



ESCUELA DE MUSICA

Llakta & Swing: Análisis de los elementos rítmicos y melódicos en el Capishca Simiruco versión de Marcelo Sanchez del álbum Grandes Éxitos en Guitarra y el Yaraví Puñales versión del Dúo Benítez y Valencia del álbum Ecuador aplicado a dos composiciones de Jazz fusión para formato power trío.

AUTOR

Patricio Alexander Muñoz Perugachi

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

Llakta & Swing: Análisis de los elementos rítmicos y melódicos en el *Capishca Simiruco* versión de Marcelo Sánchez del álbum *Grandes Éxitos en Guitarra, Vol. 17* y el *Yaraví Puñales* versión del Dúo Benítez y Valencia del álbum *Ecuador* aplicado a dos composiciones de *Jazz fusión* para formato *power* trío.

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

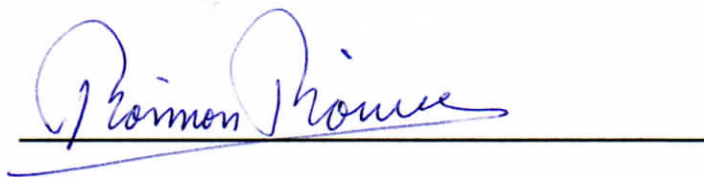
Raimon Rovira

Patricio Muñoz

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Llakta & Swing**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Patricio Alexander Muñoz Perugachi** en el semestre **2019 - 02** 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".

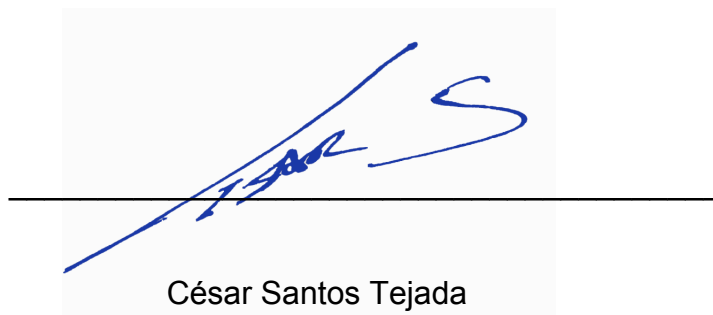


Raimon Rovira

1706558705

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Llakta & Swing: Análisis de los elementos rítmicos y melódicos en el *Capishca Simiruco* versión de Marcelo Sánchez del álbum *Grandes Éxitos en Guitarra, Vol.17* y el *Yaraví Puñales* versión del Dúo Benítez y Valencia del álbum *Ecuador* aplicado a dos composiciones de *Jazz fusión para formato power trío*, del estudiante **Patricio Alexander Muñoz Perugachi**, en el semestre **2020-1**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".**



César Santos Tejada

0601901093

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.”

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Patricio Muñoz', is written above a horizontal line.

Patricio Muñoz

1725503864

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre Grace por ser mi guía, mi estrella en el camino. A mi familia por ser un pilar fundamental de mi desarrollo humano como profesional, por la comprensión y apoyo en toda mi vida.

A Karina por ser mi segunda alma, mi compañera en este proceso, por sus palabras, por su tiempo, porque le da color a mis días.

A Jay, Andre, Cami, por darme la oportunidad de estudiar música, y por todas las experiencias personales y musicales que me permitieron crecer espiritual y profesionalmente.

A Ramiro por ser mi mentor y darme la visión de madurez profesional dentro de la escena musical de mi país.

DEDICATORIA

A mi padre Patricio por heredarme el arte de la música, por enseñarme mi primer acorde, por su sabiduría.

A Giuliana por ser ese ángel que motiva mis días, por cambiar mi visión del mundo a uno más noble y humano.

A mis miedos y malas experiencias que pese a que existieron solo fueron parte del aprendizaje y no me detuvieron, me hicieron más sabio y consiente.

RESUMEN

El presente proyecto llevará a cabo un análisis de los elementos rítmicos y melódicos en el *Simiruco (Capishca)* versión de Marcelo Sánchez y Puñales (*Yaraví*) versión del Dúo Benítez y Valencia aplicados en dos composiciones de *Jazz fusión* para formato *power* trío.

Dentro de la composición de los temas, el estudio se enfocará en motivos rítmicos, melódicos y las principales características musicales de las obras con el fin de determinar de manera clara y objetiva la sonoridad de los géneros *Capishca* y *Yaraví* para posteriormente aplicarlos a composiciones con una influencia jazzística.

Para alcanzar eficazmente el objetivo del proyecto se basará en métodos cualitativos y cuantitativos, los mismos que en un determinado orden evaluarán los conocimientos a través de la experiencia, el uso de un diario de campo, la recopilación de información, y la investigación documental.

Este trabajo aportará revalorización y enriquecimiento sonoro a la música tradicional ecuatoriana, así como a tener un mayor enfoque compositivo acerca de la fusión de géneros *jazz* y ritmos tradicionales. El proyecto pertenece al énfasis de *performance* por lo que el producto final serán dos composiciones interpretadas en un concierto final.

ABSTRACT

The present project will carry out an analysis of the rhythmic and melodic elements in the Simiruco (Capishca) version of Marcelo Sánchez and Puñales (Yaraví) version of the Benitez and Valencia Duo applied in two compositions of Jazz fusion for power trio format.

Within the composition of the themes, the study will focus on rhythmic, melodic, harmonic aspects and the main characteristics of the songs in order to determine clearly and objectively the sound of Capishca and Yaraví and then apply them to compositions influenced by jazz.

To effectively achieve the objective of the project will be based on qualitative and quantitative methods, which in a certain order will assess knowledge through experience, also the use of a field journal, as well as the collection of information, and documentary research.

This project will contribute to the revaluation and enrichment of the traditional Ecuadorian music, as well as to have a better compositional approach about the fusion of jazz genres and traditional rhythms. The project belongs to the performance emphasis so the final product will be two compositions performed in a final concert.

INDICE

Introducción.....	1
1 Capítulo 1: Marco Teórico	2
1.1 Capishca.....	2
1.2 Yaraví.....	5
1.3 Jazz.....	8
1.3.1 Jazz Fusión.....	10
1.4 Similitudes entre géneros.....	11
2 Capítulo 2: Análisis de las obras.....	12
2.1 Justificación.....	12
2.1.1 Marcelo Sanchez.....	12
2.1.2 Dúo Benítez y Valencia.....	13
2.2 Simiruco.....	14
2.2.1 Análisis formal.....	14
2.2.2 Análisis rítmico, melódico y armónico.....	15
2.2.3 Conclusiones.....	21
2.3 Puñales.....	22
2.3.1 Análisis formal.....	23

2.3.2	Análisis rítmico, melódico y armónico.....	25
2.3.3	Conclusiones.....	32
2.4	Alone Together.....	34
2.4.1	Análisis estructural y armónico.....	35
2.4.2	Conclusiones.....	38
3	Capítulo 3: Composición de los temas.....	39
3.1	Puengasí.....	39
3.1.1	Análisis formal.....	39
3.1.2	Análisis estructural, rítmico, melódico y armónico.....	40
3.2	Curaespanto.....	46
3.2.1	Análisis formal.....	47
3.2.2	Análisis estructural, rítmico, melódico y armónico.....	48
	Conclusiones.....	53
	Recomendaciones.....	54
	Referencias.....	55
	ANEXOS.....	58

Introducción

La música tradicional ecuatoriana juega un rol fundamental dentro de nuestra cultura, es un sello distintivo y de identidad de cada región del país. Dentro de la región interandina tenemos varios géneros en los cuales dentro de la investigación nos enfocaremos en el *Capishca* y el *Yaraví*.

El *Capishca* es un “género festivo y bailable” (Mancero, 2016, p.21), el *Yaraví* por otra parte “posee un ritmo triste” y melancólico (Mancero, 2016, p.18), en la actualidad no presentan un gran desarrollo y participación en la música ecuatoriana, ambos de origen mestizo con rasgos característicos que destacan la sonoridad andina ecuatoriana.

El objetivo de esta investigación es determinar los elementos musicales más característicos de estos géneros con la finalidad de fusionarlos con la estructura, armonía, e improvisación del *jazz* para lograr una nueva sonoridad.

Este trabajo se realizará a través de métodos académicos como la investigación documental, material físico y digital como partituras, audios, libros y artículos para lograr una definición acertada de los estilos. A más de esto un análisis rítmico, melódico y armónico de los temas *Simiruco (Capishca)*, *Puñales (Yaraví)* y un análisis estructural y armónico de los *standards: Alone Together e Inner Urge (Jazz)*.

En la actualidad se evidencia una mayor presencia de estas sonoridades en agrupaciones musicales como: Signos Andinos, Pies en la tierra -con una trayectoria de quince años en el medio musical-, Wañukta Tonic, Curare; quienes realizan una fusión experimental con estos y distintos estilos como *jazz, funk, rock*, etc, los mismos que aportan a una revalorización de la música tradicional llevándola por otros rumbos, dirigiéndola a un estado de transformación y renovación contemporánea como sucede con otros estilos musicales.

Capítulo 1: Marco Teórico

1.1 Capishca

El *Capishca* es un ritmo ecuatoriano autóctono del sur de la sierra ecuatoriana, de ascendencia indígena, principalmente desarrollado en las provincias de Chimborazo, Cañar, Loja y Azuay. Su origen etimológico proviene del quichua *capina* que significa exprimir y se asocia a repetir un motivo melódico varias veces hasta exprimirlo totalmente, a más de esto se puede encontrar otra definición en la Enciclopedia de la música ecuatoriana de Pablo Guerrero: “El músico cuencano José María Astudillo anota una variante más en cuanto al nombre: *japishca*, coger, bailar cogidos” (2002, p.394).

Las piezas musicales se desarrollan en tonalidad menor, con un ritmo sincopado y anacrúsico.



Fig. 1 Frase en anacrusa *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

En compás binario compuesto de 6/8 y ternario de 3/4, es un ritmo alegre y bailable por lo que se ejecuta en tiempos de 94 a 104bpm “allí es que el bailarín debe poner a prueba su ingenio y condición física al hacer movimientos hábiles, con picardía y galanteos para deslumbrar a su pareja.” (Beltrán, 2014) Un rasgo característico del estilo es el repetir siempre un motivo al final de cada sección del tema. Sus melodías están basadas en el uso de la escala pentáfona menor.

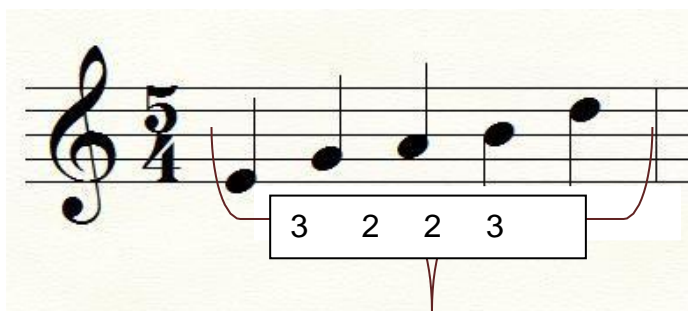


Fig.2 Escala pentáfona menor. Fuente: Elaboración propia

La escala pentáfona o pentatónica es una escala compuesta por cinco notas, el gráfico corresponde a los intervalos de la escala lo que constituye el núcleo melódico básico de la pentafonía, misma sonoridad que representa una importante característica de la música indígena en la que se basa la melodía de este y varios géneros tradicionales ecuatorianos.

Dentro del género existe una figura rítmica característica que se mantiene implícito durante toda la pieza musical:



Fig.3 Figura rítmica del *capishca*. Fuente: Elaboración propia

Sus letras generalmente hacen referencia a la vida cotidiana rural, matrimonios, eventos y fiestas tradicionales, así como también oposición al dominio del gobierno o la iglesia.

Este ritmo exige al ejecutante un cierto grado de nivel técnico al ejecutante debido a que cada parte de la instrumentación juega con la polirritmia es decir ritmos diferentes a la vez cumpliendo un rol distinto, en esta composición podemos encontrarla en el bajo y la guitarra rítmica, el bajo se encuentra en un compás de 6/8 y el siguiente en 3/4, mientras que la guitarra rítmica se mantiene en 6/8, siendo 3/4 un compás ternario y 6/8 uno binario la manera de contar el tiempo es distinto, el primero en tres negras y el segundo en dos negras con punto.

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part (Gtr. 2) is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with two measures of a Bm chord indicated above the staff. The bass part (E.B.) is in the bass clef with the same key signature. It starts in 6/8 time and then changes to 3/4 time, illustrating the polyrhythm between the two instruments.

Fig.4 Polirritmia entre guitarra y bajo en *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

Instrumentación

Entre la instrumentación empleada se encuentran guitarra, dulzainas, quena, rondador, pingullo, bandolín. En la actualidad se involucran otros tipos de instrumentos como violín, guitarra eléctrica, sintetizadores, que aportan una sonoridad moderna y de fusión al género.

