



## ESCUELA DE MÚSICA

Canto a mis raíces: Creación de un tema y dos arreglos de arrullos tradicionales, basados en el análisis de los recursos compositivos de los temas: Se quema el monte de Alé Kumá y La Choca del grupo Ancestros

## AUTOR

Celia Matilde Benítez Rosero

## AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

Canto a mis raíces: Creación de un tema y dos arreglos de arrullos tradicionales, basados en el análisis de los recursos compositivos de los temas: Se quema el monte de Alé Kumá y La Choca del grupo Ancestros.

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

Profesor Guía:  
Lenin Estrella

Autora:  
Celia Matilde Benítez Rosero

2020

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Canto a mis raíces: Creación de un tema y dos arreglos de arrullos tradicionales, basados en el análisis de los recursos compositivos de los temas: Se quemó el monte de Alé Kumá y La Choca del grupo Ancestros, a través de reuniones periódicas con el estudiante Celia Matilde Benítez Roser, en el semestre 2020-20, 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".

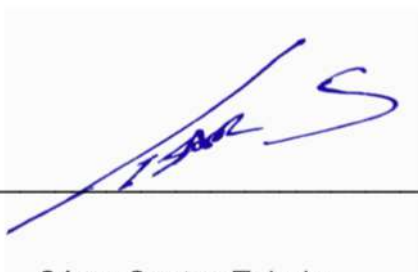


---

Lenin Estrella  
CI: 1711933695

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Canto a mis raíces: Creación de un tema y dos arreglos de arrullos tradicionales, basados en el análisis de los recursos compositivos de los temas: Se quema el monte de Alé Kumá y La Choca del grupo Ancestros, de Celia Matilde Benítez Rosero en el semestre 2020-20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



César Santos Tejada

CI: 0601901093



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) 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 purple ink that reads "Celia Benítez". The signature is written in a cursive style with a horizontal line above it.

---

Celia Benítez  
CI: 1003455928

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecimientos sinceros a mi familia, a mis maestros y amigos; en especial a Andrea, Kevin, Lenin, Karina, Veronica, Angel.

**DEDICATORIA**

A Guadalupe y Edgar

## RESUMEN

Alé Kumá y el Grupo Ancestros son grandes exponentes de la música afro del Pacífico, por toda su trayectoria y por todo el aporte cultural que cada una de estas bandas ha aportado a su país. Si bien Alé Kumá y Grupo Ancestros no son específicamente bandas que han interpretado arrullos, su propuesta moderna es muy interesante, ya que utilizan sonoridades occidentales tanto en los instrumentos como en sus armonías, que no son parte de lo tradicional, dándole así una sonoridad nueva a la música tradicional del Pacífico colombiano.

Las razones por las cuales se ha escogido estos dos grupos, es porque tienen la misma finalidad de difundir, exponer y compartir en un formato moderno la música tradicional y/o ancestral, y de esta forma no perder este legado cultural tan importante.

De Alé Kumá se extraerán los patrones rítmicos del bajo y piano, dos instrumentos que no son parte del formato tradicional afrocolombiano; sin embargo, el aporte rítmico que brinda es de gran importancia y por tal razón, también se quiere destacar en este proyecto.

Del Grupo Ancestros, se quiere rescatar las rearmonizaciones, que visten de modernidad a los cantos ancestrales.

Este proyecto está enfocado en los arrullos, que son cantos donde la voz tiene una función principal y que tradicionalmente no tiene una base armónica, pero brindan la oportunidad de experimentar con nuevas sonoridades.

La línea de investigación es *performance* y su enfoque es analizar los elementos compositivos que cada una de las bandas de marimba fusión utilizan en los temas que se han escogido, por las diferentes razones antes mencionadas. Se debe enfatizar que el tema central son los arrullos tradicionales de la provincia de Esmeraldas, y el análisis ayudará a tener elementos modernos, mismos que permitirán fusionar los cantos

tradicionales y exponerlos; de igual manera, lograr nuevas propuestas con la música tradicional ecuatoriana.

## ABSTRACT

Alé Kumá and Grupo Ancestros are some of the greatest exponents of Afro-Music from the Pacific coast, based on their track record and the cultural contribution that each one has made to their countries. Although Alé Kumá and Grupo Ancestros are not bands that have performed arrullos, their modern proposal is interesting due to the occidental sonorities and influences that they have in terms of instruments and harmony; this approach allows them to step outside of the traditional rhythms and create new melodies to enrich the type of music that is usually composed in the Pacific coast of Colombia.

The bands that were mentioned above were chosen because they share the same vision and purpose on their careers. Both of them aim to expose, communicate and broadcast ancestral music in a modern way. As a result, they have kept alive the cultural legacy that they carry through art.

The rhythmic patterns of the bass and the piano will be taken from Alé Kumá. These instruments are not part of the traditional format; however, the rhythm that they produce is relevant to their compositions. Therefore, it is necessary to highlight their roll throughout this paper.

Moreover, Grupo Ancestros outstands for including reharmonizations that grant modernity to the ancient chants.

This project is focused on arrullos, which are songs characterized for having a dominant voice that fulfils the purpose of the composition. This gender of music does not usually have a harmonic base, but it brings the opportunity to experiment with new sonorities.

The investigation is focused on the performance and will analyze the composition elements that each “marimba fusión” band uses depending on their musical themes. It is vital to mention that the type of arrullos that will be mostly discussed along this paper are from Esmeraldas.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Capítulo I: Marco teórico sobre el sincretismo alrededor de los arrullos .....	3
1.1 Historia del pueblo afro esmeraldeño alrededor de la música tradicional.....	4
1.1.1 La Marimba .....	11
1.2 Sincretismo desde la visión musical afroesmeraldeña .....	4
1.2.1 Sincretismo interpretativo.....	6
1.2.2 Cosmovisión Religiosa.....	7
1.3 Tradición oral .....	9
1.4 Cantos ancestrales y características musicales principales	
<b>Error! Bookmark not defined.</b>	
1.4.1 Arrullos.....	17
2 Capítulo II: Análisis de los recursos compositivos.....	18
2.1 Proceso de selección .....	18
2.1.1 Metodología .....	19
2.1.1.1 Investigación documental .....	19
2.1.1.2 Métodos cualitativos .....	20
2.2 Grupo ancestros .....	20
2.2.1 Biografía (Trayectoria) .....	21
2.2.2 La Choca.....	22
2.2.2.1 Características.....	22

2.2.2.2	Análisis .....	24
2.2.2.3	Sistematización.....	25
2.3	Alé Kumá .....	36
2.3.1	Biografía.....	36
2.3.2	Se quema el monte.....	37
2.3.2.1	Características.....	37
2.3.2.2	Análisis .....	38
2.3.2.3	Sistematización.....	39
3	Capítulo III: Aplicación de elementos analizados en los.. arreglos y composición .....	42
3.1	Forma de instrumentación.....	42
3.2	Arreglos .....	43
3.2.1	El niño de oro (Partitura).....	43
3.2.1.1	Sinopsis .....	43
3.2.1.2	Esquema de la forma.....	43
3.2.1.3	Recursos utilizados.....	45
3.2.2	La Corona de María .....	51
3.2.2.1	Sinopsis .....	51
3.2.2.2	Esquema de la forma.....	52
3.2.2.3	Recursos utilizados.....	54
3.3	Composición .....	60
3.3.1	La Negra .....	60



3.3.1.1	Sinopsis .....	60
3.3.1.2	Esquema de la forma.....	61
3.3.1.3	Recursos Utilizados .....	62
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....		70
REFERENCIAS .....		72
ANEXOS .....		74

## **Introducción**

Como ecuatorianos, es importante conocer toda la variedad cultural que se posee y en todo este bagaje cultural, se posiciona la música.

La música ecuatoriana se divide por regiones: Sierra, Costa, Oriente y la Península de Galápagos.

Este proyecto se ha enfocado en la región Costa, provincia de Esmeraldas. La costa esmeraldeña tiene muchas riquezas, destacando entre ellas, su flora, fauna, gastronomía y demás atributos que hacen de este lugar, una región única llena de cultura. Su música tiene gran influencia africana, por toda la historia que los acompaña, en especial Esmeraldas. Como menciona Karina Clavijo, investigadora de música afroecuatoriana, “la música afroesmeraldeña es una vertiente sonora merecedora al estudio serio y formal” (Lenin & Kevin, 2018). Con esto se quiere transmitir que, al ser un tipo de música que no es parte de la academia, no significa que no aporte musicalmente, al contrario, su dificultad de plasmarla en una partitura demuestra su alta contribución musical, pues simplemente su estudio es diferente y lo que se quiere lograr es que estos saberes ancestrales no se pierdan y se sigan reproduciendo.

Esta investigación se ha desarrollado alrededor de las nuevas tendencias de música fusión del Pacífico y, para ser específicos, sobre los arrullos afroesmeraldeños. Así también, se ha escogido temas de 2 grupos diferentes, las razones son distintas; en el caso de Alé Kumá, por ser un grupo perteneciente a la costa del Atlántico colombiano, el cual muestra en su CD “Cantadoras”, influencias de géneros como el Jazz, Funk, Afro beat, Rock y ritmos folclóricos, logrando a su vez una sonoridad contemporánea fusionada con el folclor tradicional, de igual manera el Grupo Ancestros, quienes nacen en el año 2002 en el Pacífico de Colombia.

En el caso de Ecuador, se carece de información exacta sobre géneros propios en cuestión académica, sin embargo, la poca información que existe es exacta y concreta; además existen audios de entrevistas de hace 60 años, donde se han encontrado testimonios sobre la temática. Refiriéndose a los arrullos afroesmeraldeños, existen dos fuentes en las cuales se puede investigar; los

libros de Roberto Andrade, Celi Cueva y Martha Escobar, donde mencionan brevemente sobre los arrullos, y los libros que abordan el tema de manera profunda, donde la temática principal está enfocada en cantos ancestrales afroesmeraldeños.

Los libros donde se puede encontrar información específica son: “Arrullos y Currulaos”, un libro de Colombia que trata el significado, los tecnicismos y la parte antropológica de estos cantos; es inevitable nombrar a Ecuador, ya que es su país vecino, y Esmeraldas, que limita con el Sur de Tumaco, países pertenecientes a la costa del Pacífico. “Memoria viva” de Remberto Escobar, donde menciona comida típica, juegos típicos y por ende música perteneciente a Esmeraldas; también los libros de Juan García, quien fue un antropólogo e historiador sobre la música ancestral afroesmeraldeña; además tomaremos trabajos de Karina Clavijo, quien es cantautora e historiadora, y ha dado muchos años de su vida a la investigación y revalorización de las tradiciones ancestrales. “De Marimbos a la Tunda”, un libro que orgullosamente se escribió en la Universidad de las Américas; libro didáctico que enseña cómo interpretar tres ritmos afroesmeraldeños y que a su vez habla de la importancia de continuar con el legado ancestral.

Este proyecto se enfocará en el análisis de recursos y sonoridades contemporáneas para su @ aplicación en cantos ancestrales ecuatorianos, específicamente arrullos. Se ha hecho un exhaustivo estudio armónico y rítmico alrededor de los temas escogidos. En la parte de la aplicación, no existe una regla inquebrantable, al contrario, se sugiere experimentar, utilizando estos recursos, para tener nuevas sonoridades en los cantos ancestrales.

Los objetivos de este proyecto son: abordar la historia musical y social del pueblo afroesmeraldeño, analizar los elementos de los dos temas ya escogidos y aplicarlos a dos arreglos y una composición de arrullos tradicionales.

## **1 Capítulo I: Marco teórico sobre el sincretismo alrededor de los arrullos**

Para poder entender el contexto dentro de la música afro, debemos conocer lo esencial de su historia a través de los años, desde cómo llegaron los esclavos al Ecuador; de la misma manera, la marimba y otros saberes ancestrales que viajaron mediante la memoria de africanos. También es importante conocer sobre el sincretismo que forma parte de la cultura, ya que el resultado musical que encontramos hoy en día es la mezcla de muchas culturas, creencias e idiosincrasias. Se habla de la resistencia del pueblo afroesmeraldeño, para poder mantener su legado ancestral, pues debido a la esclavitud, se vieron obligados a renunciar a muchas de sus costumbres, incluyendo su idioma.

Es fundamental reconocer que el eje principal de la música afroesmeraldeña es la religiosidad, puesto que los africanos y los españoles tenían sus propias deidades para adorar, aquí es donde el sincretismo toma acción, al reunir estas dos creencias, teniendo como resultado ciertos cantos ancestrales, que hablan del cristianismo y de los orishas africanos. Como se ha mencionado, la música ancestral no es parte de la academia; su metodología de enseñanza es la tradición oral, es decir que la manera de aprender de nuestros ancestros fue pasar los conocimientos de persona a persona, de manera oral; ese era el deber de la cabeza del hogar, enseñar todos los saberes ancestrales a su familia, para así mantener la cultura. Es preciso conocer y adentrarse en la música afroesmeraldeña para poder entender en totalidad su importancia, su lenguaje musical y significado. Los arrullos forman parte de una gran variedad de géneros dentro de la cultura esmeraldeña, son cantos dedicados a lo humano, divino y mítico. Son cantos que se interpretan en todo tipo de acontecimiento tradicional; inclusive en funerales.

### **1.1 Historia del pueblo afro esmeraldeño alrededor de la música tradicional**

Batallas, manifiesta en su libro “La marimba como patrimonio cultural inmaterial” que los esclavos fueron maltratados con mucha crueldad, de forma física y psicológica; además, trataron de arrancar todas sus tradiciones, costumbres e ideologías, intentando borrar de sus mentes toda esa riqueza cultural de sus pueblos de origen. Fueron muchas las estrategias para someterlos al cambio, entre ellas la evangelización; también se trató de escoger esclavos jóvenes, para así poder imponer nuevas creencias de manera más fácil, ya que su formación cultural estaba incompleta y la resistencia sería menor (Batallas, 2014, pág. 34).

Se conoce a través de la historia del pueblo afroesmeraldeño que llegaron a la isla de Portete en 1553, en un barco proveniente de Panamá con destino a Perú; gracias a que el barco encalló, los esclavos pudieron huir y se adentraron a la selva en busca de su libertad, asentándose en nuevas tierras desconocidas (Batallas, 2014, pág. 28).

Los descendientes africanos asentados en Esmeraldas fueron construyendo sus nuevas costumbres e ideologías gracias a tres vertientes que son: sus propias creencias, las prácticas religiosas indígenas y el catolicismo; un claro ejemplo de la mezcla de estas tres vertientes es la idea de un ser superior que lo controla todo, santos y creencias sobre el matrimonio eclesiástico (Batallas, 2014, pág. 36).

### **1.2 Sincretismo desde la visión musical afroesmeraldeña**

Para poder definir el sincretismo desde el punto de vista de la cultura afroesmeraldeña, es primordial conocer el significado etimológico de este término y poder entender su importancia.

La palabra sincretismo proviene de “syn” cuyo enunciado significa con, el término “Kriti” que significa que proviene de Creta, y el sufijo “ismo” como cualidad, doctrina o sistema, entonces podríamos entender que

sincretismo significa con el sistema o doctrina de Creta (Clavijo, Karina, 2018, pág. 11).

Es importante entender el contexto general de una cultura para poder comprender el significado de cada expresión en la misma. En el caso de la cultura del Pacífico, que no solo comprende al Ecuador, sino también a Colombia, es necesario abordar el trasfondo espiritual que cada habitante posee, y esto es posible a través del sincretismo religioso.

El sincretismo religioso, se lo conoce como la mezcla de dos creencias diferentes, donde cada una aporta elementos importantes y los incorporan en un solo sistema de creencias.

En América Latina fue donde se produjo este fenómeno, en los países donde hubo mano de obra africana; son los que más tuvieron un enfrentamiento de carácter religioso, debido a la conquista española; además seguían practicando actividades de su religión en secreto; con el paso del tiempo estas costumbres se mezclaron y se convirtieron en una sola (Córdoba, 2011).

En la cultura afroesmeraldeña, el sincretismo religioso y la interpretación musical son dos elementos importantes; la visión musical afroesmeraldeña se manifiesta desde la mezcla compleja de costumbres, imposiciones religiosas/culturales y resistencias, que gracias a esto, han nacido tradiciones religiosas propias, importantes para la cultura. Se percibe que los cantos poseen características únicas de la diáspora africana, el ritmo y la percusión (Clavijo, Karina, 2018, pág. 23).

Los españoles utilizaron la música como forma para evangelizar e imponer el catolicismo a los esclavos, además, obligaban el uso del castellano; por ello existen numerosas letras religiosas católicas que se adaptaron a la música tradicional. El sincretismo interpretativo es el resultado de creencias impuestas por el poder y la resistencia de saberes de una cultura que se podía perder. En la música se puede ver el poder de la resistencia, los esclavos tuvieron que aprender castellano y asociaron las palabras nuevas con los saberes que su propia cultura les proporcionaba (Clavijo, Karina, 2018, pág. 13).

### 1.2.1 Sincretismo interpretativo

Se puede entender el sincretismo interpretativo como cada cultura que se construye a sí misma, en este caso, mediante la negociación entre lo que el poder impone y la resistencia de una cultura que defiende sus saberes.

