<sup>7(b5)</sup> F<sup>7(b9)</sup> B<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

PERC. 100 101 102 103 104 105 106 107

MEDLEY BRASILEIRO

1. 2.

VOL - TA - POR CI - MA - QUE/EU DEI QUE - RO VER QUEM DA - VA CHO - REI QUEM DA - VA QU RO -

— VOL - TA - POR CI - MA - QUE/EU DEI QUE - RO VER CHO - REI QUEM DA - VA

**D<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>(9#)** **FMIN<sup>7</sup>** **FMIN<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>(9#)** **FMIN<sup>7</sup>**

Vok.

E.GTR.

Ac.GTR.

BAZ.

D. S.

PERC.

108 109 110 111 112

MEDLEY BRASILEIRO

1

- MEN DE MORAL  
 MA - O \_\_\_\_\_ FI - CA RÓCHHO  
 NEM QUER - QUE - E MÚCHER  
 LHE VENIR - A DAR A MAO  
 RE - CORRÊ - CE/ADUE-

Chords: G<sup>7</sup>(9)<sup>b5</sup>, C<sup>7</sup>(9)<sup>b5</sup>, F<sup>7</sup>(9)<sup>b5</sup>, C<sup>7</sup>(9)<sup>b5</sup>, F<sup>7</sup>(9)<sup>b5</sup>, B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Instruments: Voc., E.GTR., Ac.GTR., BASS, D. S., PERC.

Measure numbers: 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

MEDLEY BRASILEIRO

DA - E - MAO DE - SA - NI - NA LE - VAN - TA DE - CO - DE - APO - EI - RA/BA/AVOL - TA POR - CI - NA RE - CO NHE - CE/AUDE-

Vox. LE - VAN - TA DE - CO - DE - APO - EI - RA/BA/AVOL - TA POR - CI - NA

E.GTR. B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> B<sup>o7</sup> F<sup>MIN</sup>/C D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>MIN</sup><sup>7</sup>(9) C<sup>7</sup>(9) F<sup>7</sup>(9)

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

PERC. 123 126 129 132 135 138 141 144 147 150 153 156 159

MENYER BRASILEIRO

DA - E - MAO DE - SA - NI - MA LE - VAN - TA - SA-CO - DE/ARO - EI - RA/DIA/AVOL - TA POR - CI - MA LE - VAN -

LE - VAN - TA - SA-CO - DE/ARO - EI - RA/DIA/AVOL - TA POR - CI - MA LE - VAN -

**B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>**    **B<sup>o7</sup>**    **F<sup>MIN7</sup>/C**    **D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>**    **G<sup>MIN7</sup>(b5)**    **C<sup>7</sup>(b9)**    **F<sup>MIN7</sup>**    **F<sup>MIN7</sup>/E<sup>b</sup>**

Vox.

E.GTR.

Ac.GTR.

BASE

D. S.

PERC.

180    181    182    183    184    185    186    187

MEDLEY BRASILEIRO

- TA SA - CO - DE/A PO - EI - RA/E DA/A VOL - TA FOR - CI - MA SAU - DO - SA MA -  
 - TA SA - CO - DE/A PO - EI - RA/E DA/A VOL - TA FOR - CI - MA

**Voc.**  
**E.Gtr.**  $D^b_{MIN7}$   $C^7(99)$   $F_{MIN7}$   $F^7(99)$   
**Ac.Gtr.**  
**Bass**  
**D. S.**  
**PERC.** 128 139 140 145

MEDLEY BRASILEIRO

J SAUDOSA MALOCA

LO - CA MA - LO - CA QUE - RI - DA DIM - DIM DON - DE NOS FA - ZEE ODIAS FE-LIZ DE NO - SIAS VI - DAS

VOL. SAU - DO - SA MI-

E.GTR. **B<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup>** **F MIN<sup>7</sup>** **F MIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>** **D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>(9)** **F MIN<sup>7</sup>** **F<sup>7</sup>(9)**

Ac.GTR.