Obras representativas

Simiruco (César Baquero)

Por eso te quiero Cuenca (Carlos Ortiz Cobos)

La venada (Tradicional)

Bonita guambrita (Rubén Uquillas)

Link de canciones *capishca*:

<https://open.spotify.com/playlist/6dDO3dL9E2b1XCYbUi3gM7?si=z7f9T6OSTQGB7bVkOXKwBg>

1.2 Yaraví

El *Yaraví* es un género tradicional ecuatoriano principalmente desarrollado en la serranía y de ascendencia indígena. Con respecto a su origen etimológico Daniel Mancero menciona en su Manual para la implementación de bandas de paz: “Su origen etimológico proviene del quichua *Aya-arui-hui*, donde *Aya* hace referencia a los muertos y *arui* significa hablar. Entonces, sería un canto que habla de y a los muertos.” A más de esto menciona otro posible origen con respecto al nombre: “su nombre fue puesto por los españoles, quienes al escuchar música tan triste la nombraron *Ya Rabbi*, siendo ésta una exclamación semítica de tristeza, utilizada en España por contacto e influencia árabe y judía.” (2016, p.18).

Por otro lado el ecuatoriano Glauco de Córdova en su Diccionario quichua – castellano define al *yaraví* proveniente del término *Arahui* (*arawi*) que lo define como un “Género de poesía de la literatura kichua. El *arawi*, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso o toda canción. Con el transcurso del tiempo y conforme iba evolucionando la poesía se reinscribió el significado de *arawi* a una manera de poesía amorosa; en ningún momento admitía el *arawi* las admisiones de erotismo ni derrames de desesperación.” (1982, p.47)

El *yaraví* encierra un aire de profunda tristeza. Posiblemente el origen de su música y letra triste sea debido al cruel sometimiento indígena ante el español, es usado en ceremonias religiosas y entierros indígenas.

Oswaldo Rivera afirma en su libro *Canciones populares del Ecuador y otros temas*:

“El *yaraví* expresa a más del amor la angustia de evadir el dolor de la desventura y los sufrimientos. A veces, el fatalismo tiene el peso del cansancio; sin embargo, oculta la palidez y una disposición serena de soportar los golpes de la existencia.” Con esto podemos evidenciar un claro ambiente de tristeza y dolor en el *yaraví*” (1990).

“Llorando mis pocas dichas,

Cantando mis desventuras,

Camino sin rumbo cierto,

Sufriendo esta cruel herida,

Y al fin me ha de dar la muerte,

Lo que me niega la vida,

Lo que me niega la vida.” – Extracto del *yaraví* Puñales (Ulpiano Benítez)

Se ejecuta en tonalidad menor, en un tempo de 42 a 56bpm en compás binario compuesto de 6/8, destaca el uso de melodías pentáfonas, y posee una estructura tradicional A y B, aunque con el paso del tiempo se ha generalizado la inclusión de una parte C.

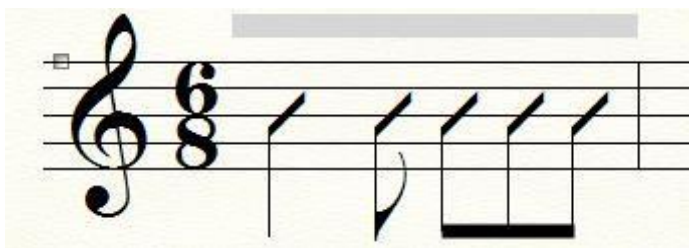


Fig.5 Fórmula rítmica del yaraví. Fuente: Elaboración propia

Generalmente después de la parte lenta y triste viene un cambio de *tempo* y ritmo a albazo o tonada, géneros igualmente tradicionales, evidenciando un cambio de ánimo en la pieza musical que parte de la tristeza a la alegría.



Fig.6 Fórmula rítmica del Albazo. Fuente: Elaboración propia

Se puede evidenciar que el *albazo* es un *yaraví* ejecutado en un *tempo* más rápido. “El albazo es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en lamento de danza” (Guevara, 1992, pg.19)

Instrumentación

Dentro de la instrumentación empleada en el yaraví se encuentran instrumentos andinos generalmente zampoñas, rondador, queñas, antara, bombo andino, voces, instrumentos de cuerdas como guitarra, charango y requinto.

Obras Representativas

Despedida (Ulpiano Benitez)

Puñales (Ulpiano Benitez)

No me olvides (Cristóbal Ojeda Dávila)

Veneno de amor (Hevli Chávez)

Link de canciones *yaraví*:

<https://open.spotify.com/album/5356cL58ysV70zxOROCseU?si=YEM8bpZISrmMuRBfMKCgJA>

1.3 Jazz

El jazz es un género musical de origen afroamericano, nace en los Estados Unidos en las ciudades de New Orleans, Chicago y New York.

“Su origen etimológico no presenta una definición establecida por lo que está abierto a varias teorías como a la jerga africana haciendo representación al acto sexual a su vez asociado con energía y poder, o al jazmín que era el perfume que usaban las prostitutas en New Orleans” (Berendt, 1988).

Se da lugar como un medio de expresión artística y de rebeldía ante el sometimiento de los esclavos africanos en Norteamérica, asociando musicalmente la armonía europea con sus raíces africanas, es decir, con su estilo rítmico de improvisación melancólico y libre.

Dentro del género se pueden encontrar elementos característicos que destacan y están presentes en su mayoría de estilos

- I. “Improvisación, tanto del grupo como del solista.
- II. Presencia de sección de ritmo en el conjunto.
- III. Patrón metronómico subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas.

- IV. Empleo de los formatos del *blues* y de la canción popular.
- V. Organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala del *blues*.
- VI. Rasgos tímbricos (vocales e instrumentales) característicos con vibratos, glissandos, articulaciones, etc.
- VII. Estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor, antes que en el compositor” (Martínez, 2010).



Fig.7 Corchea swing. Candelaria, A. (2006). Fuente: Angels Guitar

La corchea swing es uno de los elementos más importantes dentro de la estilística del *jazz*, proviene del *bembé* que es un ritmo africano generalmente escrito en 6/8 y 12/8. En el *jazz* la negra se subdivide en esta métrica atresillándola, esto quiere decir que en lugar de dividirla en dos corcheas (subdivisión binaria) como es generalmente se la divide en tres (subdivisión ternaria) brindando un carácter másailable y movedizo.

Los varios estilos que abarca el *jazz* los resumiremos en orden cronológico seguido por músicos representativos para asociar la idea sonora:

- Nueva Orleans (1900) – Buddy Bolden, Johnny Schenk
- Dixieland (1910) –Original Dixieland Jazz Banda
- Chicago (1920) – Louis Armstrong
- Swing (1930) – Duke Ellington, Benny Goodman
- Bebop (1945) – Dizzy Gillespie, Charlie Parker

- Cool (1950) – Miles Davis, Dave Brubeck
- Hard bop (1954) – John Coltrane, Sony Rollins, West Montgomery
- Free Jazz (1960) – Ornette Coleman, Cecil Taylor
- Fusión (1970) – Miles David, Herbie Hancock

Se podrían definir ciertos rasgos estilísticos que caracterizan al género, uno de los más importantes es la improvisación, en donde la interacción entre los músicos juega un papel primordial sumergiéndose en una especie de conversación entre los instrumentistas, también según Bascuñan:

“En las corrientes del *Jazz* (el *Free Jazz* queda de esto exento) la armonía despliega toda su estructura desde la tonalidad y su posible extensión, hacia diferentes organizaciones cromáticas o diatónicas. La cadencia característica es II-V-I como matriz fundamental... También son características las modulaciones a tonos más cercanos o lejanos, utilizando diferentes técnicas para esto, usando usualmente el acorde dominante como pivote para acercarse a la nueva tónica. Las re-armonizaciones también son usuales, por lo que los acordes son intercambiados por otros que cumplan la misma función armónica, o también se puede llevar más lejos el concepto.” (2012, pg.57)

Instrumentación

Entre los instrumentos utilizados en el *jazz* tenemos trombón, trompeta, saxofón, voz, piano, órgano, guitarra, contrabajo, bajo eléctrico, batería.

Link de canciones jazz

Blue Note Edition

<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTR4ZOXTfd9K?si=ZPx7e78QTT-W1xn6hxJVSQ>

1.3.1 Jazz Fusión

Según los críticos ingleses Peter Clayton y Peter Gammond el *jazz* fusión es una “conjunción de dos o más estilos distintos, para producir una forma única e identificable por separado de ellos” (Clayton & Gammond, 1990, pg.126), esta fusión de estilos empezó aproximadamente desde los años 1960, en donde la experimentación daba lugar a una nueva sonoridad producto de esta integración entre géneros, como por ejemplo: *Ska jazz*, *Jazz Rock*, *Acid Jazz*, *Latin Jazz*, etc.

Actualmente, existe una tendencia en fusionar ritmos de varios países con este estilo como por ejemplo en Brasil con música brasileña (Antonio Jobim), en Argentina con tango (Pablo Ziegler, Enrique Ugart), España con el flamenco (Camarón de la Isla, Paco de Lucía), Ecuador con ritmos ecuatorianos (Pies en la tierra, Signos Andinos, Daniel Mancero).

1.3.2 Power Trío

El *power* trío es un término utilizado generalmente para referirse a un conjunto de tres músicos independientemente del género o estilo musical. Se desconoce la fecha exacta cuando nace este formato pero se conoce que está presente desde los años 40's en el jazz y a medida de que ha ido evolucionando en el funk, blues-rock, rock, y en varios estilos musicales.

Stephan Kraus Muñoz en su tesis Formatos de trío en el jazz, menciona:

“El interés de un trío de jazz radica en lo que al mismo tiempo puede ser su más grande falencia. El hecho de ser conformado únicamente por tres músicos, reduce en gran medida el espectro sonoro que se puede obtener con una banda más grande y así mismo, reduce las posibilidades de jugar con diferentes texturas dentro del ensamble. Esto demanda mayor participación de cada uno de los músicos como solista, mayor interacción entre ellos y de la misma manera, obliga a buscar diferentes maneras de

interpretación, de acuerdo a la instrumentación que se esté utilizando dentro del formato.” (2009, pg.1).

1.4 Similitudes entre géneros

En los géneros que se fusionarán en la presente investigación: la música tradicional ecuatoriana y el *jazz*, se pueden encontrar varias similitudes musicales. Como la adaptación de los recursos de la armonía de occidente a cada cultura para construir una sonoridad característica. En cuanto a su contexto histórico, Bryan Ortega en su *blog* Historia de la música ecuatoriana menciona lo siguiente acerca de nuestra música.

“Son canciones con ritmos que nos vinculan al principio musical de nuestros ancestros y remueven nuestro espíritu, basado en los sentimientos de lo que un día vivieron nuestros antepasados con el sufrimiento de la conquista española que fusionó la tristeza de su realidad esclavizada y añadió nuevos ritmos que nos hicieron adaptarnos al mestizaje y adquirir otros ritmos musicales que a lo largo de la historia han contado esta bella evolución.” (Ortega, 2012)

Por otro lado sobre la corriente del *jazz* un punto importante es su antecesor el *blues* originario de las comunidades afroamericanas y que es uno de los géneros más influyentes que dio lugar a varios estilos debido a su naturaleza melancólica y expresiva, y que coincide meramente con el significado de la palabra *blues*, en donde más que un enfoque narrativo tenía un enfoque de liberación, de expresión de sentimientos, una música que existía meramente para sanar y aliviar el alma.

*“Lord, I believe I'm fixin' to die
Well I don't mind dyin' but I
hate to leave my children
cryin'*

*Well look over yonder, to that
buryin' ground*

*Look over yonder, to that
buryin' ground*

*Sure seems lonesome, Lord
when the sun goes down”*

*“Señor, creo que me estoy
preparando para morir*

*Bueno, no me importa morir,
pero odio dejar a mis hijos
llorando.*

*Bueno, miren más allá, a ese
entierro.*

Mirar más allá, a ese entierro

*Claro que parece solitario,
señor cuando el sol se pone
...” – Extracto de Fixin' to die
- Bukka*

White

Candegabe menciona acerca del jazz:

“Una práctica llena de expresividad, original, vitalista cien por cien. Una música para expresar amor, dolor. Una música para contar la vida del héroe, las amarguras y desencantos de cada día. El jazz primitivo era una válvula de escape emocional ante las frustraciones del hombre negro en el mundo del hombre blanco.” (Candegabe, 2015)

Estas similitudes los proyectan como géneros que comparten características comunes como la búsqueda de liberación del hombre oprimido en donde la música fue usada como un medio de expresión de sentimientos, por ende es sentimental y muy expresiva, en el aspecto musical la influencia y adaptación de recursos musicales de occidente como armonía, cadencias y escalas.

Capítulo 2: Análisis de las obras

2.1 Justificación

Para poder abordar las composiciones dentro de esta estética es necesario conocer un trasfondo de los intérpretes de los temas, los cuales se han basado en archivos digitales como el *blog* Soy música Ecuador redactado por Pablo Guerrero un investigador musical quiteño.