En la historia del pueblo afro, el sincretismo interpretativo fue una negociación entre la imposición de la doctrina de la iglesia católica y la resistencia de los saberes ancestrales africanos (Clavijo, Karina, 2018, pág. 10).

Umberto Eco manifiesta que, el sincretismo fue un sistema empleado por casi todas las civilizaciones a través de toda la historia de la humanidad. Los pueblos afro del Pacífico han hecho un gran esfuerzo para que la música sobreviva a través del tiempo y el espacio utilizando sus sistemas orales (Clavijo, Karina, 2018, pág. 11).

En los cantos afro esmeraldeños: los arrullos, chigualos y alabaos tienen un contexto propio donde conviven la religiosidad católica con la divinidad africana presente en la música. Susana Friedmann, analizó varios textos de los cantos del Pacífico y encontró pensamientos políticos y sociales contundentes en estos repertorios, Friedmann alerta sobre los procesos utilizados desde el poder para imponer su pensamiento y como a través de la negociación las poblaciones, han resuelto la coexistencia, utilizando la música como agente simbólico que da sentido al texto social, en una forma propia de interpretar estos cantos: Concebir el quehacer musical dentro de un marco que se aleja del esencialismo folclorista para abarcar conceptos como el de negociación, interpelación y de inversión del sentido de la música como texto social que se acomoda a situaciones cambiantes, partiendo de la narrativa que comprende una extraña combinación del concepto de memoria y del deseo e incorporando la música como agente simbólico en este proceso de afirmación (Clavijo, Karina, 2018, pág. 19).

Al momento que los esclavos fueron despojados de África, se vio amenazada su cultura, religiosidad y ancestralidad; existió una ruptura de lo que sabían y

conocían para ser sometidos a aprender una nueva cultura; no solo tuvieron que abandonar sus tierras, sino que se les obligó a despojarse de su lengua materna, pensamientos e ideas, que fueron estructuras importantes de sus raíces culturales (Antón, 2014, pág. 50).

### **1.2.2 Cosmovisión Religiosa**

Los asentamientos afro del Pacífico se encuentran extendidos desde la zona del Chocó hasta el sur de la provincia de Esmeraldas, es inevitable identificar la similitud de la cultura y la música con la zona del Pacífico colombiano gracias a la historia (Clavijo, 2016, pág. 4).

Para los afrodescendientes de la región del Pacífico colombiano y ecuatoriano, la cosmovisión de las comunidades es la consecuencia del encuentro de tres mundos: hispánico, aborigen y africano. Por muy diferentes que sean, la mezcla de estos tres mundos es lo que constituye el mestizaje que existe en América (Antón, 2014, pág. 80).

Para los afrodescendientes del Pacífico, estas unidades de experiencias cosmogónicas sincréticas son aprovechadas en los saberes tradicionales asociados a las curaciones y, en ocasiones, sobrepasa niveles conceptuales que permiten la aceptación de fenómenos mágicos y religiosos en su vida cotidiana. Por medio de estas expresiones cosmogónicas, las mismas comunidades le encuentran sentido y organización a su mundo y se interrelacionan con él y sus distintos estadios humanos y divinos, tangibles y no tangibles (Antón, 2014, pág. 80).

En la siguiente imagen, se observa la cosmovisión afrodescendiente ecuatoriana, en cuanto a la religiosidad.



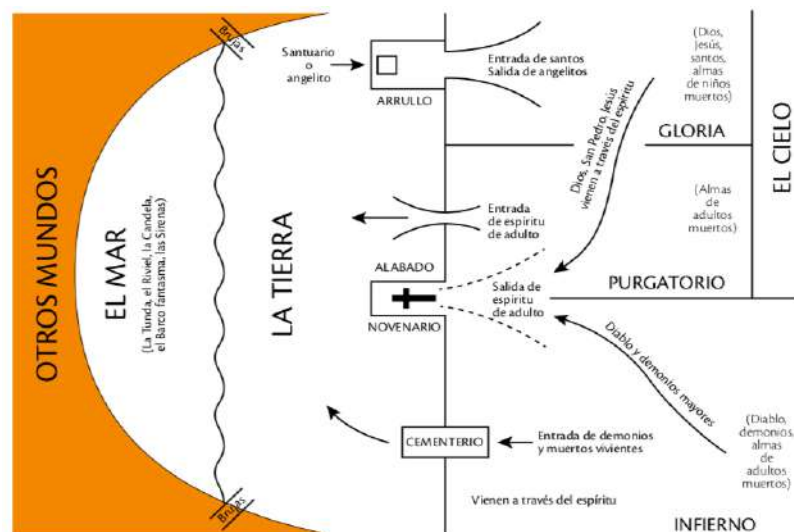


Figura 1. Cosmovisión Afrodescendiente. Tomado de (Batallas, 2014, pág. 69)

Es un mapa cosmológico de la religiosidad afrodescendiente que representa la cosmovisión y sus entidades abstractas, a partir de la separación entre el mundo terrenal y otras dimensiones donde habita lo “espiritual”. En base a todo eso, se identifican tres mundos en el universo cosmogónico afroecuatoriano:

- El mundo divino o de arriba (Cielo), donde viven las deidades o fuerzas espirituales, como los orishas, santos, vírgenes, espíritus, ángeles, arcángeles, San Pedro y Dios.
- El mundo humano o de abajo (Limbo, Purgatorio e Infierno), en el que se encuentran las almas de los muertos, los diablos y Lucifer.
- El mundo terrenal (mar, ríos y montes), habitado por hombres y mujeres que interactúan con las fuerzas de la naturaleza. En este espacio habitan los seres mitológicos de la cultura afro, como la Tunda, el Riviel, la Gualgura, entre otras entidades. Las almas pueden viajar de un mundo a otro por medio de puertas de entrada, como son los cementerios o las tumbas de última noche, entre otros medios (Antón, 2014, pág. 68).

Es aquí donde interviene el sincretismo, que consistió en el reemplazo de los orishas por los santos católicos. La espiritualidad es algo esencial a la hora de entender en un contexto general la cultura afroesmeraldeña; los cantos son una expresión de agradecimiento por los favores recibidos de las deidades de esta cultura (Córdoba, 2011), por eso existen arrullos para adorar a la Virgen y al Niño Dios.

Gracias a toda esta información, se puede respaldar la ritualidad que abarcan todos estos cantos ancestrales, ya que su finalidad no es musical; sino su música tiene un significado ritual, por lo tanto, ayuda a entender más a profundidad el significado de los arrullos.

### **1.3 Tradición oral**

El gran historiador Juan García, más conocido como el Bambero Mayor, menciona sobre la etnoeducación. La etnoeducación, es el proceso de enseñar y aprender casa adentro para fortalecer las enseñanzas de nuestros ancestros. La etnoeducación tiene que ser entendida como el proceso continuo que tiene como finalidad la reflexión colectiva a través del cual se fortalece la identidad del pueblo que la asume. ¿Por qué es importante mencionar esto? porque es parte de la cultura afroesmeraldeña; muchos cantadores y cantadoras tradicionales aprendieron de sus ancestros tanto en el ámbito musical, danza, comida, etc. Juan García habla sobre la metodología de aprender “casa adentro”, aprender los saberes de nuestros ancestros, algo que se aprende viendo, escuchando y repitiendo. (García, 1983)

De Juan García podemos aprender cómo mantener la tradición oral; en vida él se dedicó a crear métodos para explicar cómo funciona la tradición oral y por qué es importante para todos los ecuatorianos, no solamente afrodescendientes. García dice en el artículo que escribió junto a Catherine Walsh, “Aprender del pasado, significa buscar en la memoria colectiva de la comunidad, propuestas válidas para recuperar el sentido de pertenencia y

derechos para seguir siendo nosotros mismos, como comunidad, como familia, como pueblo afroecuatoriano” (Walsh & García, 2015, pág. 84).

Otro término que se utiliza como sinónimo de la tradición oral es la memoria colectiva, se podría decir que esta es la reafirmación de lo que la tradición puertas adentro nos enseña. La memoria colectiva le pertenece -como esta misma lo dice- al colectivo, la comunidad debe ser la encargada de transmitir los saberes de generación en generación; los ancestros no solo dejaban cosas materiales, lo más importante era enseñar a los más chicos y que esto no se pierda nunca. En nuestra costa esmeraldeña, la memoria colectiva no es algo pasajero que quedó en el pasado, sino el registro duradero que mantiene presente las tradiciones pasadas. “Abuelo Zenon, los mayores son nuestros testigos y de su palabra tenemos mucho que aprender” (Walsh & García, 2015, pág. 84).

El encargo de nuestros ancestros se ha dado gracias a la escucha activa, pero con el tiempo y todos los cambios sociales ya no es costumbre escuchar y almacenar en nuestra memoria los saberes ancestrales, es ahí donde la academia toma importancia para enseñar estos saberes y sistematizarlos. La tradición oral pudo llegar hasta nuestros abuelos y es nuestro deber plasmarlo a través de la escritura, para que las nuevas generaciones conozcan y aprendan, en vista que no les interesa escuchar dice García (Walsh & García, 2015, pág. 86).

García, en su libro “Sembrar pensando y pensar sembrando”, enfatiza la importancia de las siembras culturales, esas siembras que son intangibles y se transfieren a través de la memoria colectiva de la comunidad afro (Walsh & García, 2015).

La tradición oral es la herramienta de resistencia más importante que tiene el pueblo afro, para así mantener los conocimientos ancestrales que no se pudo a través del poder de la letra. “Sembrando es como se vuelve a ser donde no habíamos sido” (Juan & Catherine, pág. 38)

En la actualidad, la tradición oral ya no solo existe en la mente de nuestros abuelos, ahora se puede acudir a libros, que permitirán enriquecer nuestros conocimientos de saberes musicales del pueblo afroesmeraldeño. La tradición oral es importante para que el pueblo afro y sus costumbres no mueran gracias a la modernidad y se callen las voces de nuestros pueblos. Es tiempo de que nuestros ancestros tomen nuevamente el mando y la voz, a través de sus cantos y sus costumbres ancestrales.

#### **1.4 Expresiones musicales afroesmeraldeñas**

##### **1.4.1 La Marimba**

Batallas enfatiza que investigadores como Juan Montaña, señalan que la marimba llegó a Esmeraldas aproximadamente en el siglo XVII y su origen es africano, porque desde el arribo de los esclavos africanos, la música se posicionó en Esmeraldas junto con la marimba. La marimba se puede decir que ha viajado en la memoria de los esclavos y que obviamente se han realizado adaptaciones en la construcción, gracias a su nuevo entorno (Batallas, 2014, pág. 47).

En algunos lugares de África como Nigeria, se han encontrado instrumentos con características parecidas a la marimba esmeraldeña, con la diferencia en el número de tablillas, pues este instrumento posee 8 tablillas, llamados rongo, los cuales son elaborados en tres alturas diferente y se denominan de la siguiente manera: el registro agudo, *viví rongo* o niño rongo, por su forma juguetona al momento de interpretar; el registro medio, *ju rongo* o mamá rongo es la parte que enlaza los registros agudos y graves; y el *nau rongo* o abuela rongo, que pertenece a los graves (Valencia, 2011).

Lindberg Valencia, manifiesta que la marimba ha sido un icono importante de resistencia para la historia del pueblo afroecuatoriano, fue y es la bandera de lucha de este, por eso la marimba abarca la danza, los cantos, los ritmos y entre otras cosas que representan a la cultura afro aquí en el Ecuador (Valencia, 2011).

Los españoles catalogaron la marimba como profana, pues su contenido no era sobre cantos religiosos católicos. Se establecieron tres lugares donde se interpretaba la marimba: la cantina, el salón y el currulao; el currulao se entiende como una reunión con el fin de realizar festejos sociales; en estos tres lugares se tenía como finalidad la expresión social a través del baile, música y la interacción entre los individuos (Batallas, 2014, pág. 67).

Don Remberto Escobar manifiesta que, típicamente, la marimba se tocaba en una casa grande, donde se organizaban los bailes y las fiestas. Este criterio es corroborado por Juan Pablo Garcés, quien también habla de la “casa grande” donde, además de realizarse fiestas, se llevaban a cabo velorios y otros requerimientos de la comunidad (Batallas, 2014, pág. 67).

Los salones de baile nacieron en el siglo XX, durante la época bananera, con la finalidad de satisfacer la demanda de entretenimiento de los turistas. En Esmeraldas se crearon salones en los Barrios Calientes, lugares donde se permitió interpretar la marimba después de la prohibición que se dio en el año 1940. Las autoridades de ese entonces prohibieron la marimba, ya que para su criterio era considerada música de salvajes. La marimba se limitó a ser interpretada solo en los Barrios Calientes, que en parte eran “barrios de negros”, este contexto hizo que el instrumento, su valor simbólico y sus seguidores, fueran marginados. Junto con la prohibición, se procedió a la recolección y quema de marimbas, así también al encarcelamiento de marimberos, músicos y fiesteros (Batallas, 2014, pág. 67).

Hoy, los afroesmeraldeños reflexionan sobre las persecuciones de las que han sido objeto la marimba, su música y su danza, mirando estos hechos, no solo como la persecución a un instrumento y su música, sino como amenazas a sus formas de vida (Batallas, 2014, pág. 69)

Se considera que existe una línea del tiempo para poder identificar a los pioneros de la marimba en Esmeraldas. Aparecen en la década de los cincuenta tres personajes importantes, los continuadores de la tradición oral y

musical de ese entonces: Remberto Escobar, José Castillo y Escolástico Solís, quienes habrían formado los grupos de aprendizaje e interpretación, en los que se formaron exponentes que se conocen hoy en día. Después de la década de los cincuenta, cronológicamente aparecen Petita Palma, Papá Roncón y Don Naza. Entre los setenta y los noventa aparecieron agrupaciones como: La voz del Niño Dios, creada por Rosa Huila, Tierra Caliente, conformada por: Alberto Castillo, Jesús Valencia, Joul Granados, Viviana Ordóñez y Larry Preciado (Estrella & Santos, 2018).

Hoy en día, la marimba se interpreta en celebraciones, festivales y ciertas ceremonias religiosas. En el nuevo “espacio público” toman acción las autoridades, ya que la marimba se comenzó a utilizar en el ámbito político para publicitar campañas electorales, con el fin de difundir nuestra propia música. Se ha creado un debate fuerte con respecto a su difusión, en la actualidad, la interpretación de la marimba ha perdido su verdadero significado de resistencia y el mayor interés de los artistas es brindar un espectáculo comercial a través de la marimba (Batallas, 2014, pág. 69).

Lindberg Valencia, se considera un personaje importante dentro del pueblo afro, ha hecho grandes contribuciones en el campo musical y con el aporte de información transcendental sobre la tradición oral.

Lindberg tiene una postura ante lo tradicional y lo moderno, él dice que la identidad de un pueblo o de una cultura puede ser expresada de muchas maneras, una de estas es la música que forma patrimonio importante, por tal razón, lo ideal sería mantener su estado tradicional o puro para que se perciba de la forma más natural posible; pero con el avance social, musical y tecnológico, debemos crear corrientes musicales que procuren innovar y al mismo tiempo, mantener las raíces que hacen que la música siga teniendo la misma identidad y el mismo objetivo, y de esta manera, mantener fortalecida la identidad del pueblo (Valencia, 2011).

Tomando en cuenta las afirmaciones anteriores, se puede decir que mientras el artista conozca las bases, la raíz, el significado y le dé el valor que se merece a

la cultura musical de la marimba, estará transmitiendo el significado de resistencia de sus ancestros a través de esta música y siga perdurando de generación a generación.

La marimba a lo largo de toda su historia ha tenido varias funciones sociales que han sido importantes para la historia afroesmeraldeña; se considera que la marimba era una vía de escape para poder transmitir todo el sufrimiento que ocasionaba su condición de esclavitud, también como un símbolo de resistencia cultural; así lograron demostrar que el maltrato no pudo eliminar del todo sus costumbres (Batallas, 2014, pág. 71).

“Incluso no falta quien considere su rol como medio de canalización de expresiones “discursivas” de los afroesmeraldeños” (Batallas, 2014, pág. 71).

Los entrevistados de mayor edad, como Rosa Wila o Papa Roncón, recuerdan con emoción las grandes fiestas que se organizaban en Borbón y en Esmeraldas. Cuentan que, después de la prohibición de tocar la marimba, en el salón de Eli Lerman “se organizaban unas tremendas fiestas donde bailadores de la talla de Remberto Escobar, la misma Eli Lerman y otros se congregaban; era un espectáculo digno de admirarse” (Batallas, 2014, pág. 72)

Podemos analizar que la marimba tiene una gran historia de resistencia y expresión, que para el pueblo afro esmeraldeño fue de suma importancia. La religiosidad tiene un gran rol en la marimba, ya que era su forma de expresión y la utilizaban para cantar a los santos, en velorios y ceremonias religiosas, no cabe duda de que la marimba tiene un lazo muy fuerte con la religiosidad.

#### **1.4.2 Cantos ancestrales y características musicales principales**

Los arrullos son cantos que se interpretan en las fiestas de los santos, las vírgenes y el Niño Dios, hacia lo humano y lo mítico; como característica principal resalta la adoración y la alegría, agrupan a la comunidad en el regocijo de la festividad y la adoración o agradecimiento hacia un Santo.