BASE

D. S.

PERC. 543 543 545 545 547 548 549

MEDLEY BRASILEIRO

LO - CA MA - LO - CA QUE - RI - DA DIM - DIM DON - DE NOS PA - SE  
 DE NO - SIA VI - DAS OS DIAS FE - LIZ C 7(b9)  
 DIM - DIM DON - DE NOS PA - SE F MIN7 E b F MIN7 F MIN7 E b

Vox. E.Gtr. Ac.Gtr. BASS D.S. PERC.

180 181 182 183 184 185 186 187

MEDLEY BRASILEIRO

OS DIAS FE-LIZ DE NO - ZAS VI - DAS DIM-DIM DON-DE NOS PA-ISE OS DIAS FE-LIZ DE NO - ZAS VI - DAS ED UOU

Vox.

E.Gtr.  $D^b MAJ^7$   $C^{7(9)}$   $F^{MIN^7}$   $F^{MIN^7}$   $D^b MAJ^7$   $C^{7(9)}$   $F^{MIN^7}$   $E^b$

Ac.Gtr.

BASS

D. S.

PERC. SUR 560 564 568 564 568

22  
K MARACANGALHA

MEDLEY BRASILEIRO

**Voc.**  
 PRÁ MARCHA - GAHA EU VOU! EU VOU DE LI-FOR - NE GRAN - CO EU VOU! EU VOU

**E. Gtr.**  
 E<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> FMIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

**Ac. Gtr.**

**BASS**

**D. S.**

**PERC.**  
 566 567 570 571 572 573

— DE CARREU DE PAL - HA EU VOU! —  
 EU VOU COM - VIZAR A - MA - LIA EU VOU! —  
 & / A - MA -

Vox. EU VOU! —  
 EU VOU! —

E.Gtr. E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> F<sup>MIN</sup><sup>7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> E<sup>b7</sup>/D<sup>b</sup>

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

PERC. 574 575 576 577 578 579 580 581

MEXLEY BRANILERO


  
 - LIA MANGUI - BER IR EU VOU SO! EU VOU SO! EU VO SO! SE/A - HA-

Vox. 
  
 EU VOU SO! EU VOU SO! EU VO SO!

E.GTR. 
  
 A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>MIN</sup><sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>7/D<sup>b</sup>

Ac.GTR. 

BASS 

D. S. 

PERC. 

163 166 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180



MEDLEY BRASILEIRO

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of several staves:

- Voc.:** The vocal line features a melodic phrase with lyrics: "EU VOU SO! EU VOUO ZENÁ - NA - LAMAS EU VOU!". A first ending bracket covers the first two measures, and a second ending bracket covers the last two measures.
- E.Gtr.:** The electric guitar part provides harmonic support with chords: C<sup>7</sup>, F<sup>MIN</sup><sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, G<sup>MIN</sup><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>MIN</sup><sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, E<sup>MAJ</sup><sup>7</sup>.
- Ac.Gtr.:** The acoustic guitar part consists of a steady rhythmic accompaniment of eighth notes.
- BASS:** The bass line follows a similar eighth-note rhythmic pattern.
- D.S.:** The double bass part consists of a steady rhythmic accompaniment of eighth notes.
- PERC.:** The percussion part consists of a steady rhythmic accompaniment of eighth notes.

Measure numbers 200 through 208 are indicated at the bottom of the score.

**ANDARELE**

TRADICIONAL  
ARREG: G. DENERA Y T. MORA

190

**INTRO**

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: VOICE 1, VOICE 2, MARIMBA, ELECTRIC GUITAR, ELECTRIC BASS, DRUM SET, and CHA CHA BELLS. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score begins with an 'INTRO' section. The first three staves (VOICE 1, VOICE 2, and MARIMBA) contain rests throughout the entire piece. The ELECTRIC GUITAR and ELECTRIC BASS staves play a melodic line consisting of eighth and quarter notes. The DRUM SET staff shows a simple rhythmic pattern with vertical lines. The CHA CHA BELLS staff plays a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

VOICE 1

VOICE 2

MARIMBA

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

CHA CHA BELLS

2

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a vocal line starting with "AM - DA -".