2.1.1 Marcelo Sánchez

Nace el 20 de diciembre de 1972, es un requintista ecuatoriano de la ciudad de Imbabura de gran nivel artístico y musical, ha participado en interpretaciones, arreglos y composiciones para otros artistas del país entre ellos Olga Gutiérrez, Miño Naranjo, Gonzalo Benítez, Paco Godoy, Hnos. Villamar. En el 2001 grabó su primer disco como requinto solista llamado Grandes éxitos para guitarra en donde podemos encontrar un variado repertorio con ritmos tradicionales destacando el pasillo, albazo, tonada, entre otros. Su segundo disco con el mismo nombre se presentó en el 2005, incluía composiciones propias. Miembro fundador de los tríos Renacer y Fantasía. En el 2004 la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el Festival del Pasillo lo nombró requintista oficial de la Institución.

Tiene un total de siete álbumes como requinto solista, dos discos como cantante solista, y su último disco llamado Cuerdas para el mundo. (Marcelo Sánchez el Requinto del Ecuador, 2014)

2.1.2 Dúo Benítez y Valencia

Conformado por Luis Alberto Valencia (Quito, 1918-1970) y Gonzalo Benítez Gómez (Otavalo, 1915- Quito, 2005) fue un dueto musical de Ecuador conocido por interpretar un innumerable repertorio del folclor ecuatoriano como el *pasacalle*, *yaraví*, *danzante*, *capishca*, *aire típico*, *sanjuanitos*.

Luis Valencia es un barítono, de registro grave mientras que Gonzalo Benítez posee una tesitura de tenor más aguda.

“Manejaban increíblemente la afinación, potencia y elementos expresivos de la música: *crescendos* y *diminuendos* excelentes, es decir cuando escuchamos que la voz sube de volumen o baja gradualmente o súbitamente de acuerdo a la necesidad expresiva de la canción, lo cual permitía saber exactamente dónde estaba el clímax de la pieza musical.” (Guerrero, 2010)

Son compositores de piezas emblemáticas tradicionales como Vasija de barro, Acuérdate de mí, Canción azul, Calles Quiteñas, etc.

Aproximadamente tendrían veinte y tres discos grabados desde 1957, son considerados exponentes muy importantes dentro de la música tradicional ecuatoriana debido a su sonoridad característica y su aporte a la misma.

2.2 Simiruco (*Capishca*)

Simiruco es una palabra quichua que se utiliza para denominar a un hijo de blanco y de indígena que era nombrado capataz “del quichua SIMI: joven y RUCU: viejo, es decir: joven maduro” (César Baquero Bio, 2009). Se pueden encontrar diversos e interesantes significados del mismo como esta referencia tomada del *blog* La Tola Gestores Culturales de la biografía de César Baquero:

“Creó esta canción cuando andaba cortejando a la que sería la compañera de toda su vida, doña María Etelvina Viteri, hija de don Luís Viteri, mayordomo de una hacienda que estaba por el sector de “Las Casas”, en Quito. Mientras el compositor esperaba a su novia para salir, conversaba con los peones, quienes le contaban que eran del sector de Llano Grande y que su trayecto de venida a Quito al trabajo era por Carapungo. Así, se apersonó creando a nombre de ellos algo que podía llenar su vida” (2009).

Es un tema compuesto por César Baquero alrededor de 1950, la versión a analizar es instrumental del requintista Marcelo Sánchez de su álbum Grandes Éxitos en Guitarra, Vol.17.

Tonalidad: Em, modulación a Am

Métrica: 6/8

Tempo: 160bpm

Forma: Ax2 – Bx2 – Cx2

Instrumentación: Requinto, guitarra, bajo eléctrico y redoblante

2.2.1 Análisis formal

I. Tabla

Intro x2 (Bm)	Ax2 (Em)	Motivo melódico. <i>(capina o estribillo)</i>	Bx 2 (C)	Motivo melódico <i>(capina o estribillo)</i>	Cx2 (Em)	Motivo melódico . <i>(capina o estribillo)</i>	B (modula Am)	Motivo melódico . <i>(capina o estribillo)</i>	C (modula Am)	Motivo melódico. <i>(capina o estribillo)</i>
8 Compas es	10	8	10	8	10	8	10	8	10	8

2.2.2 Análisis rítmico, melódico y armónico

En la introducción del tema tenemos la presentación del motivo principal que se evidenciará siempre al término de cada sección, esta parte se encuentra en Bm con una duración de ocho compases.

La fórmula rítmica del *Capishca* la mantiene el bajo enfocándose en arpeggios del acorde: Raíz (B), tercera (D) y quinta (F#) en el caso del Bm, sin muchas variaciones rítmicas, es decir, negra con punto ligada a una corchea, seguido de dos corcheas y, para el segundo compás, tres negras; el redoblante subdivide el compás en corcheas y semicorcheas realizando variaciones dentro de su acompañamiento, esto quiere decir que no cumple con un patrón rítmico establecido, más bien juega con las figuras mencionadas en un contexto rítmico e improvisatorio.

The image shows a musical score for Electric Bass and Drum Set. The Electric Bass part is in the key of B minor (one sharp) and 6/8 time. The notes are: B (quarter), D (quarter), F# (quarter), B (quarter), D (quarter), F# (quarter), B (quarter), D (quarter), F# (quarter), B (quarter). The Drum Set part is in 6/8 time and shows a complex rhythmic pattern. Three main figures are labeled 1, 2, and 3. A dashed box labeled 'Figuras principales' highlights the drum patterns corresponding to these figures.

Fig.8 Bajo y redoblante de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

La guitarra de acompañamiento se basa en el acorde básico sin tensiones: Raíz, tercera, quinta; y cumple con un patrón rítmico específico que se mantiene durante todo el tema: silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas dentro de un compás. La guitarra líder en la introducción realiza el patrón rítmico del *Capishca* una octava arriba haciendo pequeñas variaciones.

Fig.9 Guitarra rítmica y guitarra líder de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

Parte A

La melodía de la parte A del tema, con una duración de diez compases, está compuesta por dos frases principales que inician en anacrusa, las mismas se exponen dos veces a manera de “pregunta” y que desemboca con una frase de cierre o “respuesta”.

Fig.10 Parte A de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

La frase uno está basada en la escala pentáfona de Em empezando desde su tercera menor es decir G, seguido por B quinto grado y D séptimo grado, para concluir la frase la nota A que corresponde a su cuarto grado y termina en G, la misma nota con la que inicia la frase. Predomina el uso de corcheas y negras como figuras rítmicas principales. Podemos apreciar una armonización en 3ras y 4tas debajo de la melodía en puntos específicos de la melodía.

The image shows a musical staff for guitar (Gtr. 1) in the key of E major. It starts with a treble clef and a sharp sign for F#. The first measure is marked with a '10' above the staff. The notation consists of chords and eighth notes. Two specific phrases are highlighted with brackets and labeled 'Frase 2'. The first 'Frase 2' covers measures 2 and 3, and the second 'Frase 2' covers measures 4 and 5. The notes in these phrases are E, G, B, and D, which are the 4th, 3rd, 5th, and 7th degrees of the E major pentatonic scale.

Fig. 11 Parte A de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

La frase dos, de igual manera basada en la escala pentáfona de Em, inicia con su raíz E moviéndose por la escala a su tercera menor G, de regreso por su raíz hasta D que es su séptima y posteriormente a su quinto grado que es B, todos pertenecen al arpeggio de Em, terminando la frase exactamente como en la frase uno, es decir A cuarto grado y G tercer grado. De igual manera las figuras rítmicas en que se basa la melodía son corcheas y negras, dentro de esta frase podemos evidenciar la armonización en 3ras y 4tas completamente dándole una sonoridad muy peculiar y característica al género.

The image shows a musical staff for guitar (Gtr. 1) in the key of E major. It starts with a treble clef and a sharp sign for F#. The first measure is marked with a '10' above the staff. The notation consists of chords and eighth notes. A single phrase is highlighted with a bracket and labeled 'Frase cierre'. This phrase covers measures 6 and 7, ending with a quarter note B. The notes in this phrase are E, G, B, and D, which are the 4th, 3rd, 5th, and 7th degrees of the E major pentatonic scale.

Fig. 12 Parte A de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

Para el cierre, basado en la pentafonía de Em tenemos el cuarto y tercer grado para culminar en un B que es el quinto grado de la escala y a su vez el acorde en el que se desarrolla el motivo principal del tema, mismo que se presenta al término de cada sección.

Armonía

Puesto que el motivo principal del tema se encuentra en Bm, en la armonía de la parte A podemos encontrar el bIII que corresponde a un G, seguido por un B7 que cumple la función de acorde dominante para resolver en la tonalidad de Em por completo, al término de la sección se presenta el motivo principal en Bm directamente, sin encontrarse un acorde dominante o sensible antes del acorde.

The image shows a musical score for guitar (Gtr. 1) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 10. It consists of two phrases, each labeled 'Frase 1'. The first phrase is a five-note melodic line: E4, G4, A4, C5, D5. The second phrase is a five-note melodic line: E4, G4, A4, C5, D5. The notes are beamed together and have a rhythmic value of eighth notes. The score is annotated with two boxes labeled 'Frase 1' below the notes.

Fig. 13 Parte B de Simiruco. Fuente: Elaboración propia

Parte B

La melodía de la parte B se encuentra en tonalidad mayor, modulando a su bVI grado es decir C mayor, y de igual manera que la parte A, consta con una duración de diez compases; está compuesta por dos frases que se exponen dos veces cada una y al término se presenta una frase de cierre. Todas las frases inician en anacrusa.

La frase uno está basada en la pentafonía de Em, esto se debe a que cumple la misma función armónica que el C dentro de la armonía tonal, la melodía armonizada en 3ras y 4tas empieza desde un E que sería la raíz dentro del Em y el tercer grado considerándolo desde el C, seguido por un G que es el tercer grado de la escala, regresando a su raíz y terminando en un D que es su séptimo grado. En la repetición de la frase uno existe una pequeña variación en una única nota que es el A, correspondiente al cuarto grado. Predominan las figuras rítmicas corcheas y negras.

El pulso más fuerte se puede evidenciar en la segunda negra del compás en donde hace mayor énfasis la melodía.

The image shows a musical score for guitar (Gtr. 1) starting at measure 25. The key signature has one sharp (F#). The score consists of a single staff with chords and notes. Two phrases are highlighted with boxes and labeled 'Frase 2'. The first phrase covers measures 25-28, and the second phrase covers measures 29-32. Above the staff, there are two empty boxes, likely for labels or annotations.

Fig. 14 Parte B de *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

Basada en la pentafonía de Em y re-armonizada en 3ras y 4tas, utiliza el quinto, séptimo, cuarto y tercer grado de la escala.

La frase de cierre es exactamente la misma que la parte A, en donde se toma el cuarto grado para ir al tercero y terminar en su quinto grado B.

Armonía

Esta sección se presenta en tonalidad mayor, en la primera frase se dirige a su bVI de Em que es C, seguido por un G que corresponde a su bIII; la segunda frase inicia con su bIII consecutivo un B7 que cumple la función de acorde dominante al Em.

Parte C

La melodía de la parte C, al igual que las partes A y B, entra en anacrusa y está dividida en dos frases principales, las mismas que se exponen dos veces, seguidas por una frase de cierre o final. Comienza con el quinto grado dominante de Em y tiene una duración de 10 compases.

The image shows a musical score for guitar (Gtr. 1) starting at measure 30. The key signature has one sharp (F#). The score consists of a single staff with chords and notes. Two phrases are highlighted with boxes and labeled 'Frase 1'. The first phrase covers measures 30-33, and the second phrase covers measures 34-37. Above the staff, there are two empty boxes, likely for labels or annotations.

Fig. 15 Parte C de *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

La melodía comienza en F# que corresponde a la quinta del acorde B7, seguido por B,D,G que corresponden netamente a la pentafonía de Em, armonizada en 3ras y 4tas, y figuran principalmente corcheas y negras dentro de la rítmica.

The image shows a musical staff in G major (one sharp). The melody starts with a half note G4 (F#5 in the staff), followed by quarter notes B4, D5, and G4. This sequence is repeated. The first instance is labeled 'Frase 2' with a box underneath. The second instance is also labeled 'Frase 2' with a box underneath. Above the staff, there are two empty rectangular boxes, likely for harmonic analysis.

Fig. 16 Parte C de *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

La frase dos y el cierre coincide plenamente con la frase dos de la parte A por ende el análisis melódico y rítmico es el mismo.

Armonía

La armonía de la frase uno se basa en B7 – Em- B7- Em, es decir, acorde dominante de Em y su resolución, por otra parte la frase dos inicia con G (bIII de la tónica) B7 acorde dominante y por último, Em.

Para la siguiente parte tenemos una modulación al cuarto grado menor Am, para realizar este cambio de tonalidad se basa en el acorde dominante al grado que se quiere resolver, en este caso E7. Por último se desarrollan las partes B y C una cuarta en relación a su tono original

Conclusiones

Dentro del aspecto rítmico se pueden definir tres patrones comunes que realiza el redoblante al acompañar.