Es también una mezcla de costumbres, que si bien en un principio su intención es para cantar a los niños y hacerlos dormir, los arrullos comprenden reuniones sociales, identidad y una gama de creencias que hacen que el arrullo sea una expresión cultural particular del Pacífico (Córdoba, 2011).

Hablando en cuestiones técnicas musicales, se establece que el arrullo se conforma de canto y responsorio, que es interpretado generalmente por las cantadoras que llevan el guasá, además, son acompañados por el bombo y cununos, de esta forma los festejos pueden durar toda la noche. Generalmente las cantadoras van realizando variaciones en los cantos. como son los melismas, estos cantos no tienen un fin musical sino ritual.

Los arrullos son cantos a lo divino, humano y mítico. “Se los expone como una celebración de religiosidad popular, donde confluye la fiesta y el milagro como acontecimiento central. Se analiza ciertos elementos musicales, interpretación y relatos en torno a esta ritualidad, para que sean entendidos en el ámbito cultural.” (Clavijo, 2016, pág. 4).

Los arrullos no solamente son cantados para lo divino, sino para lo humano, ya que estos cantos se refieren a la naturaleza y a las labores de los pobladores, por ello, son frecuentes en las romerías donde el pescador agradece por la pesca y la posibilidad de retorno al hogar. De igual manera existen arrullos hacia lo mitológico, aunque son más difíciles de encontrar, en vista que son dedicados para seres míticos de las leyendas afroesmeraldeñas (Clavijo, Los Arrullos, 2016).

Karina Clavijo forma parte importante de toda la investigación y reconstrucción de la tradición afroesmeraldeña, ya que ha dedicado algunos años a la investigación alrededor de la cultura afro del Pacífico; estudió su maestría en Colombia y es allí donde su trabajo de investigación es relevante; sus aportes son parte del libro “Arrullos y currulaos”, en aquel libro se menciona la gestión que Karina hizo al ayudar a reunir a Papa Roncón y Gualajo, grandes exponentes de la marimba.



El libro “Arrullos y Currulaos Tomo II”, explica los tecnicismos que hay detrás de esta tradición, entre las cosas que señala, son las voces indispensables de las cantadoras en esta música; para que se arme la fiesta, es necesario tener una voz solista y al menos dos respondedoras con sus guasás. Imitar a los maestros también es relevante para adquirir la técnica en el canto, ya que no es una técnica popular o establecida y es necesario acercarse a la sonoridad de las cantadoras para poder acercarse más al estilo. Es probable que un cantante tradicional del Pacífico practique “ejercicios” técnicos con la voz, y el desarrollo se hace directamente sobre el repertorio que exige cierto dominio técnico de los diferentes registros, el cual se construye al cantar el repertorio diariamente. En general, las cantadoras del Pacífico usan frecuentemente la voz de pecho y extienden este registro hasta las notas agudas, donde se supone que debería entrar el registro de cabeza, pero para este estilo de música se debe adaptar otras técnicas, para que la voz de cabeza se escuche como de pecho (Juan Sebastián, Leonor, & Oscar, 2015, pág. 28).

Los arrullos se interpretan en dos métricas diferentes: los arrullos bambuqueados en 6/8 y los arrullos bundeados en 2/4, por lo general predominan las tonalidades menores.

Los instrumentos tradicionales con los que se interpreta son: cununo macho y hembra, bombo arrullador, guasá y maracas; la voz tiene gran relevancia, ya que gracias a esta, se define la forma de la canción y tonalidad en la que se encuentre. Lo que hacen técnicamente las cantadoras con su voz al momento de interpretar, es alargar su registro de pecho, eso quiere decir que, aun en las partes agudas de la melodía la voz, tiene mucha potencia y proyección; en cuestión del canto siempre va a haber la cantadora principal y las respondedoras, quienes se encargan de los coros de la canción (Juan, Leonor, & Oscar, 2014).

### 1.4.3 Arrullos

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, existen varios tipos de arrullos; estos tienen una clasificación, con el propósito de diferenciarlos, ya que cada uno tiene una finalidad diferente.

- **Arrullos a lo divino:** Son cantos hechos para adorar a los santos, al niño Dios y a la Virgen. Se interpretan por lo general en semana santa, navidad o alguna festividad religiosa (Clavijo, 2016, pág. 5).
- **Arrullos a lo humano:** Los arrullos a lo humano hacen referencia a temas de la vida cotidiana de los afrodescendientes, a la naturaleza y saberes ancestrales. Se los puede escuchar en festividades de la región como las romerías acuáticas en el mes de Noviembre (Clavijo, 2016, pág. 4).
- **Arrullos a lo fantástico:** Son los más difíciles de escuchar comúnmente; hacen alusión a personajes míticos de las leyendas tradicionales como la tunda y la Gualgura (Clavijo, Karina, 2018, pág. 32).
- **Chigualos:** Son cantos dedicados para los niños que mueren; en la cultura afroesmeraldeña se dice que los niños que mueren son angelitos que van directamente al cielo porque no tienen ningún pecado. Son cantos alegres para que los angelitos sean recibidos con alegría en el cielo (Clavijo, 2016).
- **Alabaos:** Tienen similitud con los chigualos, con la diferencia que los alabaos son cantos de ritos fúnebres con la finalidad de cantar en los velorios a personas mayores cuando mueren para que el espíritu se pueda elevar (Clavijo, 2016).

## **2 Capítulo II: Análisis de los recursos compositivos**

En este capítulo se llevará a cabo el análisis de los temas elegidos, explicando la razón de su elección; así mismo los ítems que se van a analizar y la sistematización de análisis de cada tópico; además es importante mencionar la metodología que se usará para esta investigación, la cual ayudó a definir el proceso y análisis del tema. Para ordenar correctamente la información, se procederá a describir cada ítem y grupo de manera individual, lo que a su vez se traduce en tomar la biografía para los dos grupos, las características, el esquema formal y el respectivo análisis de cada uno.

### **2.1 Proceso de selección**

De la selección de los temas se puede decir que cada tema y grupo tiene su razón. El tema seleccionado de Alé Kuma pertenece al CD “Cantaoras”; álbum que explora sonoridades contemporáneas y conserva elementos tradicionales. Este proyecto se enfoca en el análisis rítmico del piano y el bajo de la canción titulada “Se quema el monte”, cantado por Etelvina Maldonado. A pesar de que esta agrupación es perteneciente al Atlántico colombiano, su similitud rítmica con la música del Pacífico es notoria. El resultado sonoro de Alé Kumá es lo que impulsó al análisis de los instrumentos ya escogidos.

Por otro lado, se ha escogido al Grupo Ancestros, que lamentablemente ya no existe en la actualidad, pero existe material auditivo, del cual se ha escogido el tema “La choca” de su CD “Matices”. El grupo Ancestros ha realizado un arduo trabajo con este CD, gracias a la fusión de varios géneros, otorgando así una nueva sonoridad a la música ancestral; por lo antes expuesto, se ha escogido este grupo y este tema, pues propone re-armonizaciones interesantes, que se aplican en la composición y en los arreglos.

Si bien Alé Kumá y Grupo Ancestros no son específicamente bandas que han interpretado arrullos, su propuesta moderna es muy interesante, debido

a que utilizan sonoridades occidentales, en los instrumentos y sus armonías, que no son parte de lo tradicional, dándole una nueva sonoridad a la música tradicional del Pacífico colombiano.

La finalidad de este proyecto es proporcionar dichas sonoridades a cantos ancestrales afroecuatorianos, en este caso los arrullos.

### **2.1.1 Metodología**

Como primer paso, se hizo una ardua investigación de la cultura que predomina en este proyecto, en este caso la cultura afro del Pacífico ecuatoriano. Se procedió con la selección de los temas, los cuales se analizaron y aplicaron para obtener el resultado final.

Según el libro “Investigación artística en música”, los pasos anteriormente mencionados pertenecen al enfoque Documental y cualitativo.

#### **2.1.1.1 Investigación documental**

Cualquier tipo de investigación necesita fuentes para validar argumentos, para obtener información detallada o conocer más sobre el tema (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 85). Es decir, que toda la información que se ha obtenido de los libros investigados para realizar el capítulo uno, forman parte de esta metodología.

La investigación documental trabaja con diferentes estrategias, una de ellas se titula “Investigaciones artísticas que parten de estudios etnomusicológicos”, que trata del trabajo documental a partir de libros sobre etnomusicología (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 86), semejante a los libros de Juan García en Ecuador, que aportó para conocer sobre la tradición oral, elemento importante en la cultura afro del Pacífico.

Otra estrategia documental es la “Investigación en documentos multimedia”, ya que, por ser una investigación artística, los audios son igual de importantes que

la bibliografía (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 92). En este caso, se hace referencia a los audios para el análisis de la investigación y los audios seleccionados para los arreglos de esta investigación.

#### **2.1.1.2 Métodos cualitativos**

Son aquellos que se enfocan en medir parámetros dentro de la comprensión interpretativa de cualquier tema a tratar (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 108). Es decir, al haber escuchado la propuesta sonora de las dos agrupaciones y al replicar dicha sonoridad, adaptada a este proyecto, se está emitiendo una descripción cualitativa.

Uno de los componentes de esta metodología es el “Cuaderno de campo”, el cual nos permite recopilar toda la observación que se han realizado dentro del proyecto (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 110); así como el análisis de esta investigación.

Dentro del cuaderno de campo existe el “Diario de campo” el cual nos da la oportunidad de anotar todas nuestras experiencias subjetivas que se han encontrado dentro de la investigación (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014).

## **2.2 Grupo ancestros**

La investigación de este grupo se basa en la transcripción y análisis de la armonía y melodía del tema “La Choca”. Gracias a la escucha activa y transcripción del tema se pudo verificar el uso de armonías no tradicionales e instrumentos no comunes dentro de la tradición afro del Pacífico.



Figura 2. Álbum Matices.

### **2.2.1 Biografía (Trayectoria)**

Como se señaló anteriormente, el Grupo Ancestros ya no existe en la actualidad, por tal razón no se pudo recopilar más información del grupo, aun así, existe evidencia de su único álbum “Matices”.

Se sabe que el grupo nace el 2002 en Cali, Colombia. Fue fundado por Esteban Copete, quien se inspiró en ritmos tradicionales de la costa del Pacífico colombiano; él invitó a ocho músicos, con los mismos intereses musicales para unificar sus conocimientos, obteniendo como resultado esta innovadora propuesta musical. Al mismo tiempo, estos músicos querían ofrecer un homenaje a nuestros antepasados africanos por el legado musical que transmitieron a la humanidad. Es por esta razón que el grupo adoptó el nombre de "Ancestros". La marimba, instrumento musical ancestral y la guía de los ritmos de la costa del Pacífico Sur, es la pieza principal de esta propuesta musical, que está influenciada por diferentes ritmos folclóricos de la costa del Pacífico, así como por otros géneros musicales y ritmos globalizados como *jazz* y *rock and roll*. Gracias a esta fusión de música y cultura, esta banda ha incluido instrumentos musicales como sintetizadores y guitarras en su instrumentación típica, con el propósito de darle a su propuesta folklórica un sonido contemporáneo. Nuestros antepasados africanos, arrastrados a

América, utilizaron los recursos que encontraron aquí para reproducir la música de sus recuerdos, tal como lo están haciendo los miembros del grupo Ancestros (Copete, s.f.).

### **2.2.2 La Choca**

Es el sexto tema del Álbum Matices. Cabe recalcar que el tema es un arreglo, ya que el original proviene de la tradición oral de la costa del Pacífico. Es decir que la transcripción es una rearmonización, la cual se analizó debidamente.

#### **2.2.2.1 Características**

**Ritmo:** Agua Bajo

**Tonalidad:** Am

**Métrica:** 4/4

**Instrumentación:** Voces, Piano, Saxo Soprano, Saxo Alto, Guitarra eléctrica, Bajo, Batería, Bombo, Guasá.

**Esquema de la forma:**

Tabla 1 Forma de la canción La Choca.

	<i>Instrumentación</i>	<i>Armonía</i>	<i>Indicaciones</i>	<i>Cortes</i>
<b>Intro</b>	Voz Piano Percusión Batería Guitarra eléctrica	Am armónica.	Ad Libitum 3/4.	No
<b>Verso 1</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica.  Paralela Mayor.	A tempo  Anacrusa	Si
<b>Coro</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica.	Acelerando	No
<b>Interludio</b>	Saxo Soprano  Saxo Alto  Piano Percusión Bajo Batería Guitarra eléctrica	Am armónica. Acordes disminuidos de paso.	A tempo	Si
<b>Verso 2</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica.  Paralela Mayor.	A tempo.  Cambio de ritmo.	Si
<b>Coro x3</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica.	Acelerando.  Ritmo tradicional.	No
<b>Interludio 2</b>	Saxo Soprano Saxo Alto Piano Percusión Bajo Batería Guitarra eléctrica	Am armónica. Am melódica.	A tempo	Si



<b>Coro x3</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica. Acordes disminuidos de paso.	A tempo	No
<b>Interludio 2</b>	Saxo Soprano Saxo Alto Piano Percusión Bajo Batería Guitarra eléctrica	Am armónica. Am melódica.	A tempo	Si
<b>Solo de Guitarra</b>	Piano Percusión Bajo Batería Guitarra eléctrica	Am melódica.	A tempo	Si
<b>Puente</b>	Piano Percusión Bajo Batería	Solo de bajo	Acompañamiento del piano.	Si
<b>Pregón</b>	Toda la instrumentación, menos los vientos.	Am armónica. Am melódica.	A tempo. Improvisación lírica.	Si

### 2.2.2.2 Análisis

El análisis de este tema se centra en asimilar la rearmonización y cómo se mueve la melodía alrededor de ésta, qué notas del acorde y tensiones se están utilizando, para así poder aplicar en la composición y los dos arreglos. Se ha sistematizado de tal manera que se han agrupado los patrones armónicos más relevantes y por cada acorde, la selección de dos notas predominantes o fuera de lo tradicional. Cabe recalcar que la selección de la melodía no tiene ningún patrón, solo se puede decir que se han seleccionado las notas más convenientes para la aplicación. Como punto importante dentro del análisis, se ha encontrado una particularidad entre la escala menor natural y armónica; puesto que se conoce, que las melodías tradicionales del pacífico trabaja con la escala menor natural, y La Choca no es la excepción; el punto interesante es que, en la rearmonización de este tema se trabaja con la escala menor armónica, utilizando el grado V7 y su alteración #9, es así como funciona la

rearmonización con la melodía tradicional, dándole esta sonoridad contemporánea.

### **2.2.2.3 Sistematización**

Se ha logrado identificar y extraer 8 patrones en total; cada uno diferente al otro en cuestión de armonía, forma y selección de notas. Cada patrón pertenece a una sección de la canción, eso quiere decir, que no existe ningún patrón repetido; además debajo de cada uno se ha sistematizado y ordenado con la nomenclatura.

### Patrón 1.

Como se puede observar, los rectángulos rojos son las notas que se han escogido por cada acorde. Cada acorde posee dos notas de la melodía.

Figura 3. Patrón armónico/melódico Verso1.

Tabla 2. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón1.

V7	V7	bVIImaj7	IVm7	V7	V7	Im7	bVIIm7
R - #9	R - 11	13 - 5	13 - 9	R - 3	R - 11	5 - 11	5 - 3

## Patrón 2.

En este patrón se puede observar que las notas escogidas también provienen de la melodía de los coros.



Figura 4. Patrón armónico/melódico Coro

Tabla 3. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón2.

<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
5 – R	7 – R	R – 3	b13 – 11	3 – 5	b13 – 5	R – 5	11 – 3

### Patrón 3.

En este patrón se ha analizado la melodía de los vientos. Es un patrón de 16 compases.

The image displays a musical score for Soprano Sax, Alto Sax, and Piano. The score is divided into two systems. The first system shows the Soprano Sax part with notes R, 7 b5, b11 9, 3m, 5, and 13. The piano accompaniment has chords Am, E dim, D dim, and Cmaj7(b9). The second system shows the Soprano Sax part with notes R, 7, b5, R, 7, R, and 13. The piano accompaniment has chords A (alt), E dim, Dm7, and Cmaj7(b9).

Figura 5. Patrón armónico/melódico interludio.

Tabla 4. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón3.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>bIII maj7</i>	<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IVm7</i>	<i>bIII maj7</i>
R - 7	b5 - b11	9 - 3m	5 - 13	R - 7	b6 - b5	R - 7	R - 13

Figura 6. Patrón armónico/melódico interludio.

Tabla 5. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón3.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IVm7</i>	<i>Im7</i>
R - R	b6 - b11	9 - 3m	9 - R	R - 7	b5 - b13	9 - #11	R - R

### Patrón 4.

The image shows a musical score for 'Patrón 4' in 3/4 time. It consists of three systems, each with a Voice line and a Piano (Pno.) line. The Voice line features a melodic line with various chords and fingerings indicated by red boxes and numbers. The Piano line provides harmonic accompaniment with chords and bass lines. The Pro. line (Piano) shows a more complex accompaniment with chords and bass lines.