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a bass line.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a bass line.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a bass line. Chords G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN are indicated above the staff.

:GTR.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a bass line.

E.B.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a bass line with "x" marks above notes.

D.S.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a bass line.

5



ANDARELE

4 **B**

GO DE-DE/ES-ME-RAL - DAS  
SUE - NA MI MA-RIM - BA

CON LA VOZ DE MI MA-RIM - BA  
ME DAN GA - NAS DE BAI-LA - AR

AN-DA - RE - LE VA - MO-RO

AN-DA - RE - LE VA - MO-RO

A CAN-  
PE - RO

GMIN DMIN GMIN DMIN GMIN DMIN GMIN DMIN GMIN

GTR.

E.B.

D. S.

ANDARELE

5

TAR - LES AN - DA-RE - LE  
CUAN - DO NO LA OI - GO

A TO - DA/E - SA GEN - TE UN - DA  
ME DAN GA - NAS DE LUO-RA - AR

AN-DA- RE - LE VA - MO-NO

AN-DA- RE - LE VA - MO-NO

5

NICK OVER TIME SEGUNDA REPETICION

G MIN D MIN G MIN D MIN G MIN D MIN G MIN D MIN

E.GTR.

E.B.

D. S.

ANDARELE

6 INTERLUDIO MAMBO

TACET FIRST TIME

LE AN-DA - RE - LE AN-DA - RE

LE AN-DA - RE - LE AN-DA - RE

E.G.R.

E.B.

D.S.

ANDARELE

CORO

7

Two vocal staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "AN-DA - RE - LE" on the first staff and "AN-DA - RE - LE" on the second staff. The melody consists of quarter notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1.

E.GTR.

Electric guitar staff in treble clef with a key signature of one flat. The chord sequence is G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN. The melody follows the vocal line.

E.B.

Electric bass staff in bass clef with a key signature of one flat. The chord sequence is G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN. The melody follows the vocal line.

D. S.

Drum staff with a key signature of one flat. The notation shows a simple drum pattern consisting of quarter notes and eighth notes.

ANDARELE

8

The musical score for 'ANDARELE' consists of several staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with lyrics 'AN-DA - RE - LE' and 'AN - DA'. The bottom three staves are guitar accompaniment. The first guitar staff is in treble clef and includes chord markings: G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN. The second guitar staff is in bass clef and includes chord markings: D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN. The third guitar staff is in bass clef and includes chord markings: D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

E.Gtr.

E.B.

D.S.

29

ANDARELE

9

The musical score consists of several staves. The top staff is a vocal melody in treble clef with lyrics: RE-LE AN-DA-RE - LE, AN - DA - RE - LE AN - DA-RE - LE, AN-DA - RE - LE VA - MO-NO, AN-DA - RE - LE VA - MO-NO, AN - DA -

The second staff is a vocal melody in treble clef with lyrics: AN-DA - RE - LE VA - MO-NO, AN-DA - RE - LE VA - MO-NO, AN - DA -

The third staff shows guitar chords: D MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN.

The fourth staff is labeled 'E.GTR.' and contains rhythmic slash marks.

The fifth staff is labeled 'E.B.' and contains rhythmic slash marks.

The sixth staff is labeled 'D. S.' and contains rhythmic slash marks.

The seventh staff is a single line with a few notes.

ANDARELE

10

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with lyrics: "RE - LE AN - DA-RE - LE VA - MO-NO -". The guitar accompaniment is shown in three parts: E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef with chords G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN, D MIN, G MIN; E.B. (Electric Bass) in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes; and D.S. (Double Bass) in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

37

Anexo 6: *Link* del recital final.

<https://youtu.be/haVAv4hQfYo>