The image shows three rhythmic patterns on a single staff. Pattern 1 consists of a quarter note followed by an eighth note. Pattern 2 consists of a quarter note followed by a dotted quarter note. Pattern 3 consists of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The patterns are labeled 1, 2, and 3 below the staff.

Fig. 17 Figuras principales de redoblante *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

El bajo mantiene la figura rítmica característica del *capishca* durante toda la pieza musical, siendo este un patrón establecido, basado principalmente en arpeggios, específicamente raíz, tercera y quinta.



Fig. 18 Figura principal de bajo Simiruco. Fuente: Elaboración propia

La guitarra rítmica de igual manera mantiene un patrón establecido basándose en acordes triada durante todo el tema



Fig. 19 Figura principal de guitarra rítmica Simiruco. Fuente: Elaboración propia

La melodía está basada netamente en la escala pentáfona de Em y armonizada en 3ras y 4tas, posteriormente, al modular al cuarto grado, se basa en la pentafonía de la nueva tonalidad, en este caso, Am. Todas las partes de la melodía, con una duración de ocho compases, entran en anacrusa y se encuentran divididas en dos frases principales, seguidas por una frase de cierre final, basándose primordialmente en notas principales del acorde: raíz, tercera, quinta y séptima. Al paso de cada sección repiten el motivo *capina* es decir el motivo principal que se expone y “expriime” en toda la pieza musical.

La armonía en la introducción se encuentra en el quinto grado menor de Em, posteriormente se desarrolla en el bIII grado de la tonalidad menor para la parte, A siendo su cadencia bIII – V7 – Im. La parte B posee una sonoridad mayor, dirigiéndose al bVI de la tonalidad principal, en el caso de Em es C, con

su cadencia bVI - III para la primera frase, y bIII -V7- Im para la segunda. Finalmente la parte C tiene una cadencia V7-Im dentro de la primera frase y en la segunda III -V7- Im, exactamente igual a la parte B, se da inicio con el acorde dominante de la tonalidad principal y su respectiva resolución.

2.3 Puñales (*yaraví*)

Puñales es un *yaraví* “compuesto por Ulpiano Benítez(..), fue grabado por el dúo Benítez y Valencia en el año 1939 y respectivamente publicado en 1940”(Guerrero, 2011). Su letra expresa un puro sentimiento de dolor, tristeza y melancolía al igual que su música ejecutada en un ritmo lento, para posteriormente cambiar el carácter de la canción a un albazo para la parte final. Puñales puede hacer referencia a las puñaladas en el alma que recibe el autor de su triste y desdichado vivir como se puede evidenciar en su letra:

“Mi vida es cual hoja seca
 Que va rodando en el mundo,
 Que va rodando en el mundo,
 No tiene ningún consuelo,
 No tiene ningún halago
 Por eso cuando me quejo mi alma
 Padece cantando,
 Mi alma se alegra llorando” Puñales - Ulpiano Benítez

Aquí podemos evidenciar el aire melancólico de sus letras seguido por un ritmo lento que aporta a esta sonoridad triste muy característica del *yaraví*. La versión a analizar es la versión del Dúo Benitez y Valencia del álbum Ecuador.

Tonalidad: Em

Métrica: 6/8

Tempo: 52bpm *yaraví* – 120bpm *albazo*

Forma: (Intro A – B – A) - C

Instrumentación: Voces, guitarra rítmica, requinto.

2.3.1 Análisis Formal

II. Tabla Primera parte *yaraví*

Estribillo (Em)	Intro (C)	Estribillo (Em)	A (C)	Estribillo (Em)	B (G)	A(x2) (C)
3 Compases	6	4	6	3	6	6

III. Tabla Segunda parte *albazo*

C Estribillo	Intro (G)	Estribillo (Em)	A (G)	B (C)
4 Compases	4 primer motivo (x2) 6 segundo (x2)	4	8	12

2.3.2 Análisis rítmico, melódico y armónico

Parte 1 (yaraví)

En primer lugar se expone la figura característica del *yaraví* realizada por el requinto y acompañada por la guitarra rítmica, figura característica que se presentará en varias partes del tema al terminar una sección a manera de estribillo.

Este motivo principal se encuentra basado en el arpeggio de la tonalidad principal Em: raíz, quinta y tercera, utilizando la rítmica: negra seguida de cuatro corcheas; mientras que la guitarra acompaña con acordes triada utilizando el mismo motivo pero rasgueando el acorde.

The image shows a musical score for two guitars in E minor, 6/8 time. The top staff, labeled 'Guitar 1', features a melodic line with a repeating eighth-note pattern: G4, B4, D5, G4, B4, D5. The bottom staff, labeled 'Guitar 2', features a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern: G4, B4, D5, G4, B4, D5. The score is labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2'.

Fig.20 Motivo principal de requinto y guitarra rítmica de Puñales (*yaraví*). Fuente: Elaboración propia

La introducción con una duración de seis compases se desarrolla en el bVI grado de la tonalidad es decir C, la guitarra rítmica dentro de su acompañamiento se basa en la figura principal del *yaraví* utilizando acordes en sus primeras tres notas (negra, corchea, corchea) seguido por un bajo en la tercera y quinta nota del acorde en las notas restantes (corchea, corchea), esto depende del acorde en el que se encuentra acompañando, por ejemplo en el caso de C las últimas dos notas serán E (tercera) y G (quinta).

La melodía inicia en anacrusa y se encuentra basada en la escala pentáfona de Em, poniendo mayor énfasis en la primera nota de la escala E, tercera menor G, quinta B y séptima D. Dentro de la estética rítmica destacan las figuras negras y corcheas, la introducción ejecutada por el requinto se encuentra armonizada en 3ras y 4tas.

The image shows a musical score for the introduction of 'Puñales (yaraví)'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Melodía requinto' and shows a melodic line starting with an anacrusis. The bottom staff shows the guitar accompaniment with chords Em, C, C, G, Em, G, and Em. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Fig.21 Introducción de requinto y guitarra rítmica de Puñales (*yaraví*). Fuente: Elaboración propia

Armonía

La armonía se desarrolla en C perteneciente al bVI grado de la tonalidad de Em, seguido por G que es el bIII grado para volver al primer grado Em, al término de la sección se expone el motivo principal del yaraví dando paso a la siguiente parte.

Parte A

Inicia en anacrusa, con una duración de seis compases, basa su melodía vocal a dos voces en la pentafonía de Em, similar a la introducción, tanto armonía como melodía, armonizada en 3ras y 4tas destaca el uso de raíz, tercera, quinta y séptima, ejecutadas con un fraseo y dinámica fuerte. Las figuras que componen esta sección en general son negras y corcheas.

Dentro de la sección de acompañamiento se encuentra la guitarra rítmica basándose en el principio expuesto en el inicio del tema.

Posteriormente se expone el motivo principal del yaraví dando lugar a la siguiente sección.

Fig.22 Parte A de voz y guitarra rítmica de Puñales (*yaraví*). Fuente: Elaboración propia

Armonía

La armonía inicia en el bVI grado de la tonalidad de Em que es C, y por consiguiente, es la misma utilizada en la introducción.

Parte B

Se desarrolla en tonalidad mayor (G) que corresponde al bIII grado con una duración de seis compases, toda la sección se mantiene en el acorde G hasta la siguiente parte. La melodía inicia en anacrusa y está basada plenamente en la pentafonía de Em, utiliza las notas G (tercera), B (quinta), E (raíz), D (séptima), y divide a la sección en dos frases similares con una variación entre raíz y tercera, en donde la primera se ejecuta en un rango dinámico de *mezzoforte* y la segunda con mayor intensidad en *forte*. Destaca el uso de figuras negras y corcheas poniendo mayor énfasis principalmente en los acentos uno y tres.

El requinto realiza una especie de pregunta y respuesta al terminar la frase de la melodía vocal, basándose de igual manera en la pentafonía de Em

armonizando en 3ras y 4tas. La guitarra rítmica mantiene el acompañamiento en el que se basan las anteriores secciones

Fig.23 Parte B de Puñales (*yaraví*). Fuente: Elaboración propia

Armonía

Esta sección se basa en un solo acorde que se mantiene durante los seis compases de duración, y consiste en el tercer grado de la tonalidad principal Em, es decir G.

Parte A2

La segunda A es rítmica, armónica y melódicamente igual a la primera, por lo que corresponde el mismo análisis realizado anteriormente, la variación se evidencia en el cambio de letra.

Al término de esta sección se vuelve a iniciar la forma desde la introducción.

Parte 2 (albazo)

En la parte final del tema presenta un cambio de carácter de la pieza musical triste y melancólica a un ambiente festivo y alegre. Con un cambio de tempo a 120bpm y en estilo *albazo*.

La guitarra rítmica da inicio exponiendo el motivo característico del *albazo* que se puede definir como un *yaraví* ejecutado en un tempo mucho más rápido, por

lo que de igual manera basa su motivo en notas principales del acorde Em: raíz, tercera y quinta.

Se presenta una nueva introducción realizada por el requinto con una duración de diez compases, los mismos que se dividen en dos secciones: Cuatro compases que se repiten para la primera sección, y seis compases de repetición para la segunda.

La melodía de requinto se encuentra armonizada en 3ras y 4tas; está basada en la escala pentáfona de Em, principalmente raíz, tercera, quinta y séptima e inicia en la segunda corchea del primer compás en las dos secciones, por ende, es un ritmo sincopado, también la última corchea se alarga hasta el siguiente compás, resolviendo en la segunda corchea. Cada sección se compone de dos frases principales a manera de pregunta y respuesta en donde la primera frase es la pregunta y la segunda la respuesta o cierre.

Dentro del acompañamiento, la guitarra rítmica mantiene un rasgueo basándose en acordes triada y en la rítmica: silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The score is in the key of E major (one sharp) and 2/4 time. It begins at measure 39. The first guitar (Gtr. 1) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the second guitar (Gtr. 2) provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and quarter notes. The score is divided into two sections: 'Frase 1' (measures 39-42) and 'Frase 2' (measures 43-48). Chord markings 'Em' and 'G' are placed below the first guitar staff. The first guitar staff uses a treble clef and a key signature of one sharp. The second guitar staff uses a treble clef and a key signature of one sharp.

Fig.24 Puñales (*albazo*) Fuente: Elaboración propia

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The music is in the key of E minor (one sharp, F#). The score is divided into three sections: 'Frase 1', 'Re-exp. Frase', and 'Frase 2'. Gtr. 1 plays a melodic line with chords C, G, C, G, G, and Em. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with chords C, G, C, G, G, and Em.

Fig.25 Puñales parte dos (*albazo*). Fuente: Elaboración propia

Armonía

La primera sección se encuentra en la tonalidad principal del tema, Em, para ir a su tercer grado que es G, que se mantiene por dos compases y retorna a Em.

La segunda sección se dirige al bVI grado de Em que es C, por lo tanto es una tonalidad mayor, seguido por su tercer grado G, y retomando el mismo acorde para finalizar con Em.

Parte Vocal

Esta parte se desarrolla en el mismo margen armónico y melódico tanto la sección A como B de la introducción, por lo que compete el mismo análisis realizado anteriormente. La melodía del requinto ahora es ejecutada por las voces, armonizada de igual manera en 3ras y 4tas. El requinto juega el papel de rellenar o responder las voces al término de cada frase, basándose de igual manera en la pentafonía de Em.

Fig. 26 shows the musical score for 'Parte vocal A de puñales (albazo)'. It consists of three staves: a vocal line at the top, and two guitar staves (Gtr. 1 and Gtr. 2) below. The key signature is one sharp (F#). The guitar accompaniment features a consistent arpeggiated pattern. Chords are labeled as Em, G, G, and Em.

Fig.26 Parte vocal A de puñales (albazo). Fuente: Elaboración propia

Fig. 27 shows the musical score for 'Parte vocal B de puñales (albazo)'. It consists of three staves: a vocal line at the top, and two guitar staves (Gtr. 1 and Gtr. 2) below. The key signature is one sharp (F#). The guitar accompaniment features a consistent arpeggiated pattern. Chords are labeled as C, G, C, G, G, and Em. There are first and second endings indicated by '1.' and '2.'

Fig.27 Parte vocal B de puñales (albazo). Fuente: Elaboración propia

Conclusiones

El yaraví presenta una fórmula rítmica específica que se mantiene durante toda la pieza musical, en el caso de Puñales quien se encarga de mantener este pulso es la guitarra rítmica, ya sea en el bajo o en acordes. Esta figura característica se encuentra basada en el arpeggio del acorde en el cual se encuentra la armonía.



Fig.28 Acompañamiento guitarra rítmica (*yaraví*).Fuente: Elaboración propia

Para la parte final, en donde se presenta un cambio a *albazo*, la guitarra rítmica utiliza el mismo principio con el que acompaña el *capishca* visto anteriormente en el Simiruco, esto es: silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea dos corcheas.