**System 1:**

- Chords: E7(9), Fmaj9(R1)
- Fingerings: 7M, 11, R, 7, R, #9, 3, 5

**System 2:**

- Chords: Dm7(b9), E7, Am
- Fingerings: 5 #11, 7, R, 7, R, R, 7M

**System 3:**

- Chords: E7(b9)(b5)(b9), Fmaj9(R1)(b9), Dm11/A
- Fingerings: 3, R, 7, R, 5, R, 3, 5

Figura 7. Patrón armónico/melódico verso 2.

Tabla 6. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.

<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>IVm7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
7M-11	7-R	R-#9	3-5	5-#11	7-R	7-R	R-7M

Tabla 7. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.

<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>bVIImaj7</i>
3-R	7-R	5-R	3-5

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, measures 15-16, shows a melodic line with chords 7, 13, 7, 5, R, 3, 7, and #. The piano accompaniment includes chords E7/D and Fmaj7. The second system, measures 17-18, shows a melodic line with chords #, #11, 7, R, R, 7. The piano accompaniment includes chords E7/G# and Fmaj9.

Figura 8. Patrón armónico/melódico verso 2.

Tabla 8. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.

<i>IVm7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>
7 – 13	7 – 5	R – 3	7 – #9	#9 – #11	7 – R	R – 7



### Patrón 5.

The image shows a musical score for Soprano Sax and Piano. The Soprano Sax part is in the treble clef, 4/4 time, and features a melodic line with fingerings (3, R, R, 13, 5, 3, 9, 11) and accents. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment with chords D7/F#, Fmaj9, and Am7/E.

Figura 9. Patrón armónico/melódico interludio 2.

Tabla 9. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón5.

<i>IV7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>
3 – R	R – 13	5 – 3	9 – 11

## Patrón 6.

The image displays a musical score for 'Patrón 6' in 4/4 time. It features three staves: Voice 1, Voice 2, and Piano. The score is divided into two systems. The first system shows Voice 1 with notes 5, 9, 7M, 9, 7dim, 11, 13. Voice 2 has chords Am, Ebdim, Ddim, Am. The Piano part has a bass line with notes G, F, E, D, C, B, A, G. The second system shows Voice 1 with notes 5, 7, R, 5, 11, 13. Voice 2 has chords E7/D, Am7. The Piano part continues with a bass line and chords.

Figura 10. Patrón armónico/melódico coro x3.

Tabla 10. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón6.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
5 - 9	11 - 7M	9 - 7dim	11 - 13	5 - 5	7 - 5	R - 5	11 - 3

Patrón 7.

Figura 11. Patrón armónico/melódico solo de guitarra.

Tabla 11. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón7.

<i>Im7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>
5 - 7	3 - 5	5 - 11	3 - b13	5 - 11	7 - 9	3 - b13	5 - 3

Tabla 12. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón7.

<i>IV7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>IV7</i>
13 - 13	11 - 7	7 - 9	11 - 9

### Patrón 8.

The musical score for Patrón 8 consists of three staves: Voice 1, Voice 2, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The chords are labeled as D6, F/A, Am7, and D6. The melodic lines are labeled with numbers 9, 7, 13, 3, R, 6, R, and 9. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords.

Figura 12. Patrón armónico/melódico pregón.

Tabla 13. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón8.

<i>IV7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>
6 – 9	7 – 13	R – 3	R – 9

## 2.3 Alé Kumá

La investigación de este grupo se basa en la transcripción y análisis del patrón rítmico que existe en el bajo y piano del tema “Se quema el monte”; al ser dos instrumentos que no son parte del formato tradicional, el arreglo que se ha transcrito, ha ayudado a encontrar patrones relevantes para la aplicación. Se debe mencionar que, gracias a la similitud métrica con los arrullos, no existen barreras para la aplicación de los patrones analizados.

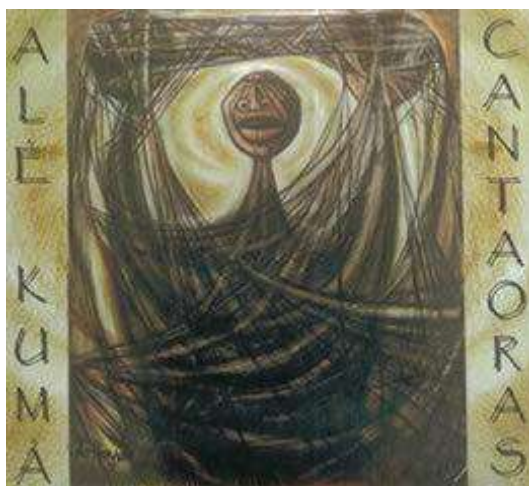


Figura 13. Alé Kumá, cantaoras.

### 2.3.1 Biografía

Alé Kumá es una banda afrocolombiana contemporánea, fundada en el 2002 por el contrabajista Leonardo Gómez. Comenzaron una investigación acerca de sus raíces, dándole un nuevo enfoque a la música afrocolombiana. A pesar de que los miembros provienen de diferentes culturas, lograron fusionar todos sus conocimientos y preservaron su herencia, tocando instrumentos tradicionales como: gaita, marimba y tambor alegre.

Alé Kumá explora los diferentes estilos de influencia africana que se interpretan en las costas del Pacífico y el Atlántico colombiano. El objetivo de Alé Kumá fue reunir los diferentes ritmos afrocolombianos y fusionarlos con nuevas sonoridades, como las de la guitarra, piano y bajo; su disco se llama

“Cantaoras”, dado que reunieron algunas de las cantaoras más representativas de Colombia para no perder la sonoridad vocal de estos estilos.

### 2.3.2 Se quema el monte

Así como La Choca es un tema tradicional, Se quema el monte también lo es.

#### 2.3.2.1 Características

**Ritmo:** Bullerengue

**Tonalidad:** Dm

**Métrica:** 12/8

**Instrumentación:** Voces, Piano, Bajo, Tambor, Maracas, Cununos

**Esquema de la forma:** En la columna sobre la densidad rítmica se valorará con los parametros poca densidad, media densidad y bastante densidad, para describir de manera simple.

Tabla 14. Forma de la canción Se quema el monte.

	<i>Instrumentación</i>	<i>Poliritmia</i>	<i>Densidad rítmica</i>
<b>Intro</b>	Maracas Tambor Cununo	No	Poca
<b>Coro</b>	Voz principal Piano Bajo Percusión completa	No	Media
<b>Llamado y respuesta</b>	Coros Piano Bajo Percusión completa	No	Media
<b>Llamado y respuesta 2</b>	Voz principal Coros Piano Bajo Percusión completa	Si	Bastante
<b>Llamado y respuesta 3</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante

<b>Llamado y respuesta 4</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante
<b>Llamado y respuesta 5</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante
<b>Solo de Piano</b>	Bajo Percusión completa	Si	Bastante
<b>Coro</b>	Voz principal Piano Bajo Percusión completa	Si	Bastante
<b>Llamado y respuesta 6</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante
<b>Llamado y respuesta 7</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante
<b>Llamado y respuesta 8</b>	Todos los instrumentos	Si	Bastante
<b>Outro</b>	Todos los instrumentos	No	Bastante

### 2.3.2.2 Análisis

Se ha podido verificar que existe un patrón repetitivo dentro del piano, un patrón que puede parecer simple, pero que en la aplicación es de mucha ayuda; éste funciona en correcta concordancia con el movimiento del bajo y ayuda a no saturar rítmicamente en su aplicación. Como se podrá observar más adelante el patrón original en algunas partes de la composición y los arreglos tiene modificaciones y variaciones que aun así se acercan al patrón original.

Por el lado del bajo se ha encontrado en total 11 patrones rítmicos, sacados de diferentes partes del tema “Se quema el monte”. La particularidad de los patrones del bajo es que mayormente utilizan poliritmias, y por eso su sonoridad se acerca a lo contemporáneo.

Se debe considerar que, a pesar de que este tema no es un arrullo, su similitud con la métrica ayuda para la aplicación en arrullos bambuqueados.



### 2.3.2.3 Sistematización

Se han extraído todos los patrones, tanto el del piano como el del bajo, sistematizándolos rítmicamente uno por uno y explicando de que parte del tema se extrajo.

#### 2.3.2.3.1 Piano

Este es el patrón más significativo dentro del tema, el cual se aplicó con variaciones y modificaciones.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Piano', shows a 12-measure phrase in 12/8 time. The chords above the staff are Dm, Dm/A♭, C7/G, B♭/F, A7/E, and Dm. The second system, labeled 'Pno.', shows a 4-measure phrase starting at measure 5. The chords above the staff are A7, A7sus, A7, and Dm. Both systems use a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Figura 14. Patrón rítmico del piano.

#### 2.3.2.3.2 Bajo

Como se mencionó, en la mayoría de los patrones, se puede observar una poliritmia constante y variaciones de la misma.

#### Patrón 1.

The image shows a single system of musical notation for Electric Bass. It is in 12/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The staff is in a bass clef and has a key signature of one flat (Bb).

Figura 15. Patrón rítmico, solo de piano.



**Patrón 2**

Figura 16. Patrón rítmico, solo de piano.

**Patrón 3**

Figura 17. Patrón rítmico, solo de piano.

**Patrón 4**

Figura 18. Patrón rítmico, solo de piano.

**Patrón 5**

Figura 19. Patrón rítmico, solo de piano.

**Patrón 6**

Figura 20. Patrón rítmico, solo de piano.

**Patrón 7**



Figura 21. Patrón rítmico, solo de piano.

### Patrón 8



Figura 22. Patrón rítmico, llamado y respuesta1.

### Patrón 9

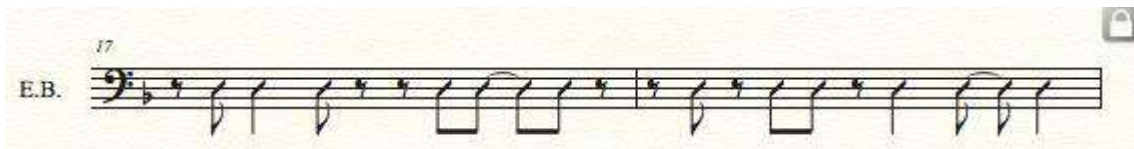


Figura 23. Patrón rítmico, llamado y respuesta1.

### Patrón 10



Figura 24. Patrón rítmico, llamado y respuesta1.

### Patrón 11



Figura 25. Patrón rítmico, llamado y respuesta1.

### 3 Capítulo III: Aplicación de elementos analizados en los arreglos y composición

En este capítulo, se presenta la instrumentación que se utilizará en los tres temas, para lo cual se ha dividido el capítulo en dos partes: arreglos y composición.

Por cada tema se describirá la sinopsis, esquema de la forma y recursos utilizados.

En los recursos utilizados, se inicia colocando la nomenclatura de los patrones armónicos/melódicos y de bajo de estos, indicaremos la parte de la canción donde se están aplicando, con sus debidas excepciones, al igual que los recursos de los patrones rítmicos.

#### 3.1 Forma de instrumentación

Se ha escogido una instrumentación basándonos en un formato fuera de lo tradicional, y tomando en cuenta la instrumentación que se analizó y así adaptarla a la composición y los arreglos.

Tabla 15. Instrumentación arreglos y composición.

	<b>NOMBRES</b>	<b>INSTRUMENTACIÓN</b>
<i>Arreglos</i>	El niño de oro La corona de María	Voz principal 3 Voces (Coros) Saxofón soprano Saxofón Tenor Piano Marimba Bajo eléctrico Batería Bombo Cununo macho y hembra
Composición	La Negra	Guasá

## **3.2 Arreglos**

Para cada arreglo se ha tomado la melodía y armonía tradicional de cada tema, realizando variaciones y adaptaciones según los elementos aplicados en cada uno. Del total de patrones se ha escogido los que tienen más relevancia e importancia para cada uno.

### **3.2.1 El niño de oro (Partitura)**

#### **3.2.1.1 Sinopsis**

Para el arreglo de este tema, se mantendrá la tonalidad original que es Am y la misma métrica en 6/8. Como se ha indicado, el objetivo es brindar nuevas sonoridades, pero de igual manera mantener la esencia de los arrullos. En el arreglo se puede notar que, en ocasiones se mantiene la melodía original de las voces, pero también la melodía cambia gracias a los recursos que se están utilizando. Así mismo, se han utilizado diferentes recursos propios del autor para desarrollar el arreglo. De los patrones melódicos y armónicos se utilizó, el patrón 5 y 3. El patrón rítmico del piano se utilizó sin ninguna variación o modificación en este arreglo. De los patrones rítmicos del bajo se utilizan los patrones 1, 2, 3, 4, 8 y 9

#### **3.2.1.2 Esquema de la forma**

El esquema formal ayuda a definir de manera descriptiva, qué es lo que pasa en cada parte del arreglo, y los recursos que se utilizan en cada una de estas.

Tabla 16. Esquema formal La Choca.

	N° de compases	Instrumentación	Desarrollo
Intro	14	4 voces Piano Batería Bombo Bajo eléctrico	Se comienza con dinámica <i>mf</i> , con las 4 voces haciendo armonizaciones del desarrollo de una de las respuestas de las cantoras. Después el piano entra con un calderón en Ammaj7 y consiguientemente entra la voz principal cantando en <i>rubato</i> . Existe un corte para pasar a la parte A.
Parte A	16	4 voces Piano Bajo eléctrico Percusión completa Piano Marimba	Esta parte se consideraría el verso 1, pero con respuestas que parten del canto tradicional. Las voces mantienen la melodía original. El acompañamiento del piano se desarrolló alrededor de la armonía de "La Choca", tomando en cuenta el acompañamiento rítmico de Alé Kumá. La marimba realiza uno de los patrones comunes del bambuco. El bajo está utilizando los patrones rítmicos 8 y 9. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Parte B	16	Toda la instrumentación	Esta parte se consideraría el verso 2, pero con respuestas que parten del canto tradicional. Las voces mantienen la melodía original. El acompañamiento del piano se desarrolló alrededor de la armonía de "La Choca", tomando en cuenta el acompañamiento rítmico de Alé Kumá. La marimba realiza uno de los patrones comunes del bambuco. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Existe un corte para pasar a la parte C.
Parte C	9	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo Percusión completa	En esta parte se utiliza la armonía y melodía analizada del patrón 5 en los saxofones y piano. El piano rítmicamente se mantiene estable realizando blancas con punto al igual que el bajo. La marimba realiza un trémolo reforzando las raíces de la armonía. La percusión realiza la polirritmia común tradicional en 3/4. Esta parte tiene primera y segunda repetición, con variante en el último compás. Existen cortes para pasar a la parte A2
Parte A2	16	Toda la instrumentación	En esta parte a diferencia de la A principal, la melodía y armonía varían, gracias a la aplicación del patrón número 5, y el piano se mantiene tocando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba realiza uno de los patrones comunes del bambuco. El bajo está utilizando los patrones rítmicos 2 y 4. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Parte C2	9	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo Percusión completa	En esta parte se utiliza la armonía y melodía analizada del patrón 5 en los saxofones y piano. El piano rítmicamente se mantiene estable realizando blancas con punto al igual que el bajo. La marimba realiza un trémolo reforzando las raíces de la armonía. La percusión realiza la polirritmia común tradicional en 3/4. Esta parte tiene primera y segunda repetición, con variante en el último compás.

Parte D	8	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo Percusión completa	En esta parte la melodía y armonía modulan a C#m. El piano rítmicamente se mantiene realizando blancas con punto. La marimba cambia a otro patrón tradicional. El bajo aplica la polirritmia en 3/4 y la percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Esta parte tiene primera y segunda repetición con variante en el último compás.
Parte A3	16	Instrumentación completa	En esta parte entran la voz, el piano, el bombo y el guasá, dándole así una dinámica <i>piano</i> al arreglo. La voz y el piano se encuentran realizando el patrón 5. A partir del compás 97 se van incrementando los instrumentos y subiendo la dinámica a <i>ff</i> . En el compás 100 la melodía vuelve a la original. El acompañamiento del piano se desarrolló alrededor de la armonía de "La Choca", tomando en cuenta el acompañamiento rítmico de Alé Kumá. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Outro	16	4 Voces Piano Marimba Bajo Percusión completa	En esta parte las voces repiten la melodía de la introducción con doble casilla. El piano se mantiene con el patrón rítmico de Alé Kumá y desarrollando una armonía de acuerdo a la melodía. El bajo realiza los patrones rítmicos 1 y 3. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Para finalizar, terminamos solo con las voces realizando la melodía en <i>stacatto</i> .

### 3.2.1.3 Recursos utilizados

Los recursos se han dividido en dos partes, armónicos/melódicos y rítmicos.

#### 3.2.1.3.1 Recursos Armónicos/melódicos

Se explica en qué parte del arreglo se utilizan los elementos armónico/melódicos, en primer lugar, se visualiza la tabla de nomenclatura y debajo, se puede observar la aplicación de ésta; existen algunos patrones con excepciones, que no se pudieron aplicar en su totalidad.

#### Parte C:

Tabla 17. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón 5.

<i>IV7</i>	<i>bVIImaj7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>
3 – R	R – 13	5 – 3	9 – 11

The musical score for Figure 26 consists of three staves: S. Sax (Soprano Saxophone), T. Sax (Tenor Saxophone), and Pno. (Piano). The S. Sax staff shows a melodic line with fingerings 3, R, R, 13, 5, 3, 9, and 11. The T. Sax staff shows a similar melodic line. The Pno. staff shows chords D7, Fmaj7, Am, and Am. A dynamic marking of *ff* is present.

Figura 26. Aplicación del Patrón 5 en Parte C.

**Parte A2:**

En este patrón existe una excepción, pues no se está aplicando una de las notas en los acordes bIIImaj7, y IVm7.

Tabla 18. Nomenclatura de acordes y melodía, Patrón 3.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>bIII maj7</i>	<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IVm7</i>	<i>bIII maj7</i>
R - 7	b5 - b11	9 - 3m	5 - 13	R - 7	b6 - b5	R - 7	R - 13

The musical score for Figure 27 is titled "NIÑITO DE ORO". It features four vocal staves (S. Sax, T. Sax, S. Sax, T. Sax) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are: "En - tran - do al - gle - men - con - trun - te - so - a - e a - e a - e a - e". The piano accompaniment includes chords *Im7* (Am7), *bV7 dim* (Ebdim), *IV dim* (Ddim), and *bIIImaj7* (Cmaj7). Fingerings 7, 9, and 13 are indicated for the vocal lines.

Figura 27. Aplicación del Patrón 3 en Parte A2.

NIÑITO DE ORO 15

Eh - tran - do ali - gle - sia, meen - con - tuar te - so - ro,  
 a - e a - e a - e a - e  
 a - e a - e a - e a - e  
 a - e a - e a - e a - e

S. Sx.  
 T. Sx.  
 Pno.

*Im7* *bV7 dim* *IVm7* *bIIImaj7*  
 Am7 Ebm6 Dm7 Cmaj7

Figura 28. Aplicación del Patrón 3 en Parte A2.

Tabla 19. Nomenclatura de acordes y melodía, Patrón 3.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IVm7</i>	<i>Im7</i>
R - R	b6 - b11	9 - 3m	9 - R	R - 7	b5 - b13	9 - #11	R - R



16 **R R** NIÑITO DE ORO **9 3m**

63 la vir - gen de pla - ta, **b6** **b11** yel ni - ñi - to deo - ro, **9** **R**

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

63 Am7 Ebdim Ddim Am7

f

Figura 29. Aplicación del Patrón 3 en Parte A2.

NIÑITO DE ORO 17

69 **R** **7** **#11** **R**

la vir - gen de pla - ta, **b13** **b5** yel ni - ñi - to deo - ro.

a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

69 Am7 Ebdim Dm7 Am7

ff

Figura 30. Aplicación del Patrón 3 en Parte A2.

### 3.2.1.3.2 Recursos rítmicos piano y bajo

Se está explicando en qué parte del arreglo se utilizan los elementos rítmicos, se inicia visualizando el patrón rítmico y debajo se puede observar la aplicación de éste.

#### Parte A:



Figura 31. Patrón rítmico 8, llamado y respuesta1.



Figura 32. Aplicación patrón rítmico 8.

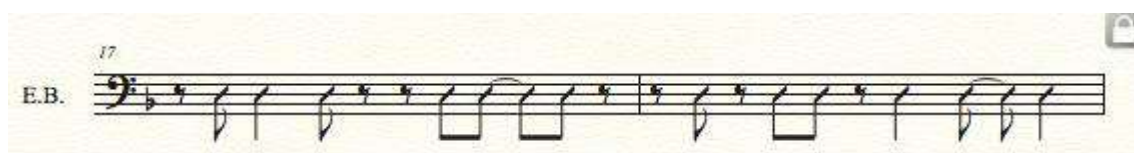


Figura 33. Patrón rítmico 9, llamado y respuesta1.



Figura 34. Aplicación patrón rítmico 9.

#### Parte A2:



Figura 35. Patrón rítmico 2, solo de piano.



Figura 36. Aplicación patrón rítmico 2.



Figura 37. Patrón rítmico 4, solo de piano.



Figura 38. Aplicación patrón rítmico 4.

### Outro:



Figura 39. Patrón rítmico 1, solo de piano.



Figura 40. Aplicación patrón rítmico 1.



Figura 41. Patrón rítmico 3, solo de piano.



Figura 42. Aplicación patrón rítmico 3.

### Parte A:

En el caso de la aplicación del patrón rítmico del piano, se puede decir que “El niño de oro” es el arreglo que tiene más similitud con este patrón, se ha

evitado editar y variar; aunque este patrón es simple, le da otra sonoridad al arreglo, sin que se sature de patrones innecesarios. Solo mostraremos cuatro compases de una de las aplicaciones, puesto que todo el tema posee este patrón.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Piano', consists of four measures. Above the staves, the chords are Dm, Dm/A $\flat$ , C7/G, B $\flat$ /F, A7/E, and Dm. The second system, labeled 'Pno.', also consists of four measures. Above the staves, the chords are A7, A7sus, A7, and Dm. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, creating a steady rhythmic pattern.

Figura 43. Patrón rítmico del piano.

The image shows a single system of musical notation for piano, labeled 'Pno.', consisting of four measures. Above the staves, the chords are E7 $\sharp$ 9( $\flat$ 13), Fmaj7(9), Dm7(9)add11/F, and Am7. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, following the rhythmic pattern established in the previous figure.

Figura 44. Aplicación del patrón rítmico del piano.

### 3.2.2 La Corona de María

#### 3.2.2.1 Sinopsis

Para el arreglo de este tema se ha cambiado de tonalidad a Am, que resulta más cómoda para la intérprete. Se mantiene en la métrica original de 6/8, siendo el objetivo principal brindar nuevas sonoridades, pero de igual manera mantener la esencia de los arrullos. En el arreglo se podrá identificar que se mantiene la melodía original de las voces, pero a su vez cambiará de acuerdo a los recursos que se están manejando. De igual manera, se han utilizado recursos diferentes a los analizados, mismos que el autor ha estimado

convenientes para el desarrollo del arreglo; además los patrones armónico/melódicos se aplican en las melodías creadas para los vientos. De los patrones melódicos y armónicos se están utilizando los patrones 1 y 7. El patrón rítmico del piano se utiliza con variaciones y modificaciones, sin perder la esencia original. De los patrones rítmicos del bajo se utilizan los patrones 1, 10, 7, 3, 11.

### **3.2.2.2 Esquema de la forma**

Tabla 20. Esquema formal de La Corona de María.

	N° de compases	Instrumentación	Desarrollo
Intro	19	Voz principal Marimba Batería Bajo eléctrico Percusión completa	Comienza la voz principal haciendo una variación de la melodía original en <i>Ad Libitum</i> , luego entra la marimba realizando uno de los patrones tradicionales; a esto se une el bajo y toda la percusión haciendo en conjunto de cortes para entrar a la parte B.
Parte B	20	Voz principal Coro Bajo eléctrico Percusión completa  Piano  Marimba	En esta parte la melodía original de la voz y el coro se adaptan a la armonía del patrón 1; el piano se encuentra acompañando con dicha armonía, desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba se encuentra realizando el patrón con el que comenzó. El bajo utiliza los patrones 1 y 10. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Para pasar a la parte A la percusión realiza un corte.
Parte A	15	Toda instrumentación	En esta parte la melodía de las voces y vientos varia, ya que se adapta a la armonía del patrón 1; el piano se encuentra acompañando con dicha armonía, desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba se encuentra realizando el patrón con el que comenzó. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Parte C	22	Saxofón soprano Saxofón tenor 3 Voces Piano Marimba Bajo  Percusión completa	3 de las voces empiezan a hacer diferentes armonías, la marimba comienza haciendo cortes y prosigue con el patrón que se ha estado utilizando. Los vientos refuerzan ciertos cortes y luego comienzan con la melodía del patrón 7 pero esta vez el piano no entra. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Para pasar a la parte D todos los instrumentos de esta sección refuerzan cortes en conjunto.
Parte D	16	Toda instrumentación	En esta parte se ha reversionado la forma de la letra y la melodía para así darle diferencia a este verso. Los coros hacen rearmonizaciones en base a la armonía tradicional. El piano se encuentra acompañando con dicha armonía, desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba se encuentra realizando el patrón con el que comenzó. La percusión comienza marcando golpes a tierra, y en el compás 84 regresa al patrón tradicional. En el mismo compás entran los vientos y el bajo. El bajo emplea los patrones 10 y 7.

Parte B2	9	Toda instrumentación	la	En esta parte la voz principal vuelve a la melodía original y los coros realizan una armonización con la misma armonía que la primera B. El piano se encuentra acompañando con dicha armonía, desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba se encuentra realizando el patrón con el que comenzó. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Para pasar a la parte C la sección rítmica y el piano realizan un corte en conjunto. Comienzan los vientos al final de esta sección.
Parte C2	13	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo Percusión completa		Los vientos realizan una variación de la melodía de la primera C. El piano desarrolló una armonía similar a la del patrón 7, manteniéndose con una misma rítmica. El bajo comienza a hacer polirritmia en 3/4. La marimba cambia de patrón. La percusión se mantiene haciendo cortes que apoyan al piano y al bajo. Existen cortes para pasar a la siguiente sección.
Parte E	8	2 Voces Batería Bombo Cununo macho y hembra Guasá		Empiezan las voces junto al guasá y bombo con una dinámica <i>mp</i> .
Parte D2	17	Toda instrumentación	la	En esta parte se ha reversionado la misma forma de la primera D, con diferentes recursos dándole así una diferencia. Existe un corte para pasar a la siguiente sección. El bajo aplica los patrones 3 y 11
Parte F	18	3 Voces Piano Bajo Marimba Percusión completa		En esta parte la voz principal recita una décima afroesmeraldeña, y los coros rearmonizan la misma melodía de la parte E. El piano se encuentra desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá encima del patrón armónico 8. La sección rítmica repite un patrón creado para esa sección. La marimba refuerza ciertos cortes del piano y sigue con el patrón tradicional
Outro	6	4 Voces Piano Marimba Bajo Percusión completa		Esta parte es similar al comienzo de la primera C, todos los instrumentos reforzando con cortes y terminando en un calderón, y la armonía en Ammaj7 en el piano y voces.

### 3.2.2.3 Recursos utilizados

En este segmento se explica en qué parte del arreglo se utilizan los elementos armónico/melódicos, se inicia visualizando la tabla de nomenclatura y debajo se puede observar la aplicación de ésta, existen algunos patrones melódicos que no se pudieron aplicar en su totalidad.

### 3.2.2.3.1 Recursos armónico/melódicos

#### Parte A:

En este patrón existen excepciones melódicas.

Tabla 21. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón 1.

V7	V7	bVIImaj7	IVm7	V7	V7	Im7	bVIIIm7
R - #9	R - 11	13 - 5	13 - 9	R - 3	R - 11	5 - 11	5 - 3

LA CORONA DE MARIA 11

The musical score consists of five staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Piano (Pno.), and two guitar parts. The guitar parts include fretboard diagrams for the first four measures. The diagrams are labeled with Roman numerals: R, #9, 11, R, 13, 5, and 9. The piano accompaniment includes chord symbols: E7, Fmaj7, and Dm. The vocal lines include lyrics: 'no - che con la lu - na'. Red boxes highlight specific notes in the vocal lines and guitar diagrams, corresponding to the chord patterns in Table 21.

Figura 45. Aplicación del patrón 1 en parte A.



12 LA CORONA DE MARIA

Y ma - na - na con el so - ol

E7 Am9 Gm

Figura 46. Aplicación del patrón 1 en parte A.

**Parte C:**

Tabla 22. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón 7.

<i>Im7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>
5 - 7	3 - 5	5 - 11	3 - b13	5 - 11	7 - 9	3 - b13	5 - 3

Am9 D9 Am9

Figura 47. Aplicación del patrón 7 en parte C.

Figure 48 shows a musical score for guitar and piano. The guitar part (S. Sx. and T. Sx.) features a melodic line with fingerings 5, 11, 9, 7, 3, b13, and 5. The piano part (Pno.) shows chords D7 and Am7.

Figura 48. Aplicación del patrón 7 en parte C.

Tabla 23. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón 7.

<i>IV7</i>	<i>IV7</i>	<i>Im7</i>	<i>IV7</i>
13 – 13	11 – 7	7 – 9	11 – 9

Figure 49 shows a musical score for guitar and piano. The guitar part (S. Sx. and T. Sx.) features a melodic line with fingerings 13, 11, 7, 7, 9, 11, and 9. The piano part (Pno.) shows chords D7(13), Am7, and D7.

Figura 49. Aplicación del patrón 7 en parte C.

### 3.2.2.3.2 Recursos rítmicos piano y bajo

Se está explicando en qué parte del arreglo se utilizan los elementos rítmicos; se inicia visualizando el patrón rítmico y debajo de éste se puede observar la aplicación del mismo.

#### Parte B:

Figure 50 shows a musical score for electric bass in 12/8 time, illustrating a rhythmic pattern.

Figura 50. Patrón rítmico 1, solo de piano.



Figura 51. Aplicación patrón rítmico 1.



Figura 52. Patrón rítmico 10, llamado y respuesta 1.



Figura 53. Aplicación patrón rítmico 10.

#### Parte D:



Figura 54. Patrón rítmico 7 , solo de piano.

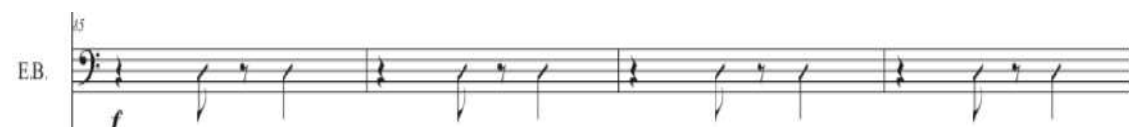


Figura 55. Aplicación patrón rítmico 7.

#### Parte D2:



Figura 56. Patrón rítmico 3, solo de piano.



Figura 57. Aplicación patrón rítmico 3.



Figura 58. Patrón rítmico 11, llamado y respuesta 1.



Figura 59. Aplicación patrón rítmico 11.

### Parte D2

Como se explica en el esquema formal del arreglo, en este tema se realiza una variación que se acerque al patrón rítmico original, y solo se mostrará 4 compases, pues en todo el arreglo se aplica el patrón y sus variaciones.

Figure 60 shows two staves for Piano (Piano). The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. The notation shows a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Above the top staff, the following chords are indicated: Dm, Dm/A7, C7/G, BbF, A7/E, and Dm. Above the bottom staff, the following chords are indicated: A7, A7/b9, A7, and Dm.

Figura 60. Patrón rítmico del Piano

Figure 61 shows a musical staff for Piano (Pno.) in a key with one flat (B-flat). The staff is labeled '89' at the beginning. The notation shows a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Above the staff, the following chords are indicated: Am7, Em7, Am7, and Em7.

Figura 61. Aplicación patrón rítmico del piano.

### **3.3 Composición**

Para la composición, previamente se hizo un estudio alrededor de los arrullos afroesmeraldeños; al conocer el lenguaje musical que se utiliza, se ha logrado componer de una forma tradicional y darle nuevas sonoridades con los recursos analizados.

#### **3.3.1 La Negra**

##### **3.3.1.1 Sinopsis**

Para este tema, iniciamos con la creación de una melodía y armonía alrededor de los recursos tradicionales de los arrullos; la tonalidad que se utilizó es Am, tonalidad cómoda para la cantante; se mantiene la métrica que en 6/8. La composición se ha basado en el llamado y respuesta tradicional de los arrullos, posterior se llevó a cabo la aplicación de los recursos analizados. De los patrones armónico/melódicos, se han utilizado los patrones: 2, 4 y 6. De los patrones rítmicos del bajo, se utilizaron los patrones 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11. El patrón rítmico del piano se utiliza con variaciones y modificaciones, sin perder la esencia original.

### 3.3.1.2 Esquema de la forma

Tabla 24. Esquema formal La Negra.

	N° de compases	Instrumentación	Características
Intro	8	Saxofón soprano Saxofón tenor Marimba Percusión completa	La melodía principal cumple con el análisis del patrón armónico/melódico número 2. La marimba replica la melodía principal. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. Al final de la sección los instrumentos realizan un corte en conjunto.
Parte B	8	Toda la instrumentación	Esta parte es el coro que se repite durante toda la canción, haciendo rearmonizaciones. El piano se encuentra desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba está aplicando uno de los patrones tradicionales. El bajo está utilizando los patrones 5 y 8. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Parte A	8	Voz principal Piano Marimba Bajo Percusión completa	Esta parte pertenece al verso, donde solo participa la voz principal. El piano se encuentra desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba cambio de patrón. El bajo está aplicando el patrón 7 en toda esta sección. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería.
Parte B2	9	Percusión completa	Esta sección es muy similar a la primera B, con la diferencia que el bajo está utilizando un patrón. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. Existe un patrón para seguir la siguiente sección.
Parte C	20	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo Percusión completa	Esta es una sección que se enfoca en las melodías de los vientos, basándose en una armonía desarrollada a partir del tema La Choca y conservando la esencia del patrón de Alé Kumá en el piano. La marimba se encuentra haciendo el mismo patrón que la parte B. El bajo utiliza los patrones 5, 9, 6 y 11. Existen cortes para transitar a la siguiente sección.
Parte B3	8	Toda la instrumentación	Esta sección es muy similar a la primera B, con la diferencia que el bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional.
Parte A2	8	Voz principal Piano Marimba Bajo Percusión completa	Esta parte es muy similar a la primera A, con la diferencia que el bajo está aplicando los patrones 2 y 7.
Parte D	11	Toda la instrumentación	En esta parte las voces cantan el coro, pero no interactúan con los vientos. El piano tiene el mismo patrón para toda esta sección. La marimba se encuentra haciendo el mismo patrón que en el coro. El bajo utiliza los patrones 4 y 10. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería. El corte para transitar se deriva de la última melodía de la voz.