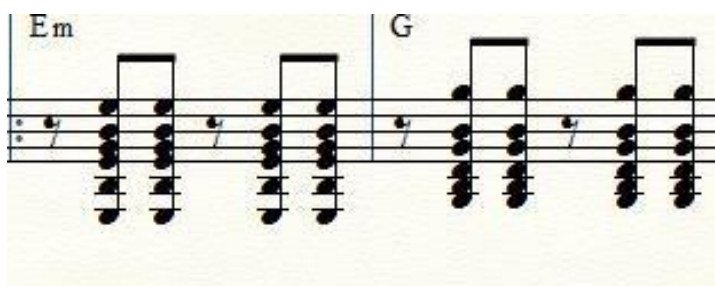


Fig.29 Acompañamiento guitarra rítmica (*albazo*).Fuente: Elaboración propia

Por otra parte, el requinto cumple una función solista y acompañante en diferentes secciones del tema, generalmente presentando una introducción antes del paso de las melodías vocales. Se basa en un rasgo característico de interpretación visto igualmente en el *capishca*, que consiste en armonizar la voz principal una tercera o cuarta abajo, brindando una sonoridad característica.

Las melodías instrumentales se desarrollan plenamente en el uso de la escala pentáfona de la tonalidad principal, en este caso Em.

Las melodías vocales se basan de igual manera en la pentafonía de Em armonizada en 3ras y 4tas y ejecutada a dos voces en toda la pieza musical. Todas las frases de la parte en *yaraví* inician en anacrusa, para la parte en *albazo* las frases inician en la segunda corchea del compás con una forma irregular: cuatro compases con repetición para la primera y seis compases con

repetición para la segunda. Principalmente basadas en arpeggios del acorde raíz, tercera, quinta y séptima.

En el cambio de ritmo a *albazo* para la parte final se puede determinar que tanto *yaraví* como *albazo* tienen la misma fórmula rítmica, su diferencia radica en el tempo en el que se ejecuta estos géneros. El *yaraví* en un tempo de 42 a 56bpm mientras que el *albazo* de 94 a 100bpm; cabe recalcar que siendo únicamente el tempo el que varía entre estilo a estilo, son dos sonoridades plenamente distintas e identificables.

La armonía del tema cumple con cadencias características, principalmente usando el tercer y sexto grado menor en sus distintas secciones. En el *yaraví* la introducción y las partes A se desarrollan en tonalidad mayor con la cadencia bIV – bIII – I – bIII – I, en la parte B se basa únicamente en el tercer grado (G) durante seis compases. Para la parte en *albazo* las cadencias I – bIII – bIII – I tonalidad menor para la primera parte, y bVI – bIII – bVI – bIII – I tonalidad mayor, para la segunda.

2.4 Alone Together (jazz)

Alone Together es un clásico estándar de *jazz* compuesto por Arthur Schwartz en 1932, la versión a analizar es el arreglo del músico argentino Ramiro Olaciregui.

Tonalidad: Dm

Métrica: 5/4 – 4/4 *swing*

Tempo: 155bpm

Forma: AABC

Instrumentación: Guitarra, bajo, batería

2.4.1 Análisis estructural y armónico

El arreglo realiza una adaptación métrica del tema original de 4/4 a 5/4, El *head in* (AABA) consiste en la exposición de la melodía del tema, empieza con una introducción realizada por el bajo que se mantiene hasta la mitad de la A, basándose en los acordes Dm – A7/C# - F/C – G/B – Bb – A.

The image shows a musical score for the introduction of 'Alone Together' (2013). It is written in 5/4 time and features a bass line with the following chords: Dm, A7/C#, F/C, G/B, Bb, and A. The score is labeled 'INTRO' and includes a treble clef and a key signature of one flat.

Fig.30 Introducción de bajo *Alone Together* (2013). Fuente: Ramiro Olaciregui

Dentro de la parte A, mantiene su métrica en 5/4, posteriormente los seis últimos compases cambia a swing 4/4, a continuación el análisis armónico:

The image shows a musical score for the AABA form of 'Alone Together' (2013). The score is divided into three sections: A (5/4), A (5/4), and SWING (4/4). Each section includes chord analysis and specific chord symbols.

Section 1 (A, 5/4): Chord analysis: Grado Im, V7/III, bIII, IV, bVI, V/I. Chord symbols: Dm, A7/C#, F/C, G/B, Bb, A.

Section 2 (A, 5/4): Chord analysis: Im, V7/IV, IV/Im7, IVm7. Chord symbols: Dm, D7, Gm7, Gm7.

Section 3 (SWING, 4/4): Chord analysis: II/V, V7, II/III, V7, III, IIIm, V7, Imaj7. Chord symbols: Bm7, E7, Gm7, C7, Fmaj7, Em7, A7, Dmaj7.

Fig.31 Análisis armónico A *Alone Together* (2013). Fuente: Ramiro Olaciregui

En la primera parte evidenciamos un recurso bastante utilizado en este y varios estilos que es el *line cliché*, que consiste en el movimiento del bajo constante entre tonos o semitonos ascendente o descendente, en este caso, el bajo en los primeros cuatro compases se está moviendo de manera descendente por semitonos, partiendo desde Dm para terminar en A. Dentro de la parte A esta sección basa su armonía en acordes dominantes y la cadencia típica jazzística: cadenas de II – V para resolver y darse paso a una nueva tonalidad, en este caso resuelven a acordes mayores por lo que las calidades de los acordes corresponden a IIm7 – V7 – Imaj7.

La parte B se desarrolla netamente en 4/4 swing

The image shows two systems of handwritten musical notation for the song "Alone Together" (2013). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system, labeled with a circled 'A' in the top left, covers measures 19 to 22. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff shows a descending line of eighth notes: D4, C#4, C4, B3, A3, G3. Above the treble staff, three green boxes contain Roman numerals: II/IV, V/IV, and IV. Below the treble staff, three green boxes contain chord symbols: A7(b9), D7(b9), and G7. The second system, labeled with a circled 'B' in the top left, covers measures 23 to 26. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff shows a descending line of eighth notes: D4, C#4, C4, B3, A3, G3. Above the treble staff, four green boxes contain Roman numerals: II/III, V/III, III, II/I, and V/II. Below the treble staff, four green boxes contain chord symbols: G7(b9), C7(b9), F#m7, and E7(b9) A7.

Fig.32 Análisis armónico B *Alone Together* (2013). Fuente: Ramiro Olaciregui

Esta sección está conformada por dos cadencias de II – V resolviendo a un acorde menor por lo que las calidades corresponden a IIm7(b5) – V7(b9), en la última cadencia se puede evidenciar que resuelve a tonalidad mayor, dándole una sonoridad interesante debido a que las calidades de los acordes pertenecen a una resolución menor.

La parte C es similar a la primera A, pero con una duración menor de 8 compases.

Se retorna la parte inicial del tema seguido por un cierre con la cadencia I – VI – bVI – V7 – I, en donde se da un *break* dando inicio a los solos en el tema, respetando la métrica y forma AABC.

Al terminar los solos se presenta el *head out* (AABA), que consiste en la repetición de la melodía del tema realizada al inicio, conocido como *head in* (AABA) mencionado anteriormente.

Para finalizar se realiza un solo de batería sobre la línea melódica del bajo, presentada como introducción al inicio del tema.

The image shows a musical score for a drum solo. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The top staff is mostly empty, with the words "FADE OUT" written above it. The bottom staff contains a bass line with a melodic motif. Below the bass line, there are four measures of chords: Dm, A7/C#, F/C, and G/B. The final two measures of the bass line are labeled Bb and A.

Fig.34 Solo de batería *Alone Together* (2013). Fuente: Ramiro Olaciregui

Conclusiones

La forma del tema es AABC una forma tradicional en el jazz, el bajo mantiene un motivo principal melódico que se expone varias veces en el tema.

La estructura se desarrolla de esta forma:

IV. Tabla

Introducción	Melodía(<i>head in</i>)	Open Solos	Melodía (<i>head out</i>)	Solo batería
Motivo principal bajo	AABC	AABC	AABC	Motivo principal bajo

Como se mencionó anteriormente, uno de los rasgos característicos en el *jazz* es la improvisación, por lo que al terminar la melodía del tema (*head in*) da inicio a los solos por parte de los instrumentistas.

El cambio de métrica como en este y varios arreglos de *jazz* es un recurso muy utilizado, mismo que desafía la creatividad y versatilidad del músico.

La re-armonización, al igual que la improvisación, juega un papel influyente, lo mismo que sucede en este arreglo al cambiar las notas originales por otras que cumplen la misma función armónica o el aumento de tensiones para enriquecer la sonoridad.

La armonía está basada principalmente en cadencias II – V, que son muy evidentes en la armonía *jazzística*.

2.5 Inner Urge (*jazz*)

Inner urge es un estándar de *jazz* compuesto por Joe Henderson en 1964, incluida en el disco que lleva el mismo nombre, es un tema que encierra una sonoridad bastante peculiar y característica debido a su armonía no tradicional

y compleja, así como su melodía. La versión a analizar es la del baterista ecuatoriano Raúl Molina.

Tonalidad: Cadencias simétricas

Métrica: 12/8, 4/4 *swing*

Tempo: 190bpm

Forma: AB

Instrumentación: Guitarra, bajo, batería

2.5.1 Análisis estructural y armónico

El arreglo realiza una adaptación métrica y melódica del tema original en 4/4 a 12/8, da inicio con un solo de batería sobre una línea realizada por el bajo, basada en el acorde de F#m7 (b5) con una duración de dos compases, mismo que da lugar al *Head in* (AB) que consiste en la exposición de la melodía.

Fig.35 Introducción de bajo Urgencia Interna. Fuente: Raúl Molina

En el *head in* mantiene su métrica de 12/8 con una duración de 8 compases.

A continuación el análisis armónico:

Fig.36 Parte A de Urgencia Interna. Fuente: Raúl Molina

La parte A consta de cuatro acordes, el primero $F\#m7(5)$ seguido por tres con una misma calidad **maj7#11** que se lo define como un acorde lidio: $Fmaj7\#11$ – $Ebmaj7\#11$ y $Dbmaj7\#11$, su análisis no es tonal ni tradicional a diferencia del tema anterior, en donde se evidencian cadenas de $II - V$; en este caso se realiza una cadencia simétrica bajando por tonos, con una duración de 2 compases cada uno.

La parte B cambia su métrica a $4/4$ *double time swing*, que consiste en subdividir el tiempo al doble de la figura en el que se está tocando el tema normalmente.

Fig.37 Parte B de Urgencia Interna. Fuente: Raúl Molina

La parte B realiza una re-armonización de la composición original, en el caso de la original todos sus acordes se encuentran en calidad maj7, mientras que el arreglo reemplaza todos los acordes maj7 por su relativo menor que cumple la misma función armónica, por ejemplo, en el primer acorde, el Dbm11 está reemplazando al Emaj7#11 pues comparten notas en común como el E (Fb), el Ab (G#) y el B. Con una duración de 8 compases, su análisis más acertado es que realiza una cadencia simétrica, que consiste bajar una tercera menor y posteriormente subir un tono, por lo que quedaría: IIIIm descendente – T - IIIIm descendente – T - IIIIm descendente. Para finalizar, una cadencia igual de simétrica pero en este caso, desciende por semitonos.

Al terminar la melodía (*head in*) da paso a los solos por parte de los instrumentistas, de igual manera en 12/8 y, si el solista lo requiere, se puede pasar a 4/4 *double time feel swing*, que consiste en ejecutar el tema sintiendo

el tiempo al doble de la figura en el que se está tocando, pero respetando la duración de los compases; este es un recurso bastante utilizado por los solistas en el *jazz*. Posteriormente, al finalizar los solos, se presenta el *head out* (AABA) que consiste en la repetición de la melodía del tema realizada al inicio, (*head in*) mencionada anteriormente.

Conclusiones

La forma del tema es AB, una forma tradicional en el *jazz* y varios estilos, el bajo realiza una línea constante, en la que la batería desarrolla un solo para dar paso al *head in*.

La estructura se desarrolla de esta forma:

V. Tabla

Introducción (Solo de batería)	Melodía (<i>head in</i>)	Open Solos	Melodía (<i>head out</i>)
Motivo principal bajo	AB	AB	AB

Al igual que este y el tema analizado anteriormente, la improvisación juega un papel imprescindible dentro del *jazz*; al terminar la exposición de la melodía, se da inicio a los solos por parte de los instrumentistas.

Es un importante e interesante recurso el cambiar la manera de sentir el tiempo al improvisar, como en este caso el *double time*, y el *double time feel*.

El cambio de métrica y la adaptación melódica son elementos muy utilizados, mismos que desafían la creatividad y versatilidad del músico.

La re-armonización en este arreglo juega un papel interesante debido a que se re-armonizó cada uno de los acordes de la parte B, reemplazando acordes maj7 por m7 lo que a la melodía le da otro color y sonoridad.

Los acordes en general mantienen una sola calidad, como en el caso de la parte A tenemos acordes maj7#11 que pertenecen a la sonoridad lidia y, siendo todos los acordes de esta calidad, proyectan una sonoridad interesante.

La armonía está basada principalmente en cadencias simétricas que, lejos de cumplir una función tonal, más bien están basadas en la simetría -valga la redundancia-, como en movimientos de acordes constantes que a su vez se complementan con la melodía.

Capítulo 3: Composición de los temas

3.1 Puengasí

Puengasí es una parroquia urbana localizada al sur del cantón Quito en la provincia de Pichincha. Lugar donde he vivido durante toda mi vida, infancia, niñez y adolescencia, por ende, la presente composición se inspira plenamente en la atmósfera que rodea este sitio, un lugar frío por naturaleza, tranquilo y estruendoso por las constantes lluvias, silencioso por las personas y un cierto aire melancólico a más de 2980m de altura.

Tonalidad: Fm

Métrica: 3/4+4/4 – 6/8

Tempo: 120bpm

Forma: AABA

Instrumentación: Guitarra, bajo, batería

3.1.1 Análisis formal

VI. Tabla

INTRO (Fm7)	A (Fm7)	A2 (Fm7)	B (Abmaj7)	A (Fm7)	Open Solos	Solo batería
8compases Estribillo	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	En la forma AABA	Sobre estribillo

3.1.2 Análisis estructural, melódico, rítmico y armónico

El tema mantiene la estructura y forma del arreglo de *Alone together* analizado anteriormente y, debido a la adaptación del cambio de métrica, *Puengasí* desarrolla las secciones A en una métrica de 13/4, basando su melodía en la escala pentáfona de Fm, como en los temas Simiruco y Puñales, a su vez, la línea de bajo mantiene variaciones sobre el *capishca* tradicional.

Se presenta una introducción sobre el acorde Fm en dinámica *piano* realizada por el bajo, subdividiendo la métrica en 3+3+3+4

Fig.38 Introducción *Puengasí*. Fuente: Elaboración propia

La línea de bajo está basada en la figura rítmica del *capishca*, en los primeros dos compases podemos evidenciar exactamente su figura característica: negra con punto, seguido por tres corcheas. La primera sección está basada netamente en la escala pentáfona de Fm, posteriormente, en la segunda sección se agregan notas de color, como por ejemplo en el segundo compás, conocida como *blue note* un b5 que es la quinta del acorde, dándole un toque blues; también en el tercer compás podemos evidenciar un E natural, por lo que el acorde pasaría de un Fm a un Fm(maj7) debido a la presencia de su séptima mayor, esta línea se mantiene constante durante todas las partes A

del tema, como se presenta la función del bajo en el *capishca* analizado anteriormente.

Para la batería, en la parte A se utiliza los patrones rítmicos encontrados en el *capishca Simiruco*, transportándolos a un plano de mayor instrumentación en donde no solo se ejecuta en el redoblante, sino también se ayuda instrumentalmente de bombo, redoblante, *hi-hat* y platos. Basado en los tres patrones que se identificó, se realizó un ritmo guía en donde el baterista es libre de realizar variaciones, aportando más musicalidad, improvisación y evitando caer en una sonoridad monótona.

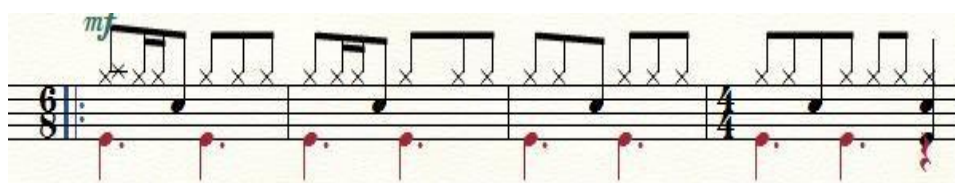


Fig.39 Bateria A Puengasí. Fuente: Elaboración propia

La batería en la parte B se basa en un albazo, tocando el redoblante cada negra con punto y el bombo apoyando con una figuración negra, corchea y negra, dando una sonoridad más festiva y bailable.

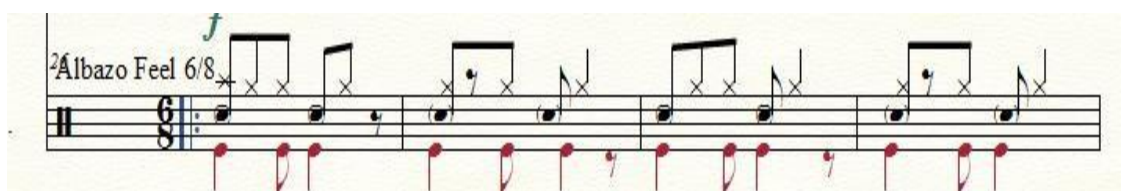


Fig.40 Bateria B Puengasí. Fuente: Elaboración propia

La guitarra rítmica, al igual que en *Simiruco* y Puñales, mantiene una figura establecida y constante, utilizando el mismo principio de acompañamiento.



Fig.41 Guitarra rítmica *Simiruco*. Fuente: Elaboración propia

En *Puengasí* los primeros tres compases están escritos en una métrica de 3/4 por lo que mantiene la misma figuración rítmica pero en el doble de duración, por lo que cambian sus figuras a silencio de negra, seguido por dos negras. Para el último compás en 4/4 realiza la misma figuración, para terminar su último tiempo con una disonancia intencional con las notas Eb y D con un intervalo de b2, en el último tiempo del segundo sistema se encuentra un C7alt que corresponde al acorde dominante de Fm.

Fig.42 Guitarra rítmica *Puengasí*. Fuente: Elaboración propia

Armonía

Presenta armonía jazzística, es decir, acordes con séptima así como con tensiones, además del intercambio de acordes por otros de igual manera funcionales, en donde la melodía es tomada como principal elemento de rearmonización.

En el primer sistema tenemos Fm7 – Dbmaj7/Ab Cm7/G – Abmaj7 – Fm13/Bb siendo acordes que se mueven en la tonalidad de Fm, en el segundo sistema Fm7 posteriormente Bmaj7 debido a que en la melodía se encuentra un Eb y corresponde a la tercera mayor (D#) de B, seguido por Fm(maj7) en este caso la melodía tiene un C por lo que se ha incluido esta séptima mayor en el acorde para aportar más color y tensión armónica a la pieza, y finalmente, un Calt que pertenece al acorde dominante para resolver a Fm7.

Parte A

En dinámica *mezzoforte*, la melodía es ejecutada por la guitarra armonizada en 3ras y 4tas generalmente, siendo este un elemento característico de interpretación y sonoridad evidenciada en el *capishca* y *yaraví* analizados. Inicia con anacrusa y está basada totalmente en la escala pentáfona de Fm.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '16', contains measures 16 through 20. It starts with a whole rest, followed by a dotted quarter note and an eighth note, and then a half note. The second staff, labeled '21', contains measures 21 through 24. It starts with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a half note. The score includes a key signature of two flats and a common time signature.

Fig43 Melodía A Puengasí. Fuente: Elaboración propia

Se divide en dos frases principales, la primera a modo de “pregunta”, seguida por la segunda frase a modo de “respuesta”, elemento identificado en las melodías de los temas ecuatorianos.

Está compuesta principalmente por figuras negras y blancas.

Parte B

La parte B presenta un cambio de métrica a 6/8 estilo *albazo*, trasladándose a su tercera menor de la tonalidad original al igual que en *Simiruco* y Puñales, en tonalidad mayor (Ab) con dinámica *forte*, dándole un carácter más alegre yailable.

El bajo realiza la fórmula rítmica del *capishca*, basado en cada acorde de la armonía del tema, apoyándose en Raíz, tercera y quinta.



Fig.44 Bajo parte B *Puengasí*. Fuente: Elaboración propia

La guitarra cumple la función armónica y melódica por lo que dentro de esta sección se hace *un chord melody*, que consiste en ejecutar la melodía y los acordes en un mismo instrumento, brindando más relleno y una sonoridad mucho más presente e instrumentada. La melodía está basada en la escala pentáfona de Fm con una excepción en el acorde de Gb7, utilizando el b13 de Fm; de igual manera compuesta por dos frases principales en donde se realiza el mismo método a manera de pregunta y respuesta.

26

Frase 1

B A \flat maj7 B maj7 A m7(\flat 5) D \flat maj7 F \sharp maj7(\sharp 11)

30

Frase 2

D \flat maj7 G \flat 7(13) E maj7(\sharp 11)Fm7 B \flat 7 C7alt

Fig.45 Melodía B *Puengasí*. Fuente: Elaboración propia

Armonía

La armonía está basada en acordes con tensiones, armonía muy utilizada dentro de un contexto jazzístico; tenemos en la primera sección A \flat maj7 – Bmaj7 Am7(\flat 5) – D \flat maj7 – F \sharp maj7(\sharp 11) en donde se ha utilizado una de las características del tema *Inner Urge* que consiste en utilizar acordes de una misma calidad, en este caso **maj7**. En la segunda sección D \flat maj7 – G \flat (13)-

Emaj7(#11)/Fm7 – Bb7, ha basado su armonización con respecto a las notas de la melodía, ya sean notas principales como raíz, tercera, quinta y séptima así como agregar acordes con tensiones, tomando en cuenta su tensión como nota principal, por ejemplo, en el caso de Emaj7#11, la melodía está tocando un A# que pertenece a la tensión (#11)

Solos

La forma de los solos está anticipado por un Amaj7#11, usa su tensión para resolver a Fm7 y dar inicio a los solos basados en la forma del tema AABA.

Tras ejecutar una forma en el estilo de *capishca* pasa a *swing double time*, siendo este otro elemento identificado en el tema *Inner Urge*, que consiste en tocar *swing* como si se lo tocara al doble de tiempo, pero manteniendo la duración de los compases en el tiempo original, este *swing* se lo realiza en la misma métrica del tema (13/4) para la parte A, incluyendo un *kick* en el último compás con el objetivo de generar estabilidad de tiempo, debido a que no es una métrica común y requiere mayor habilidad técnica de interpretación, y finalmente 6/8 *swing* para la parte B sobre la misma armonía.

The image shows musical notation for a bass line and a drum line. The bass line is in Fm7 and has a 'Double time feel (swing)'. It starts with a 3/4 time signature and changes to 4/4, ending with a 6/8 time signature. The drum line follows the same time signature changes. The piece is marked '61' and 'x4'.

Fig.46 Kick solos parte A Puengasí. Fuente: Elaboración propia

Para terminar los solos de los instrumentistas se realiza unos *kicks* de paso de sección, para evitar un cambio brusco de sonoridad *swing* a *capischa*



Fig.47 Kicks de paso a *Head out Puengasí*. Fuente: Elaboración propia

Se presenta nuevamente la melodía del tema (*head out*) solamente la forma AAB, para seguir con un solo de batería en un *vamp* en la parte A del tema, similar a la estructura del tema *Alone Together*, siendo la parte final del tema *Puengasí*.

3.2 Curaespanto

En Ecuador curar el espanto es una práctica – creencia, que consiste en tratar diversos malestares físicos y espirituales conocidos como mal aire, mal de ojo, etc, a través de diversos métodos artesanales como plantas, huevos, cuyes, esencias entre otros materiales.

En el artículo de diario La hora “El arte de curar el espanto con plantas de monte” lo define como:

“Se dice que pasar el huevo de una gallina criolla sobre el cuerpo cura el mal de ojo y el espanto. Miles de creencias rotan en torno a las ‘limpias’ que se efectúan a bebés, niños e incluso a adultos que buscan renovar las energías, alejando el mal que dicen que se pega. Esta medicina ancestral relata que una buena ‘limpia’ quita el ‘mal de ojo’, ‘el espanto’, el ‘mal aire’, el llanto continuo en los bebés; pero en los adultos aleja las malas vibras que hacen que le vaya mal en el amor, en la salud y en la economía” (2016).

Esta actividad se puede apreciar en los mercados de la ciudad en donde es muy común este tipo de curaciones. Curaespanto tiene su nombre basado en

el poder que tiene un ser humano con la ayuda de elementos energéticos y espirituales para curar afecciones y enfermedades, de igual manera esta composición se basa en el hecho de que la música es un elemento más para curar al ser de sus males, Curaespanto brinda cierto estado de esperanza, melancolía, y a su vez presenta la sonoridad andina, te “cura el espanto” y encierra el aire expresivo triste del yaraví.

Tonalidad: Em – Abm

Métrica: 5/8 – 6/8

Tempo: 45bpm (*yaraví*)- 150bpm (*albazo*)

Forma: AABA (*yaraví*) – AB (*albazo*)

Instrumentación: Guitarra, bajo, batería

3.2.1 Análisis formal

VII. Tabla

INTRO (Em7- Bm7) (Em7)	A (G)	A2 (Em)	B (Abm7)	A	Open Solos (Abm7)	B (Abm7)
4 compases (Guitarra, bombo) 4 compases (Guitarra, batería, bajo) Estribillo (Yaraví en 5/8)	6 compases	6 compases	6 compases	8 compases	Albazo A 16 compases B 8 compases	6 compases retorna al estribillo para finalizar

3.2.2 Análisis estructural, melódico, rítmico y armónico

El tema presenta una forma *yaraví* – *albazo*. AABA para la parte *yaraví*, similar a *Alone together*, y AB para la parte *albazo*, como en el tema *Inner Urge*, se ha tomado el compás del arreglo de *Alone Together* pero en 5/8, realizando una adaptación de la fórmula rítmica del *yaraví* de 6/8 a 5/8.