Parte E	28	Saxofón soprano Saxofón tenor Piano Marimba Bajo  Percusión completa	El piano y la melodía de los vientos se basan en el patrón armónico/melódico número 6. El piano se encuentra desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba acompaña ciertos cortes y también toca el patrón. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional, al igual que la batería y también apoya ciertos cortes al final.
Pregón	32	Toda la instrumentación	En esta parte toda la instrumentación interactúa adecuadamente para darle cierto climax al final de la canción. El piano se encuentra desarrollando el patrón rítmico de Alé Kumá. La marimba realiza el mismo patrón que la parte B. La percusión se mantiene con el patrón rítmico tradicional. El bajo interactúa con otro patrón rítmico que se apega más a lo tradicional. Para el final existe un calderón en la última melodía, para así resolver en Ammaj7.

### 3.3.1.3 Recursos Utilizados

#### 3.3.1.3.1 Recursos armónicos/melódicos

##### Intro:

Tabla 25. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón2.

<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
5 – R	7 – R	R – 3	b13 – 11	3 – 5	b13 – 5	R – 5	11 – 3

The musical score for the Intro section is presented in three staves. The top staff is for Soprano Saxophone, the middle for Tenor Saxophone, and the bottom for Piano. The Soprano Saxophone part features a melody with notes marked with '5 R', '7 R', 'R 3', 'b13', and '11'. The Piano part shows chords: Am, E7, E7/G#1, and E7. The Tenor Saxophone part provides a harmonic accompaniment.

Figura 62. Aplicación del patrón 2 en la Intro.

Figure 63 shows a musical score for three instruments: S. Sax., T. Sax., and Pno. The S. Sax. part features a melodic line with fingerings 3, 5, b13, 5, R, 5, and 3. The T. Sax. part provides a harmonic accompaniment. The Pno. part includes chords Am, E7(b9), E, and Am.

Figura 63. Aplicación del patrón 2 en la Intro.

### Parte C:

Tabla 26. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.

<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>bVI maj7</i>	<i>bVI maj7</i>	<i>IVm7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
7M - 11	7 - R	R - #9	3 - 5	5 - #11	7 - R	7 - R	R - 7M

Figure 64 shows a musical score for three instruments: S. Sax., T. Sax., and Pno. The S. Sax. part features a melodic line with fingerings 7M, 11, 7, R, R, #9, and 5. The T. Sax. part provides a harmonic accompaniment. The Pno. part includes chords Am(maj7), E7, E7(#9), and Fmaj9(#11).

Figura 64. Aplicación del patrón 4 en parte C.

Figure 65 shows a musical score for three instruments: S. Sax., T. Sax., and Pno. The S. Sax. part features a melodic line with fingerings 5, #11, 7, R, 7, R, R, and 7M. The T. Sax. part provides a harmonic accompaniment. The Pno. part includes chords Dm7, E7, and Am7.

Figura 65. Aplicación del patrón 4 en parte C.

Tabla 27. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.



V7	V7	V7	bVImaj7
3 - R	7 - R	5 - R	3 - 5

Figura 66. Aplicación del patrón 4 en parte C.

Tabla 28. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón4.

IVm7	V7	V7	bVImaj7	bVImaj7	V7	V7
7 - 13	7 - 5	R - 3	7 - #9	#9 - #11	7 - R	R - 7

Figura 67. Aplicación del patrón 4 en parte C.

Figura 68. Aplicación del patrón 4 en parte C.

**Parte E:**

Tabla 29. Nomenclatura de acordes y melodía, patrón 6.

<i>Im7</i>	<i>bV dim</i>	<i>IV dim</i>	<i>Im7</i>	<i>Im7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>	<i>Im7</i>
5 – 9	11 – 7M	9 – 7dim	11 – 13	5 – 5	7 – 5	R – 5	11 – 3

Figura 69. Aplicación del patrón 6 en parte E.

Figura 70. Aplicación del patrón 6 en parte E.

**3.3.1.3.2 Recursos rítmicos piano y bajo****Parte B:**

Figura 71. Patrón rítmico 5, solo de piano.

Figura 72. Aplicación patrón rítmico 5 en parte B.



Figura 73. Patrón rítmico 8, llamado y respuesta 1.



Figura 74. Aplicación patrón rítmico 8 en parte B.

### Parte A



Figura 75. Patrón rítmico 7, solo de piano.



Figura 76. Aplicación patrón rítmico 7 en parte A.

### Parte C:

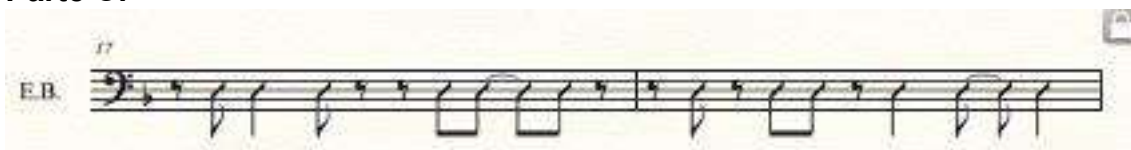


Figura 77. Patrón rítmico 9, llamado y respuesta 1.



Figura 78. Aplicación patrón rítmico 9 en la parte C.



Figura 79. Patrón rítmico 6, solo de piano.



Figura 80. Aplicación patrón rítmico 6 en parte C.



Figura 81. Patrón rítmico 11, llamado y respuesta 1.



Figura 82. Aplicación patrón rítmico 11 en parte C.

### Parte A2:



Figura 83. Patrón rítmico 2, solo de piano.



Figura 84. Aplicación patrón rítmico 2 en parte A2.

### Parte D:



Figura 85. Patrón rítmico 4, solo de piano.



Figura 86. Aplicación patrón rítmico en parte D.



Figura 87. Patrón rítmico 10, llamado y respuesta.



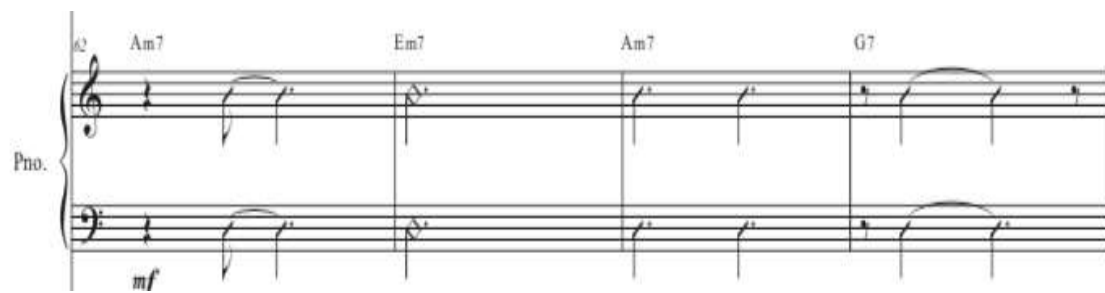
Figura 88. Aplicación patrón rítmico 10 en parte D.

### Parte A:

Como se explica en el esquema formal del arreglo, en este tema se realiza una variación que se acerque al patrón rítmico original, y solo se mostrará 4 compases, pues en todo el arreglo se aplica el patrón y sus variaciones.

Figure 89 shows the piano part for two systems of four measures each. The first system (measures 1-4) has chords: Dm, Dm/A<sup>b</sup>, C7/G, B<sup>b</sup>/F, A7/E, and Dm. The second system (measures 5-8) has chords: A7, A7sus, A7, and Dm. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Figura 89. Patrón rítmico del Piano.



The image shows a musical score for piano (Pno.) consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. Above the first measure is the chord symbol *Am7*, above the second is *Em7*, above the third is *Am7*, and above the fourth is *G7*. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together and slurs over phrases.

Figura 90. Aplicación del patrón rítmico del piano.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como conclusión, se destaca la importancia de conocer a fondo las características principales de los arrullos afroesmeraldeños. Gracias a la investigación, interpretación y escucha activa de arrullos, se obtuvo las herramientas necesarias para conocer a profundidad la estructura de este estilo, su significado y sobre todo su historia ancestral; de esta forma se pudo aplicar con libertad y darles nuevas sonoridades a estos cantos ancestrales. Resulta notable mencionar, que todos los objetivos planteados para esta investigación se han cumplido con éxito.

Como se menciona en el capítulo dos, en el análisis armónico se ha encontrado una simultaneidad entre la escala menor natural y armónica; dado que se conoce que, la mayoría de arrullos y cantos tradicionales, utilizan la escala menor natural; se pudo observar que la melodía en su gran mayoría se mantiene con esta escala, pero en la armonía se utiliza la escala menor armónica con el grado V7 y su alteración con #9 en el análisis de La Choca, para así acoplar la melodía con la rearmonización a la perfección. Gracias a esto, se pudo aplicar el análisis armónico en los arrullos tradicionales. En el análisis de Se quema el monte, se puede identificar que el patrón rítmico del piano, a pesar de ser un patrón simple, se pudo modificar, de tal manera que se logró conseguir la sonoridad deseada para los arreglos y composición.

Como recomendaciones puntuales, se puede mencionar que la base fundamental antes de iniciar una investigación de esta índole, es identificar los temas de análisis, separando qué elementos se van a utilizar y cuáles no, de esta manera, se podrá concentrar en la transcripción de los temas y no se perderá el tiempo estudiando o analizando contenidos sin relevancia. Iniciar con un sistema ordenado de análisis, ayudará a no confundir la información y la aplicación de los elementos analizados, de esta manera su ejecución resultará más fácil.

Como última recomendación, se puede señalar que la aplicación de los elementos analizados, no debe ser impedimento para que el producto final tenga limitaciones; como se pudo observar en el capítulo tres, existen algunas

excepciones correspondientes a la aplicación melódica/armónica y en el patrón rítmico del piano; sin embargo, se ha logrado cumplir con éxito la fusión de nuevas sonoridades en los arrullos.



## REFERENCIAS

- Antón, J. (2014). Religiosidad Afroecuatoriana. Quito: Ediecuatorial.
- Batallas, P. M. (2014). La Marimba como patrimonio cultural inmaterial. Quito: Ediecuatorial.
- Clavijo, K. (Diciembre de 2016). Los Arrullos. Revista Traversari.
- Clavijo, Karina. (2018). Saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas. Quito, Ecuador.
- Copete, E. (s.f.). Deep Discount. Obtenido de Matices By Grupo ancestros: <https://www.deepdiscount.com/grupo-ancestros-matices/885767866072>
- Córdoba, C. (2011). Arrullo del Pacífico Colombiano: Un Fenómeno Cultural, Espiritual, Musical y Social.
- Estrella, L., & Santos, K. (2018). De Marimbos a La Tunda Bambuco, andarele y mapalé. Quito: Origo. (Juan & Catherine)
- García, J. (1983). La Tradición oral: una herramienta para la etnoeducación. Esmeraldas, Ecuador.
- J. O., L. C., & O. H. (2014). Arrullos y Currulaos. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona.
- Valencia, L. (2011). I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales. El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño. Quito.
- Walsh, C., & García, J. (2015). Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana.

Zambrano, J. (15 de Mayo de 2015). El telégrafo. Obtenido de Rosita Wila, un patrimonio viviente de Esmeraldas:  
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tejiendo/1/rosa-wila-un-patrimonio-viviente-de-esmeraldas>.

## **ANEXOS**

Anexo 1. Transcripción La Choca.

La Choca

Grupo Ancestros

*rubato*

Ma - ri - a ve -

*arpeggio*

Soprano Sax

Alto Sax

Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Conga Drums

Percussion

Guasá

The musical score is for the piece "La Choca" and consists of the following parts:

- Vocal Line:** The melody is written in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are "ní, ve - ní ve - ní, ve - ní". The notes are: quarter note (ní), quarter note (ve), quarter note (ní), quarter note (ve), quarter note (ní), quarter note (ve), quarter note (ní).
- S. Sax. (Soprano Saxophone):** Indicated by a "5" above the staff, it contains rests in all four measures.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Indicated by an "8" below the staff, it contains rests in all four measures.
- Pno. (Piano):** The right hand part features a rhythmic pattern of eighth notes with diagonal slashes, while the left hand has rests.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Similar to the piano, the right hand has a rhythmic slash pattern and the left hand has rests.
- E. B. (Electric Bass):** The bass line consists of quarter notes with a slur over the first four notes, corresponding to the lyrics.
- C. Dr. (Congas):** The notation shows rhythmic patterns with a "5" above the staff, indicating a specific rhythmic motif.
- Perc. (Percussion):** Contains rests in all four measures.
- Gs. (Guitar):** Contains rests in all four measures.

Chord information: "Am(maj7)" is written above the piano and electric guitar staves.

*a tempo*

Va-moam-pe-za la cho - ca queel sa-ba-lo vi-ne como a la lo - ca an-da por el,

S. Sx.

A. Sx.

Pno. *E7#9(b13)* *Fmaj7(9)* *mf*

E. Gtr.

E. B. *mf*

C. Dr. *f*

Perc.

Gs.

The musical score is for the piece 'La Choca' on page 3. It features a vocal line at the top with lyrics: 'Va-moam-pe-za la cho - ca queel sa-ba-lo vi-ne como a la lo - ca an-da por el,'. The tempo is marked 'a tempo'. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both of which are currently silent. The piano (Pno.) part includes chords E7#9(b13) and Fmaj7(9) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The electric guitar (E. Gtr.) and electric bass (E. B.) parts are also present, with the bass line marked mf. The conga (C. Dr.) is marked forte (f) and plays a rhythmic pattern. The percussion (Perc.) and guiro (Gs.) parts provide additional rhythmic accompaniment.

de-ci-leal clo-ro-mi - ro quel sa-ba-lo vie-ne del vi-ro vi-ro y la ca-tan-ga

S. Sx.

A. Sx.

Pno. *Dm7(9)/F E7 E7b9(b5)add11/Bb A<sup>(add9)</sup><sub>(omit 3)</sub>*

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Choca'. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both of which are currently empty. The piano accompaniment (Pno.) is shown in a grand staff with chords: Dm7(9)/F, E7, E7b9(b5)add11/Bb, and A(add9) (omit 3). Below the piano are staves for Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Conga (C. Dr.), Percussion (Perc.), and Gong (Gs.). The percussion parts include a conga line with accents, a percussion line with 'x' marks indicating specific sounds, and a gong line with a rhythmic pattern of eighth notes.

17

tra-e-la con be-ju - co pa-ra le-nar-la de sa-ba-loy gua-ju - co, ha-ce-le bu-lla

S. Sx.

A. Sx.

Pno. Gm9/B $\flat$  E7/G $\sharp$  Fmaj7(9)

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This is a musical score for the song 'La Choca'. It consists of several staves. At the top is a vocal line with lyrics: 'tra-e-la con be-ju - co pa-ra le-nar-la de sa-ba-loy gua-ju - co, ha-ce-le bu-lla'. Below the vocal line are two empty staves for Soprano (S. Sx.) and Alto (A. Sx.) voices. The piano accompaniment (Pno.) is shown in two staves with chords Gm9/B $\flat$ , E7/G $\sharp$ , and Fmaj7(9) indicated above. Below the piano are staves for Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Congas (C. Dr.), Percussion (Perc.), and Gong (Gs.). The percussion parts include a conga line with accents and a gong line with a rhythmic pattern of eighth notes.



21

— ha-ce-le que se can — sa y ya can-sa-do di - ra ven-de la cham — pa yha - ce-le bu-lla

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Dm11 E7(#5) E7b9(b5)add11/Bb A<sup>(add9)</sup> (omit 3)

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'La Choca' on page 6. It features a vocal line with lyrics: '— ha-ce-le que se can — sa y ya can-sa-do di - ra ven-de la cham — pa yha - ce-le bu-lla'. The vocal line is marked with a '21' and a repeat sign. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both with repeat signs. The piano accompaniment (Pno.) is in two staves (treble and bass clef) and includes the following chords: Dm11, E7(#5), E7b9(b5)add11/Bb, and A<sup>(add9)</sup> (omit 3). The electric guitar (E. Gtr.) and electric bass (E. B.) parts also have repeat signs. The drum set (C. Dr.) and percussion (Perc.) parts feature rhythmic patterns with accents and 'x' marks. The guitar solo (Gs.) part consists of a series of eighth notes with accents.

25

— ha-ce-le que se can - sa y ya can-sa-do di-ra ven-de la cham - pa.

8 la cho-ca ch.