La pieza musical empieza con una introducción realizada por la guitarra y el bombo, se basa netamente en la escala pentáfona del acorde Em7 y su quinto grado Bm7, manteniendo una dirección ascendente y descendente, a su vez el bombo con una figuración rítmica: dos corcheas, dos semicorcheas y finalmente dos corcheas, acompaña subdividiendo el tiempo todo esto aportando una sonoridad andina.

Fig.48 Intro guitarra y bombo Curaespanto. Fuente: Elaboración propia

Seguido a esto se presenta el motivo principal del *yaraví* en Em7 adaptado a 5/8 ejecutado por el bajo, motivo rítmico que se mantendrá durante toda la primera parte en tempo lento y está basada en el principio armónico del bajo del tema *Puñales*: raíz, quinta y tercera. Cabe aclarar que el arpeggio depende del tipo de acorde que se presente en la armonía.

La guitarra simplemente toca el acorde Em en el principio de cada compás y la batería apoya el motivo principal realizando una rítmica similar en el bombo y marcando las corcheas en el *hi-hat*.

Fig.49 Intro guitarra,bajo y batería Curaespanto. Fuente: Elaboración propia

Parte A

La parte A se divide en dos frases, la primera A está basada en tonalidad mayor y la segunda presenta una re-exposición de la melodía rearmonizada en acordes menores.

La primera A se encuentra en tonalidad mayor con una dinámica *mezzopiano*, es una melodía sincopada como en *Simiruco* y está basada en la escala pentáfona de Em7 y Bm7, inicia en anacrusa empezando por los grados: raíz, tercera, raíz, séptima y quinta en semicorcheas. Posteriormente se presenta una nota de color en la melodía perteneciente al sexto grado de Em7 es decir C#. Presenta una interválica de saltos pequeños y todos los acordes son mayores como en *Inner Urge*.

Fig.50 Primera A Curaespanto. Fuente: Elaboración propia

La batería continúa manteniendo el motivo rítmico pero solamente acompañando con bombo y redoblante.

Parte A2

La segunda A se encuentra en tonalidad menor con una dinámica *mezzoforte*, es la misma melodía acompañada por acordes menores, aportando otro color y una sonoridad distinta; este es otro elemento y recurso que se realiza en el arreglo de *Inner Urge* para la parte B. La batería agrega el *ride* realizando variaciones en corcheas y semicorcheas, brindando más intensidad e instrumentación al tema.

The image shows a musical score for three instruments: Gtr. 1, Bass, and D. S. (Drum Set). The score is for the second A section of 'Curaespanto'. It starts at measure 15. The guitar part (Gtr. 1) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked *mf* and includes a syncopated rhythm highlighted by a blue dashed box labeled 'Sincopa'. The bass part (Bass) is in bass clef, also marked *mf*. The drum set part (D. S.) is in bass clef, marked *mf*, and features a complex rhythmic pattern with red accents. The chord progression for the guitar is: Em7, Em7, Bm7, Bm7, C7, C7, D♭7. The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking at the end of the section. A small icon of a padlock is visible in the top right corner of the score area.

Fig.51 Segunda A Curaespanto. Fuente: Elaboración propia

Armonía

En la primera A tenemos los acordes G – Dmaj7 - Cmaj7 con la cadencia I – V – IV, todos acordes mayores; para la segunda A se realiza una rearmonización, que es otro recurso del *jazz* al intercambiar los acordes por otros que compartan notas en común, o que coincidan con notas de la melodía, por lo que se realizó la cadencia Em7 – Bm7 – C7, IV – III – IV. Cambiando únicamente el B de la parte final de la melodía por un Bb perteneciente a la séptima de C7.

Para pasar a la parte B se utiliza el acorde Db7 perteneciente al V grado de Abm7 para resolver de manera clara y armónica.

Parte B

La parte B se encuentra en tonalidad menor con una dinámica *forte*, está basada completamente en la escala pentáfona de Abm7, el primer compás se ejecuta en *double time feel* por la batería y la guitarra (concepto explicado y aplicado en la anterior composición) cambiando por completo el sentir del pulso lento a uno más movido para posteriormente retornar al tempo lento en *yaraví* en los últimos dos compases.

The musical score for Part B of 'Curaespanto' is presented in three staves. The top staff is for Guitar (Gtr.), the middle for Bass, and the bottom for Drums (D. S.). The piece begins at measure 21, marked with a blue vertical line and the letter 'B'. The guitar part features a melodic line in the treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The bass part provides a steady accompaniment in the bass clef, also marked with *f*. The drum part is shown with a snare drum and hi-hat, with red 'x' marks indicating the hi-hat's position. The harmonic progression is indicated by chord symbols: Abm7, Bmaj7, Db7, and Dbsus. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fig.52 Parte B *Curaespanto*. Fuente: Elaboración propia

El bajo se mantiene con el mismo principio del *yaraví* presentado al inicio, sin mayor variación.

La batería utiliza el bombo presentado al principio del tema, sumado un patrón rítmico acentuando los *upbeats* que consiste en abrir el *hi-hat* saltándose una semicorchea, dando un carácter más alegre y bailarín

Armonía

La armonía está basada en la cadencia Abm7 – Bmaj7 – Db7 – Dbsus4, Im7 – bIII- IV – IV, siendo todos acordes que comparten notas con la melodía.

El paso a los solos consiste en una cadencia simétrica bajando por tonos desde D con calidad 7(#11) es decir D7 (#11), C7 (#11), Bb (#11) al igual que *Inner Urge*, y por último Eb7 siendo el acorde dominante para empezar los solos en Abm7.

Solos

Los solos se desarrollan en *albazo* con una forma AB en un tempo de 150bpm en tonalidad de Abm7, da inicio el bajo con el motivo principal del género basándose en raíz, quinta, tercera, el mismo del *yaraví* pero ejecutado en un tempo más rápido, como analizado anteriormente cambia por completo su sonoridad a una más festiva, y muy distinguible como *albazo*.

Armonía

Dentro de la parte A tenemos la cadencia tradicional del albazo que consiste en V7/IV – IVm – bVI – Im en la tonalidad de Abm7 agregada notas de color o tensiones en su armonía, es decir, armonía *jazz* tenemos, Ab7 – Dbm7 – Amaj7 – Abm7, esto se ejecuta cuatro veces, seguida por la parte B que se encuentra en un tono más agudo que la tonalidad original, es decir, Bbm7 con una extensión de ocho compases para posteriormente retornar a la parte A con una cadencia cromática E7 – Db7.

Al finalizar los solos se retorna a la parte B para concluir con el motivo principal del tema en Em7 presentado en la introducción.

Conclusiones

Ritmos ecuatorianos

- Existen muchas similitudes entre el *capishca*, *yaraví* y *albazo*, como por ejemplo el compás ternario y binario compuesto en el que se desarrollan $3/4$ y $6/8$.
- Las melodías están basadas plenamente en el uso de la escala pentátona y generalmente están conformadas por dos frases, una a manera de “pregunta” y la siguiente “respuesta”.
- Las melodías generalmente inician en anacrusa y son sincopadas.
- El bajo tiene una fórmula rítmica específica que se mantiene durante todo el tema, utilizando las notas principales del acorde raíz, tercera y quinta.
- En estos ritmos tradicionales es muy común armonizar la primera voz en 3ras y 4tas.
- Se presentan acordes sin tensiones, siempre diatónicos y es común que modulen al bIII grado o al bVI grado para las partes posteriores (B o C).
- El yaraví y el albazo tienen la misma figura rítmica, su diferencia radica en el tempo en que se los ejecuta, el yaraví tempo lento y albazo más rápido.

Jazz

- Una forma tradicional dentro de un estándar de jazz es la forma AABA y de este sus posibles variaciones como AB, ABC, o ABA e incluso solo A.
- Las métricas compuestas son un recurso utilizado en el estilo *jazz*.

- Un recurso de improvisación para el solista es cambiar la forma de sentir el tiempo como el *double time* o *double time feel*, reflejado en los temas de *jazz*.
- Interpretar una pieza musical en formato *power* trío es un mayor desafío musical debido a su limitada instrumentación.
- Un recurso para la guitarra es el *chord melody* que brinda mayor sonoridad e instrumentación al tema.
- Es común el uso de acordes con tensiones así como la rearmonización y el uso de cadencias II – V – I o V - I.
- El *jazz* y la música tradicional ecuatoriana se asemejan en el nivel de expresividad con que abordan sus composiciones, así como la influencia de la armonía occidental.
- Es fundamental que el tema tenga un motivo melódico principal de fácil interiorización al escucha y se lo desarrolle ya que consis en la parte que da la originalidad o carácter a la composición, esto con el objetivo de que sea más fácil interiorizar y recordar para la audiencia.

Composiciones

- Se logró conseguir la sonoridad buscada en base a los dos distintos géneros analizados, se obtuvo una sonoridad fuera de lo común pues son dos géneros que encierran características musicales distintas.

Recomendaciones

- Es importante continuar con la inclusión de la música tradicional ecuatoriana en la música actual, ya sea en formato tradicional o fusión puesto que aportan una revalorización a la misma y permite destacar la cultura musical que tiene el país.
- Los músicos pueden utilizar como recurso compositivo varios de los elementos musicales que se determinaron en la investigación.
- Los músicos ecuatorianos deberían explorar más su música autóctona ya que presenta rasgos característicos que no se encuentran en otra música y pueden servir para innovar, experimentar y aportar una sonoridad tradicional y original.
- La fase compositiva tiene que ser un proceso de varios intentos hasta llegar al resultado buscado, evitar frustrarse y disfrutar el proceso.
- Es recomendable analizar un tema con su instrumentación completa con el objetivo de entender en un plano más amplio, cual es el contexto en el que se complementan cada uno de los instrumentos para lograr esa sonoridad.
- Es importante que las composiciones tengan una curvatura dinámica de menor grado a mayor y viceversa, puesto que es un elemento esencial dentro de la interpretación, ya que nos permite llevar a la obra a su momento de reposo y clímax.
- La manera de ejecutar las melodías dentro de los ritmos ecuatorianos, es decir, la armonización en 4tas y 3eras evidenciadas en el requinto y en las voces, puede ser usado como un recurso improvisativo al momento de ejecutar un solo, brindando una sonoridad interesante y andina.

Referencias

- Bascuñan, E. (2012). *Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual*.
- Beltrán, L. (Agosto de 2014). Ballet ecuatoriano. Obtenido de <http://balletdeecuador.ec/ballet-folklorico-de-luis-beltra-ritmos-ecuatorianos-capishca.html>
- Candegabe, M. (2015). *Breve historia del jazz*. Recuperado el 25 de Diciembre del 2018, de <https://www.librovitalyjazz.com/trabajos/jazz/jazz.shtml>
- Clayton, P. & Gammond, P. (1990). *Jazz A-Z*. Taurus, Madrid
- Córdova, G. T. (1982). *Diccionario Kichua-Castellano*. Cuenca: Cuenca : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- El arte de curar el espanto con plantas de monte*. (2016). *Diario La hora*. Sección intercultural.
- Guerrero, P. (26 de 04 de 2010). *Soy música ecuator*. Recuperado de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>
- Guevara, G. (1992). *Vamos a cantar*. Quito: Editorial El Conejo
- Joachim, E. (1988). *El Jazz: Origen y desarrollo*
- Mancero, D. (2016). *Manual para la implementación de bandas de paz*.
- Martínez, J. (2010). *El jazz, origen y evolución*.
- Muñoz, K. (2009). *Formatos de trío en el jazz*, Bogotá: Universidad Javeriana Facultad de Artes.
- Ortega, B. (2012). *Historia de la música ecuatoriana*. Recuperado de <http://historiadelamusicaecuatoriana.blogspot.com/2012/11/historia-de-la-musica-ecuatoriana.html>

Rivera, O. (1990). *Canciones populares del Ecuador y otros temas*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

ANEXOS

Anexo N°1

Glosario de términos

Anacrusa: Inicio de la melodía un compás antes del tiempo fuerte de un tema

Armonía: Comprensión en un plano técnico - académico a la construcción, progresión y análisis de los acordes

Armonización: Técnica musical que consiste en tocar una voz distinta más grave o aguda en relación a la melodía principal

Arpeggio: Notas principales del acorde conformada por raíz, tercera, quinta y séptima

Articulación: Manera técnica en que se ejecuta un instrumento musical

Barítono: Tesitura vocal grave en un rango entre bajo y tenor

Capina: Palabra quichua significa exprimir, en el género *capishca* se refiere al estribillo que se repite al terminar una sección del tema.

Cadencia: Sucesión de acordes con un sentido armónico

Compás: Estructura musical que indica la unidad de tiempo en que se divide el tiempo de la canción

Dinámica: Intensidad sonora mayor o menor con el que se ejecuta una pieza musical

Escala: Agrupación de notas musicales en sentido ascendente o descendente

Forma: Estructura en la que se desarrolla un tema

Head in: En jazz es el inicio del tema, presentación de la melodía que da paso a los solos

Head out: Repetición de la melodía al terminar los solos dando por finalizado el tema

Polirritmia: Realización de dos o más ritmos distintos a la vez

Rearmonización: Técnica compositiva que consiste en reemplazar los acordes de un tema por otros que cumplan la misma función armónica

Re-exposición: Repetición de la melodía principal del tema

Síncopa: Acentuación en un tiempo débil de un compás

Tenor: Tesitura vocal en un rango entre contratenor y barítono

Upbeat: Tiempo débil de un compás

Downbeat: Tiempo fuerte de un compás

Vamp: Repetición constante de un motivo rítmico, armónico o melódico

Producto final del trabajo investigativo (Concierto Final):

<https://www.youtube.com/watch?v=tZwBICwEY-g>

Simirruco

Marcelo Sanchez

Guitar 1

Guitar 2

Electric Bass

Drum Set

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

10

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Chords: G, G, B7, Em, G, G, B7, Em, Em

15

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Chords: Bm, Bm, Bm, Bm, Bm

20

Gtr. 1

Bm Bm C G C

Gtr. 2

E.B.

D. S.

25

Gtr. 1

G G B7 Em G G B7 Em

Gtr. 2

E.B.

D. S.

30

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Em Bm Bm Bm Bm

35

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Bm Bm Bm Bm

1. 2.

39

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

B7 Em B7 Em G G B7

44

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Em G G B7 Em Em Bm

49

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Bm Bm Bm Bm Bm

54

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Bm Bm E7 Am7 F

59

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

C F C C C E7 Am7

64

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

C C E7 Am7 Am7 Em Em

69

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Em Em Em Em Em

Detailed description: This system covers measures 69 to 73. Gtr. 1 has whole rests. Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords. E.B. plays a bass line with eighth notes and a half note. D.S. plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks on some notes.

74

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

E7 Am E7 Am

Detailed description: This system covers measures 74 to 78. Gtr. 1 has chords. Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords. E.B. plays a bass line with eighth notes and a half note. D.S. plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks on some notes.

78

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

C C E7 Am C C E7 Am7 Am7

83

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Em Em Em Em Em

88

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Em B7 Em

2.

Em B7 Em

88

93

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

93

Puñales

Ulpiano Benitez
Benitez y Valencia

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of whole rests. The middle staff is labeled 'Guitar 1' and contains four measures of music. The first three measures feature a melodic line with eighth notes and a chord of E minor (Em) indicated below. The fourth measure features a chord of C major (C) indicated below. The bottom staff is labeled 'Guitar 2' and contains four measures of music, primarily consisting of chords and arpeggiated patterns.

The second system of the score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of whole rests, with a '5' above the first measure. The middle staff is labeled 'Gtr. 1' and contains five measures of music. The first measure has a chord of C major (C) indicated below. The second measure has a chord of G major (G) indicated below. The third measure has a chord of E minor (Em) indicated below. The fourth measure has a chord of G major (G) indicated below. The fifth measure has a chord of E minor (Em) indicated below. The bottom staff is labeled 'Gtr. 2' and contains five measures of music, primarily consisting of chords and arpeggiated patterns.

The third system of the score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of whole rests, with a '10' above the first measure. The middle staff is labeled 'Gtr. 1' and contains four measures of music. The first measure has a chord of C major (C) indicated below. The second measure has a chord of C major (C) indicated below. The third measure has a chord of C major (C) indicated below. The fourth measure has a chord of C major (C) indicated below. The bottom staff is labeled 'Gtr. 2' and contains four measures of music, primarily consisting of chords and arpeggiated patterns.

15

Gtr. 1

Gtr. 2

G Em G Em Em

20

Gtr. 1

Gtr. 2

Em G G G G

25

Gtr. 1

Gtr. 2

G G G G G

30

Gtr. 1

Gtr. 2

C C G Em G

$\text{♩} = 120$

35

1. Albazo²

Gtr. 1

Gtr. 2

Em

39

Gtr. 1

Gtr. 2

G G Em

43

Gtr. 1

Gtr. 2

C G C G G Em

49

Gtr. 1

Gtr. 2

Em Em Em Em

53

Gtr. 1

Gtr. 2

Em G G Em

57

1. 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

C G C G G Em

64

Gtr. 1

Gtr. 2

ALONE TOGETHER

OLACIREQUI

INTRO

Musical notation for the Intro section, measures 1-4. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: DM, A7/C#, F/C, G/B, Bb, A.

A

Musical notation for section A, measures 5-8. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: DM, A7/C#, F/C, G/B, Bb, A.

Musical notation for section B, measures 9-12. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: DM, D7, Gm7, Gm7.

SWING

Musical notation for the Swing section, measures 13-18. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: Bm7, E7, Gm7, C7, Fmaj7, Em7, A7, Dmaj7.

B

Musical notation for section B, measures 19-21. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: Am7b5, D7b9, Gm7.

ALONE TOGETHER

23
Gm7b5 C7b9 Fmaj7 Em7b5 A7

27
Dm A7/C# F/C G/B Bb A TO CODA

31
Dm7 Bm7b5 Bb7 A7 Dm SOLO BREAK

35
Dm7 Bm7b5 Bb7 A7 Dm7 Bm7b5 Bb7 A7 Dm7 Bm7b5 Bb7 A7 Dm

41
Dm A7/C# F/C G/B Bb A FADE OUT

URGENCIA INTERNA

RAUL MOLINA

(A) F#m7b5

F#m7b5

(A) 4x

(B) F#m7b5

F#m7b5

Fmaj7#11

(B) Fmaj7#11

Fmaj7#11

Ebmaj7#11

(7) Ebmaj7#11

Ebmaj7#11

Dmaj7#11

(9) Dbmaj7#11

Dbmaj7#11

DOUBLE TIME

Dbm11

URGENCIA INTERNA

2

Musical notation for measures 2-3. The system includes a treble clef staff with a common time signature, a bass clef staff, and a grand staff bracket. Measure 2 starts with a circled '2' above the treble staff. Chords are labeled $BbM11$ and $BM11$.

Musical notation for measures 4-5. The system includes a treble clef staff with a common time signature, a bass clef staff, and a grand staff bracket. Measure 4 starts with a circled '14' above the treble staff. A chord is labeled $AbM11$.

Musical notation for measures 6-7. The system includes a treble clef staff with a common time signature, a bass clef staff, and a grand staff bracket. Measure 6 starts with a circled '16' above the treble staff. Chords are labeled $Am11$ and $F\#M11$. Triplet markings are present in the treble staff.

Musical notation for measures 8-9. The system includes a treble clef staff with a common time signature, a bass clef staff, and a grand staff bracket. Measure 8 starts with a circled '18' above the treble staff. Chords are labeled $Fm(MAG7)$, $Em11$, and $Em11$. Triplet markings are present in the treble staff.

Puengasí

Patricio Muñoz

The musical score for "Puengasí" is presented in two systems. Each system consists of three staves: Guitar 1 (top), Bass Guitar (middle), and Drum Set (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature starts in 3/4, changes to 4/4 in the second measure of each system, and returns to 3/4 in the final measure. The first system includes a *p* dynamic marking for the Bass Guitar and Drum Set. The second system includes a "5" measure marker above the first measure of each staff. The chord Fm7 is indicated in the first measure of the Guitar 1 staff in both systems. The Drum Set part uses a simplified notation with 'x' marks for cymbals and dots for other drums.

9

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

p

mp

mp

Fm7 Gm7 Fm7 A \flat B \flat

13

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

A \flat 6(9) B \flat 7 D \flat maj7(9) E \flat maj7(9) C7alt

17 **A**
Head In

Gtr. 1 *mf* Fm7 Gm7 Fm Ab Bb

Gtr. 2 *mp* Fm

Bass *mf*

D. S. *mf*

21

Gtr. 1 1. 2.

Gtr. 2 Ab6(9) Bb7 Dbmaj7(9) Ebmaj7(9)C7alt Ebmaj7(9)Fm7

Bass Fm7

D. S. 21 **Similar groove**

4

Puengasí

26 **B** **A \flat maj7** **Bmaj7** **A m7(\flat 5)** **D \flat maj7** **F \sharp maj7(\sharp 11)**

Gtr. 1 *f*

Bass *f*

D. S. ²Albazo Feel 6/8 *f*

30 **D \flat maj7** **G \flat 7(13)** **E maj7(\sharp 11) F m7** **B \flat 7** **C7alt**

Gtr. 1 *f*

Bass *f*

D. S. *f*

35 **A**

Gtr. 1 *mf* **F m7** **G m7** **F m** **A \flat B \flat**

Gtr. 2 *mp* **F m7**

Bass *mf*

D. S. *mf*

A maj7(#11)

39

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

Ab6(9)

Fm7

Bb7

cresc.

cresc.

cresc.

Open Solos
AABC

43

Gtr. 1

Bass

D. S.

Fm7

basarse en esta línea

x4

x4

B Abmaj7 Bmaj7 Dbmaj7 F#maj7(#11)
Capishea

47

Bass

D. S.

Albazo feel

Puengasí

51 D♭maj7 G♭7(13) E maj7(#11) B♭7

Bass

D. S.

55 A F m7 G m7(b5) C7
1. Preparar swing 2.

Bass

D. S.

61 F m7 C7(#9) x4
Double time feel (swing)

Bass

D. S.

65 B A♭maj7 Bmaj7 D♭maj7 F♯maj7(#11) D♭maj7 G♭7(13) E maj7(#11) B♭7

Bass

D. S.

69 A F m7 C7(#9)

Bass

D. S.

Head out

A

73

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

f Fm7 Gm7 Fm Ab Bb

mp Fm

mf

77

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

1. 2.

Ab6(9) Bb7 Dbmaj7(9) Ebmaj7(9)C7alt Ebmaj7(9)Fm7

Fm7

A

End Solos

Puengasí

82 **B**
 Abmaj7 B maj7 Dbmaj7 F#maj7(#11) Dbmaj7

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2

Bass *f*

82 *f*

D. S. *f*

87 Gb7(13) Emaj7(#11) Bb7 C7alt

Gtr. 1 1. 2.

Bass

87 A

D. S.

91 Fm7

Gtr. 1

Bass

91 Solo batería

D. S.

95

Gtr. 1

Bass

D. S.

Fm7

The musical score consists of three staves. The top staff is for Gtr. 1, the middle for Bass, and the bottom for D. S. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first three measures are in 3/4 time, and the fourth measure is in 4/4 time. The Gtr. 1 staff has rests in all measures. The Bass staff has a melodic line: a dotted quarter note in the first measure, followed by eighth and quarter notes in the second, eighth and quarter notes in the third, and eighth, quarter, and eighth notes in the fourth. The D. S. staff has a rhythmic pattern of slashes: two slashes in the first measure, two slashes in the second, two slashes in the third, and four slashes in the fourth. A chord symbol 'Fm7' is written above the Bass staff in the first measure. The number '95' appears at the beginning of each staff.

Curaespanto

Patricio Muñoz

Intro

♩=45

Em7 Bm7 Em7 Bm7 Em7 Bm7 Em7 Bm7

Guitar 1

Drum Set

5

Gtr. 1

Bass

D. S.

Em7

9

Gtr. 1

A

mp

Bass

G

Dmaj7

D. S.

mp

12

Gtr. 1

Bass

D. S.

Dmaj7 Cmaj7 Cmaj7

mf *mp* *mf* *mp*

15

Gtr. 1

Bass

D. S.

mf

A Em7 Em7 Bm7

mf *mf*

18

Gtr. 1

Bass

D. S.

Bm7 C7 C7 Db7 *cresc.*

cresc. *cresc.*

21 **B**

Gtr. 1 *f*

Bass *f*

D. S. *f*

Abm7 Bmaj7 Db7 Dbsus

24

Gtr. 1 *f*

Bass *f*

D. S. *f*

Abm7 Bmaj7 Db7 Db7

27 **A**

Gtr. 1 *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

Em7 Em7 Bm7 Dmaj7 C7

32

Gtr. 1

Bass

D. S.

mp

f

f

A \flat m7

C7(#11) E \flat 7
D7(#11) B \flat 7(#11)

37

$\text{♩} = 150$

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

D. S.

Open Solos

Albazo feel

Albazo feel

A \flat m7

A \flat 7

D \flat m

A

A \flat m7

42 B

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

1. 2.

x4

Bbm7 Bbm7 Bbm7 Bbm7 E7 Db7

42

Head out
B

47

Gtr. 1

Bass

D. S.

f *f*

f

f

f

f

f

Abm7 Bmaj7 Db7 Db7

50

Gtr. 1

Bass

D. S.

f

A \flat m7 Bmaj7 D \flat 7 D \flat 7

53

Gtr. 1

Bass

D. S.

Em7 Em7 Em7