S. Sx.

A. Sx.

Pno. Gm11/F E7/G# E7(#5) Am

E. Gtr. Am

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Choca'. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics: '— ha-ce-le que se can - sa y ya can-sa-do di-ra ven-de la cham - pa.' Below it is another vocal line with the lyrics '8 la cho-ca ch.'. The next two staves are for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both of which are currently silent. The piano accompaniment (Pno.) is shown in two staves (treble and bass clef) with chords Gm11/F, E7/G#, E7(#5), and Am. Below the piano are staves for Electric Guitar (E. Gtr.) with an Am chord, Electric Bass (E. B.), Conga (C. Dr.), Percussion (Perc.), and Gong (Gs.). The percussion parts include a conga line with accents and a gong line with a rhythmic pattern of eighth notes.

29

pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo

8 la cho - ca ch la cho-ca ch.

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E7/G# A<sup>(add 9)</sup>(omit 3)/E

Am E7 Am

E.Gtr.

E7 Am

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'La Choca' on page 8. It features a vocal melody in the top staff with lyrics: 'pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo' and 'la cho - ca ch la cho-ca ch.'. Below the vocal line are staves for Soprano (S. Sx.) and Alto (A. Sx.), which are currently empty. The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves (treble and bass clef) with chords Am, E7, and Am. Above the piano part, guitar chords are indicated: E7/G# and A<sup>(add 9)</sup>(omit 3)/E. The electric guitar (E.Gtr.) and bass (E.B.) parts are shown with slash marks, indicating they are to be played with the indicated chords. The drum set (C. Dr.) and percussion (Perc.) parts are also shown with rhythmic notation. The guitar solo (Gs.) part features a series of eighth notes with accents.

33

pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo

8 la cho - ca eh

S. Sx.

A. Sx.

E7(b9)/G# E/G# Am

Pno.

E7 Am

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This is a musical score for the song 'La Choca'. It consists of several staves. At the top, there are two vocal staves: the upper one for the male voice (S. Sx.) and the lower one for the female voice (A. Sx.). The lyrics are written below the vocal staves. The male voice part has the lyrics 'pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo pa-ra co ge gua-tu-coy sa-ba-lo'. The female voice part has the lyrics 'la cho - ca eh'. Below the vocal staves are the guitar parts for electric guitar (E.Gtr.) and electric bass (E.B.), both of which are marked with diagonal lines, indicating they are playing a consistent rhythm. The piano part (Pno.) is shown in both treble and bass clefs. The drum part (C. Dr.) and percussion part (Perc.) are shown in a simplified notation. The guitar part (Gs.) is shown in a simplified notation. The score is divided into four measures, with the measure numbers 33, 34, 35, and 36 indicated at the beginning of each measure.

37

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Chords: Eb dim, D dim, C maj7(13)

41

8

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

A (add9 / omf3) Ebm6 Dm7 Cmaj7/B

Am Ebm Dm7 Cmaj7

Am Ebm Dm7 Cmaj7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Choca'. The score is arranged for a vocal duo (S. Sx. and A. Sx.), piano (Pno.), electric guitar (E. Gtr.), electric bass (E. B.), conga (C. Dr.), percussion (Perc.), and guiro (Gs.). The piece is in the key of A minor (A m7/C). The score begins at measure 41. The vocal staves show a melodic line with some rests. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. The guitar and bass parts are indicated by slash marks, suggesting a rhythmic pattern. The conga and guiro parts provide a steady rhythmic accompaniment. The percussion part includes various rhythmic patterns. The score is divided into measures, with chord changes indicated by the chord symbols.

45

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Am7 Eb dim D dim Am 8va

Am7 Eb dim D dim Am

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Choca', page 12. The score is arranged for a vocal duo (S. Sx. and A. Sx.), piano (Pno.), electric guitar (E. Gtr.), electric bass (E. B.), conga (C. Dr.), percussion (Perc.), and guiro (Gs.). The piece begins at measure 45. The vocal parts feature melodic lines with some grace notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The guitar and bass parts consist of rhythmic patterns, with the guitar part including chord diagrams for Am7, Eb dim, D dim, and Am. The percussion parts include conga and guiro, both playing rhythmic patterns with accents.

49

De-ci-leal - nés

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

8<sup>va</sup>

E<sup>b</sup>dim

Dm9/F

Am

E<sup>b</sup>dim

Dm9

Am

E<sup>b</sup>dim

Dm9

Am

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two blank staves for vocal parts, with the lyrics 'De-ci-leal - nés' appearing in the second measure of the upper staff. Below these are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.). The piano accompaniment (Pno.) is shown in both treble and bass clefs, with a '8<sup>va</sup>' marking in the treble clef. Chord symbols E<sup>b</sup>dim, Dm9/F, and Am are placed above the piano part. Below the piano part are staves for Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.), both featuring slash notation for the first two measures and specific notes for the third. The drum kit (C. Dr.) and Percussion (Perc.) parts are shown with rhythmic notation, including accents and 'x' marks. The Gong (Gs.) part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes with accents.



♩=150

53

que ven-ga con jo-se pa-ver sia-si lo po-de-mos co-ge, mo-ve la pie-dra

53

S. Sx.

A. Sx.

53

Pno.

E7(#9) F maj9(#11)

53

E.Gtr.

E.B.

E7 F maj7

53

C. Dr.

53

Perc.

Gs.

57

mo-ve-la bien jo-se por-quea-lla ba-jo ahi vi-veel gua-chu pec

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Dm7/F E7 Am

Dm7 E7 Am

61

S. Sx.

A. Sx.

E 7 $\flat$ 9( $\flat$ 5)/G#

F maj9(13)/G

Dm11/A

Pno.

E 7

F maj7

D m

E. Gtr.

E 7

F maj7

D m

E. B.

61

C. Dr.

61

Perc.

Gs.

Detailed description: This page of a musical score for 'La Choca' contains measures 61 through 64. It features a vocal line at the top with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both of which are empty. The piano accompaniment (Pno.) is shown in grand staff notation, with a treble clef staff containing chords and a bass clef staff containing a rhythmic bass line. The guitar (E. Gtr.) and bass (E. B.) parts are shown in standard notation with slash marks indicating sustained notes. The conga (C. Dr.) part features a simple rhythmic pattern of quarter notes. The percussion (Perc.) part includes a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific percussive sounds. The guitar solo (Gs.) part has a rhythmic pattern of eighth notes.

65

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E7/D

Fmaj7

E7

Fmaj7

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'La Choca' (page 17) covers measures 65 through 68. The score is arranged for a vocal duo (Soprano and Alto), piano, electric guitar, electric bass, conga, and percussion. The vocal lines (S. Sx. and A. Sx.) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment (Pno.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords E7/D and Fmaj7. The electric guitar (E. Gtr.) and electric bass (E. B.) parts consist of rhythmic patterns with slash marks, and the guitar part includes chord markings E7 and Fmaj7. The conga (C. Dr.) and guitar solo (Gs.) parts provide a steady rhythmic accompaniment. The percussion (Perc.) part features a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific percussive sounds.

69

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E7/G#

Fmaj9

E7

Fmaj7

Detailed description: This page of a musical score for 'La Choca' contains measures 69-72. It features a vocal line at the top with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the vocal line are staves for Soprano (S. Sx.) and Alto (A. Sx.), both of which are empty. The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff with treble and bass clefs. It includes chord markings: E7/G# and Fmaj9 in the first two measures, and E7 and Fmaj7 in the last two measures. The electric guitar (E. Gtr.) and electric bass (E. B.) parts are indicated by diagonal slashes, with specific chord markings (E7 and Fmaj7) placed below the bass staff. The percussion section includes Conga (C. Dr.), a multi-measure rest for the snare drum (Perc.), and Gong (Gs.) parts.

73

S. SX.

A. SX.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

15<sup>ma</sup>

Am7(add13)

Am

Am

E 7/G#

La Choca  
Am 7

E 7/G#

77

The first system contains two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar line in treble clef with chords and some melodic fragments.

77

S. Sx.

A. Sx.

The second system consists of two empty staves labeled 'S. Sx.' and 'A. Sx.', indicating that these instruments are silent for this section.

77

Pno.

E 7/B

E 7(b9)/F

Am

The piano part is shown in two staves (treble and bass clef). It features a complex harmonic texture with chords and moving lines. Chord changes are indicated above the staff.

77

E 7

Am

E 7

Am

E.Gtr.

E.B.

The electric guitar and electric bass parts are represented by staves with diagonal hatching, indicating they are silent. Chord changes for E7 and Am are noted above the guitar staff.

77

C. Dr.

The conga drum part is shown in a single staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, some with accents.

77

Perc.

The percussion part is shown in a single staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, some with 'x' marks indicating specific sounds.

77

Gs.

The guiro part is shown in a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, some with accents.

Am7

81

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E7/G#

Am

E7

E7

Am

E. Gtr.

E7

Am

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Choca' on page 21. The score is arranged for piano (Pno.), electric guitar (E. Gtr.), electric bass (E.B.), conga drums (C. Dr.), percussion (Perc.), and guiro (Gs.). The piano part features a melody with a 'sf' (sforzando) dynamic marking at the beginning of each measure. The guitar and bass parts provide a rhythmic accompaniment with slash notation. The conga and guiro parts have specific rhythmic patterns with accents. The percussion part includes a steady eighth-note pattern with 'x' marks indicating specific sounds. The piano part includes chord changes from E7/G# to Am and E7. The score is divided into four measures, with a '81' marking at the start of the first measure.



85

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E7 Am

E.Gtr.

E7 Am

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

89

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E 7/B

Am

E 7

Am

93

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E7(b9)/F Am/E

E7 Am

E.Gtr.

E7 Am

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

97

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E 7/B Am D 7/F#

E 7 Am Am D 7

E 7 Am Am D 7

Musical score for 'La Choca' starting at measure 101. The score includes staves for S. Sax., A. Sax., Pno., E. Gtr., E.B., C. Dr., Perc., and Gs. Chords are labeled as Fmaj9, Am7/E, D7/F#, Fmaj7, Am7, and D7.

101

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Fmaj9 Am7/E D7/F#

Fmaj7 Am7 D7

105

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Fmaj9 Am7/E D7/F#

Fmaj7 Am7 D7

Fmaj7 Am7 D7

109

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Fmaj9 Am7/E D7/F#

Fmaj7 Am7 D7

Fmaj7 Am7 D7

Chord symbols and musical notations are present throughout the score.

113

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F maj9 Am7/E Am Ebdim

F maj7 Am7 Am Ebdim

F maj7 Am7 Am Ebdim



117

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D dim Am

D dim Am/C Am Ebdim

D dim Am/C Am Ebdim

121

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E7/D Am7 Ebdim

D dim Am/C Am Ebdim

125

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D dim Am Eb dim

D dim Am/C Am Eb dim

129

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E7/Eb Am7 Ddim

Ddim Am/C Am Ebdim

Ddim Am/C Am Ebdim

133

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E 7/B Am7

D dim Am/C Am Eb dim

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

137

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

E7/Eb

Am

D7/F#

Ddim

Am/C

Am

D7

Ddim

Am/C

Am

D7

141

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Fmaj9 Am7/E D7/F#

Fmaj7 Am7 D7

Fmaj7 Am7 D7

145

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Fmaj9 Am7/E D7/F#

Fmaj7 Am7 D7



149

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F maj 9

Am 7/E

D 7/F#

F maj 7

Am 7

D 7

F maj 7

Am 7

D 7

SOLO GUITARRA

153

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F maj 9

A m7/E

A (add9 omit 3)

D9

F maj 7

A m7

F maj 7

A m7

A m

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two empty staves for a vocal line. Below them are staves for Saxophone (S. Sax. and A. Sax.), Piano (Pno.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Congas (C. Dr.), Percussion (Perc.), and Gong (Gs.). The score begins at measure 153. The guitar part features a solo with various chord voicings: F major 9, A minor 7/E, A major (add9 omit 3), and D9. The piano accompaniment provides harmonic support with F major 7 and A minor 7 chords. The percussion parts include a steady conga pattern and a gong pattern of eighth notes.

157

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Am9/G

D7(13)sus/G

Am

Am

Am

D7

161

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D7 Am7 D7(13)sus/A

Am Am Am D7

165

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D7 Am7/G D7(13)/B Am7

Am Am Am D7

169

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D7sus

Am9/B

Am

Am

Am

D7

173

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D7/F# Am7/G D9(13)sus/G

Am Am Am D7

177

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D9

Am

Am

Am

7

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two empty staves for vocal parts (S. Sx. and A. Sx.). Below these are the instrumental parts: Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Congas (C. Dr.), Percussion (Perc.), and Gong (Gs.). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords D9 and Am indicated. The electric guitar part has a melodic line with an Am chord and a 7th fret marker. The electric bass part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The congas and percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment. The gong part features a series of eighth notes with accents. The score is marked with the number 177 at the beginning of each staff.



181

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

185

S. Sax.

A. Sax.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Am

D6

D6

D6

189

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F/A Am7 D6

F Am D6

F Am D6

Detailed description: This musical score page, numbered 48, is for the piece 'La Choca'. It features a vocal line at the top with two staves (S. Sx. and A. Sx.) and a piano accompaniment (Pno.) below. The piano part includes chords F/A, Am7, and D6. Below the piano are guitar parts for Electric Guitar (E.Gtr.) and Electric Bass (E.B.), both with slash notation and chords F, Am, and D6. The bottom section includes a Conga Drum (C. Dr.) part with accents, a Percussion (Perc.) part with 'x' marks, and a Gong (Gs.) part with accents. The measure number 189 is indicated at the start of each system.

193

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F D6 Am7 D6

F Am D6

E.Gtr.

F Am D6

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

197

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F Am D6

201

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D6

E.Gtr.

F Am D6

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This page of a musical score for 'La Choca' covers measures 201 to 204. It features a vocal line at the top with two parts, Soprano (S. Sx.) and Alto (A. Sx.), both of which are silent in these measures. The piano accompaniment (Pno.) is active, with the right hand playing chords and moving lines, and the left hand providing a steady bass line. Chord changes are indicated above the piano staff: F major in measure 201, Am7 in measure 202, and D6 in measure 203. The electric guitar (E.Gtr.) and electric bass (E.B.) parts are marked with diagonal slashes, indicating they are silent. The conga (C. Dr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The percussion (Perc.) part includes a mix of eighth notes and rests, with some notes marked with an 'x'. The guiro (Gs.) part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes with accents.

205

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

209

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D7

F Am D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This musical score is for the piece 'La Choca' on page 53. It begins at measure 209. The vocal parts (S. Sx. and A. Sx.) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment (Pno.) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar parts (E.Gtr. and E.B.) play a rhythmic accompaniment with diagonal slashes. The percussion parts (C. Dr., Perc., and Gs.) provide a steady beat. Chord changes are marked above the piano and guitar staves: F, Am7, D7, F, Am, and D6.



213

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D6

F Am D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

Detailed description: This page of a musical score for 'La Choca' contains measures 213 through 216. It features a vocal line at the top with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The accompaniment includes a piano part with chords F, Am7, and D6, and guitar parts with slash notation. Percussion includes conga (Gs.) and a drum set (C. Dr., Perc.).

217

S. SX.

A. SX.

Pno.

F Am7 D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F Am D6

221

S. Sx.

A. Sx.

Pno.

F Am7 D6

E.Gtr.

E.B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

F Am D6

225

S. SX.

A. SX.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

C. Dr.

Perc.

Gs.

D6/A

Am

Anexo 2. Transcripción Se quema el monte.

**Se Quema el Monte**  
Bullerengue fandango Alé Kumá

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top staff is for Voice, followed by Coros (Chorus) with two staves (treble and bass clef), Piano with two staves (treble and bass clef), Bass Guitar (bass clef), Guasá (percussion), Cununo (percussion), Conga Drums (percussion), and Percussion (percussion). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 12/8. The score shows three measures of music. The Cununo part has specific rhythmic notation with accents and slurs. The other parts have rests in the first two measures and a single note in the third measure.

Se Quema el Monte

2  
4

4

Pno.

4

Bass

4

Gsa.

4

Cno.

C. Dr.

4

Perc.

Se Quema el Monte

3

7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'Se Quema el Monte' and is page 3. It features a vocal line at the top, followed by piano accompaniment (Pno.) with a Dm chord indicated. Below the piano are parts for Bass, Gsa. (Guitar), Cno. (Congas), C. Dr. (Cajón), and Perc. (Percussion). The vocal line begins with a rest and then has a melodic phrase. The piano accompaniment has rests in the first two measures and then plays a chord. The bass line has a rest and then a melodic phrase. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The congas and cajón parts have specific rhythmic patterns. The percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes.

10

10

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E Dm

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Se Quema el Monte'. It consists of eight staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a measure rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff is a grand piano (Pno.) accompaniment, showing a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands. The third staff is the bass line, featuring a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The fourth staff is for guitar (Gsa.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth staff is for conga (Cno.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is for conga drum (C. Dr.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The seventh staff is for percussion (Perc.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The chord progression is indicated below the piano accompaniment: Dm/A $\flat$ , C7/G, B $\flat$ /F, A7/E, and Dm. The score is marked with a '10' at the beginning of several staves, likely indicating a measure rest or a specific measure number.



13

Vocal

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

A 7    A 7sus    A 7

16

16

16

16

16

16

16

16

16

16

16

16

Dm Dm Dm/A $\flat$  C7/G

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Se Quema el Monte' contains measures 16 through 19. The score is arranged for a vocal line and several instruments. The vocal line (top staff) begins at measure 16 with a melodic phrase in D minor. The piano accompaniment (Pno.) is in a 4/4 time signature and features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The guitar (Gsa.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The conga (Cno.) and cowbell (C. Dr.) provide a consistent rhythmic accompaniment. The percussion (Perc.) part uses a mix of eighth and quarter notes with 'x' marks indicating cymbal or similar sounds. Chord changes are indicated below the piano part: Dm, Dm, Dm/A $\flat$ , and C7/G.

19

19

19

Bb/F A 7/E Dm

Pno.

Bass

19

Gsa.

19

Cno.

C. Dr.

19

Perc.

22

22

A7      A7sus      A7      Dm

Pno. 22

Bass 22

Gsa. 22

Cno. 22

C. Dr. 22

Perc. 22

25

25

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E

28

28

28

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm A7

Detailed description: This page of a musical score for the song 'Se Quema el Monte' begins at measure 28. It features seven staves. The top staff is a vocal line in a single treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a grand piano (Pno.) part with two staves (treble and bass clefs). Below the piano part is a chord chart with two measures: the first measure contains the chord 'Dm' and the second measure contains 'A7'. The third staff is a piano accompaniment consisting of two staves with diagonal slash marks. The fourth staff is a bass line in a single bass clef. The fifth staff is for guitar (Gsa.) with a single staff containing rhythmic notation with accents. The sixth staff is for conga (Cno.) with a single staff containing rhythmic notation with accents. The seventh staff is for conga (C. Dr.) with a single staff containing rhythmic notation. The eighth staff is for percussion (Perc.) with a single staff containing rhythmic notation.

31

31

31

A7sus A7 Dm Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

34

34

Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.



37

37

37

A7 A7sus A7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score for the song 'Se Quema el Monte' (page 13) contains measures 37-40. The score is arranged for a vocal line, piano (Pno.), bass, guitar (Gsa.), congas (Cno.), conga drum (C. Dr.), and percussion (Perc.). The vocal line is in the key of A minor and features a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, with a sharp sign above the C5 note. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The guitar part is indicated by a slash, suggesting a specific guitar sound or technique. The bass line provides a rhythmic and harmonic foundation. The guitar, congas, conga drum, and percussion parts all feature rhythmic patterns with accents, contributing to the song's groove.

40

40

40

Dm Dm Dm/A $\flat$  C7/G

40

Pno.

40

Bass

40

Gsa.

40

Cno.

40

C. Dr.

40

Perc.

43

43

43

Bb/F A7/E Dm

Pno.

Bass

43

Gsa.

43

Cno.

C. Dr.

43

Perc.

46

46

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

A 7    A 7sus    A 7    Dm

49

49

49

Dm Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

52

52

Dm A7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

55

55

A 7sus A 7 Dm Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

58

58

58

A7 Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.



61

61

61

Dm A7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

64

64

64

Dm Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

67

67

67

A7 Dm Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

70

70

70

Pno.

70

Bass

70

Gsa.

70

Cno.

70

C. Dr.

70

Perc.

A7

Dm

Detailed description: This musical score is for the piece 'Se Quema el Monte' on page 24. It features a multi-instrumental arrangement. The piano part (Pno.) is marked with a piano dynamic and consists of three measures of whole rests. The bass line (Bass) begins at measure 70 with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The guitar (Gsa.) plays a steady eighth-note accompaniment with accents. The conga (Cno.) and cowbell (C. Dr.) parts provide a consistent rhythmic accompaniment. The percussion (Perc.) part features a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal or similar effects. The score is divided into three measures, with the first measure containing the A7 chord and the second measure containing the Dm chord. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

73

73

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm

76

76

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E Dm

79

79

A 7    A 7sus    A 7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

82

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm Dm/Ab C7/G



85

85

Bb/F A7/E Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

88

88

A 7    A 7sus    A 7    Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

91

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

Dm      Dm/A $\flat$       C7/G      B $\flat$ /F      A7/E

94

94

Dm A7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

94

97

97

A 7sus A 7 Dm Dm

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.

100

100

100

Dm/A $\flat$  C7/G B $\flat$ /F A7/E Dm

Pno.

100

Bass

100

Gsa.

100

Cno.

C. Dr.

100

Perc.

Detailed description: This is a multi-staff musical score for the song 'Se Quema el Monte'. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It includes a vocal line (treble clef) with rests in the first three measures. The piano accompaniment (Pno.) consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The bass line is supported by a Bass guitar (Bass), which plays a similar melodic line. The guitar (Gsa.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The congas (Cno.) play a pattern of quarter notes and eighth notes. The conga drum (C. Dr.) plays a pattern of eighth notes and quarter notes. The percussion (Perc.) plays a pattern of quarter notes and eighth notes. The score is divided into three measures, each with a dynamic marking of 100. Chord symbols are provided below the piano accompaniment: Dm/A $\flat$ , C7/G, B $\flat$ /F, A7/E, and Dm.

103

103

103

A7 A7sus A7

Pno.

Bass

103

Gsa.

103

Cno.

C. Dr.

103

Perc.

106

106

Dm Dm A7

Pno.

Bass

Gsa.

Cno.

C. Dr.

Perc.



109

109

109

A7sus A7 G7 Gb7 F7 E7 A7 Dm

Pno.

109

Bass

109

Gsa.

109

Cno.

C. Dr.

109

Perc.

Anexo 3. Arreglo Niñito de oro.

# NIÑITO DE ORO

Arreglo

**INTRO**

The musical score is for the introduction of the song 'Niñito de Oro'. It is written in 6/8 time and begins with a box labeled 'INTRO'. The score includes parts for four voices (Voice 1 to Voice 4), Soprano Sax, Tenor Sax, Piano, Marimba, Electric Bass, Percussion, Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Shakers. The vocal parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics 'o - i - e - e - o - i - e - o - i - e' are written below the vocal staves. The instrumental parts for Saxophone, Piano, Marimba, Electric Bass, Percussion, Conga Drums, and Shakers are currently blank, indicated by a horizontal line with a bar across the staff.

Voice 1  
*mf* o - i - e - e - o - i - e - o - i - e

Voice 2  
*mf* o - i - e - e - o - i - e - o - i - e

Voice 3  
*mf* e - e - e - e - o - i - e

Voice 4  
*mf* e - e - e - e - o - i - e

Soprano Sax

Tenor Sax

Piano

Marimba

Electric Bass

Percussion

Conga Drums 1

Conga Drums 2

Shakers

NIÑITO DE ORO

The musical score for 'Niñito de Oro' consists of the following parts:

- Vocal Parts:** Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "o - i - e - a - o - i - e - o - i - o - e".
- Instrumental Parts:** Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1, C. Dr. 2), and Shaker (Sh.).

The score is divided into four measures. The vocal parts have lyrics under each note. The instrumental parts are currently blank, with a '5' above each staff indicating the starting measure.

# NIÑITO DE ORO

3

*ritrato*

en - tran - do ali - gle - sia, meen - con - freun - te - so -

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

13

ro, en - tra - do ni - ñe -

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Am

*f* *mf*

Mrb.

*mf*

E. B.

*f* *mf*

Perc.

*f* *mf*

C. Dr. 1

C. Dr. 2

*mf*

Sh.

*mf*

Detailed description: This is a musical score for the song 'Niñito de Oro'. It features a vocal line at the top with lyrics 'ro, en - tra - do ni - ñe -'. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both of which are currently empty. The piano (Pno.) part includes a chord change to Am and dynamic markings of *f* and *mf*. The maracas (Mrb.) part has a dynamic marking of *mf*. The electric bass (E. B.) part has dynamic markings of *f* and *mf*. The percussion (Perc.) part also has dynamic markings of *f* and *mf*. The conga drums (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) and shaker (Sh.) parts are currently empty, with a dynamic marking of *mf* indicated for the shaker.

NIÑITO DE ORO

The musical score for "Niñito de Oro" includes the following parts:

- Vocal Lines:** Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "sia, meen - con - tieun te - so - ro, en - tran - do ali - gle - a - e a - e a - e a - e".
- Piano (Pno.):** Accompaniment with chords: E7#9(b9), Fmaj7(9), Dm7(9)add1F, and Am7.
- Mrb. (Maracas):** Rhythmic accompaniment.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line.
- Perc. (Percussion):** Snare drum accompaniment.
- C. Dr. 1 & 2 (Congas):** Conga accompaniment.
- Sh. (Shamisen):** Shamisen accompaniment.

NIÑITO DE ORO

The musical score for 'Niñito de Oro' is arranged for a large ensemble. It features a vocal line with lyrics in Spanish: '...sia, meen - con - treun te - so - ro. la vir - gen de pla - a - e a - e a - e a - e'. The instrumental parts include:

- S. Sax. / T. Sax.:** Four staves for saxophones, each with a melodic line.
- Pno.:** Piano accompaniment with chords: E7#9(b9), Em7(b9), Dm7(b9)add11/F, and Am7.
- Mrb.:** Maracas with a rhythmic pattern.
- E. B.:** Electric Bass with a walking bass line.
- Perc.:** Percussion with a rhythmic pattern.
- C. Dr. 1 / C. Dr. 2:** Congas with a rhythmic pattern.
- Sh.:** Shaker with a rhythmic pattern.

NIÑITO DE ORO

25

- ta yel ni - ñi - to deo - ro, la vir - gen de pla -

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

Pno. *Dim7(9)add11/F Fmaj7(9) E7(9)(#13) Am7*

Mrb.

25 Patron 9

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a vocal line in treble clef, followed by two more vocal lines. Below these are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both of which are empty. The piano accompaniment (Pno.) is shown in grand staff notation with chords labeled as *Dim7(9)add11/F*, *Fmaj7(9)*, *E7(9)(#13)*, and *Am7*. The maracas (Mrb.) part is in treble clef. The bass line (E. B.) is in bass clef and includes the instruction "Patron 9". The percussion section includes Percussion (Perc.), Conga Drum 1 (C. Dr. 1), Conga Drum 2 (C. Dr. 2), and Shaker (Sh.), all of which have rhythmic patterns indicated by slashes and stems.



# NIÑITO DE ORO

B

The musical score is arranged for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It features the following parts and lyrics:

- Vocal Lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** The vocal parts enter with the lyrics "ta yel ni - ñi - to deo - to, f Su - ba su - ba su -". The vocal lines are marked with a forte (*f*) dynamic.
- Piano (Pno.):** The piano accompaniment includes chords:  $Dm7(9)add11/F$ ,  $Fmaj7(9)$ ,  $E7(9)(13)$ , and  $A_m7$ . The dynamics are marked *f*.
- Maracas (Mrb.):** The maracas part features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Electric Bass (E.B.):** The electric bass line is labeled "Patron 10" and features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Percussion (Perc.):** The percussion part consists of rhythmic slashes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Drums (C. Dr. 1, C. Dr. 2):** The drum parts consist of rhythmic slashes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Shaker (Sh.):** The shaker part consists of a steady eighth-note rhythm, marked with a forte (*f*) dynamic.

NIÑITO DE ORO

33

- ba, la - vir - gen al cie - lo, Su - ba su - ba su -

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

33 E7#9(♯3) Fmaj7(9) Dm7(9)add1F Am7

Pno.

33

Mrb.

33

E. B.

33

Perc.

33

C. Dr. 1

C. Dr. 2

33

Sh.

The musical score is arranged in a standard Western format. It begins with a vocal line in treble clef, followed by four more vocal lines in the same clef. Below these are two lines for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both in treble clef. The piano accompaniment (Pno.) is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). Below the piano are staves for Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Conga 1 (C. Dr. 1), Conga 2 (C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The score is marked with measure numbers 33, 35, and 38. Chord symbols are provided above the piano staff: E7#9(♯3), Fmaj7(9), Dm7(9)add1F, and Am7. The percussion parts (Perc., C. Dr. 1, C. Dr. 2, Sh.) use slash marks to indicate rhythmic patterns.

## NIÑITO DE ORO

37

- ba, la - vir - gen al cie - lo, cual es la que su -

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

37 E7#9(♯3) Fmaj7(9) Dm7(9)add11/F Am7

Pno.

Mrb.

37

E. B.

37

Perc.

37

C. Dr. 1

C. Dr. 2

37

Sh.

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Niñito de Oro'. It features a vocal line with lyrics in Spanish: '- ba, la - vir - gen al cie - lo, cual es la que su - a - e a - e a - e a - e'. The instrumental parts include Piano (Pno.) with chords E7#9(♯3), Fmaj7(9), Dm7(9)add11/F, and Am7. The Maracas (Mrb.) part has a rhythmic pattern. The Electric Bass (E. B.) part has a simple bass line. The Percussion (Perc.) part includes Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) and a Shaker (Sh.). The score is marked with a rehearsal sign '37' at the beginning of each part.

NIÑITO DE ORO

The musical score for "Niñito de Oro" consists of the following parts:

- Vocal Lines:** Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "be, cual es el mis - te - rio cual es la que su - a - e a - e a - e a - e".
- Instrumental Accompaniment:**
  - Piano (Pno.):** Features chords:  $Dm7(9)add11/F$ ,  $Fmaj7(9)$ ,  $E7(9)(b1,3)$ , and  $Am7$ .
  - Mrb. (Maracas):** Provides a rhythmic accompaniment.
  - E.B. (Electric Bass):** Provides a bass line.
  - Perc. (Percussion):** Includes snare and cymbal patterns.
  - C. Dr. 1 & 2 (Congas):** Two conga parts with rhythmic patterns.
  - Sh. (Shamisen):** Provides a rhythmic accompaniment.

NIÑITO DE ORO

45  
- be, cual es el mi - se - rio,  
a - e a - e a - e a - e  
a - e a - e a - e a - e

S. Sx.  
T. Sx.

Pno.  $Dm7(9)add11F$   $Fmaj7(9)$   $E7(9)(113)$   $E$

Mrb. *ff*

E. B. *ff*

Perc. *ff*

C. Dr. 1 *ff*

C. Dr. 2 *ff*

Sh. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Niñito de Oro'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal parts include Soprano (S. Sx.), Tenor (T. Sx.), and a Chorus (C. Dr. 1 and C. Dr. 2). The instrumental parts include Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The score is marked with a measure number of 45 and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo). The piano part includes chord symbols:  $Dm7(9)add11F$ ,  $Fmaj7(9)$ ,  $E7(9)(113)$ , and  $E$ .

NIÑITO DE ORO

49

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*ff*

G F# D7 Fmaj7

Detailed description: This page of a musical score for 'Niñito de Oro' (page 13) features a multi-staff arrangement. The top four staves are for strings (S. Sx. and T. Sx.), which are mostly silent. The fifth and sixth staves are for piano (Pno.) and maracas (Mrb.), with the piano part including a *ff* dynamic marking and chord symbols G, F#, D7, and Fmaj7. The seventh staff is for electric bass (E. B.), and the eighth is for percussion (Perc.). The bottom three staves are for conga drums (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) and shaker (Sh.). The score includes a repeat sign and a double bar line with repeat dots.

NIÑITO DE ORO

53 1 2

S. Sx.

T. Sx.

Pno. Am Am

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Niñito de Oro'. The score is arranged for a full band and includes vocal parts. It begins at measure 53, which is marked with a double bar line and repeat signs. The score is divided into two systems, labeled '1' and '2'. The instruments listed on the left are Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Conga Drums 1 (C. Dr. 1), Conga Drums 2 (C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The piano part includes chord markings for Am. The percussion parts include patterns for maracas, conga drums, and shaker. The vocal parts (S. Sx. and T. Sx.) have melodic lines with lyrics written below the notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

NIÑITO DE ORO

A

En - tran - do ali - gle - sia, meen - con - treun te - so - ro,

*f* a - e a - e a - e a - e

*f* a - e a - e a - e a - e

*f* a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

Pno. *f* Am7 Edim Ddim Cmaj7

Mrb. *f*

E. B. *f*

Perc. *f*

C. Dr. 1 *f*

C. Dr. 2 *f*

Sh. *f*



NIÑITO DE ORO

En - tran - do ali - gle - sia, meen - con - trun - te - so - ro,

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

*mf*

Am7 Ebm6 Dm7 Cmaj7

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

NIÑITO DE ORO

65 la vir - gen de pla - ta, yel ni - ñi - to deo - ro,

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

65 Am7 Ebdim Ddim Am7

Pno.

65

Mrb.

65

E. B.

65

Perc.

65

C. Dr. 1

C. Dr. 2

65

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Niñito de Oro'. It features a vocal line with lyrics in Spanish: 'la vir - gen de pla - ta, yel ni - ñi - to deo - ro,'. Below the lyrics are four vocal staves, each with 'a - e' syllables. The instrumental accompaniment includes a Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The piano part includes chord markings: Am7, Ebdim, Ddim, and Am7. The percussion parts are marked with 'X' symbols. The score is numbered 65 at the beginning of each system.

NIÑITO DE ORO

69  
la vir - gen de pla - ta, yel ni - ñi - to deo - ro.  
a - e a - e  
a - e a - e  
a - e a - e

S. Sx.  
T. Sx.

69  
Am7 Ebdim Dm7 Am7

Pno.

69

Mrb.

69

E. B.

69

Perc.

69

C. Dr. 1

C. Dr. 2

69

Sh.

NIÑITO DE ORO

C 73



1.

S. Sx. 73



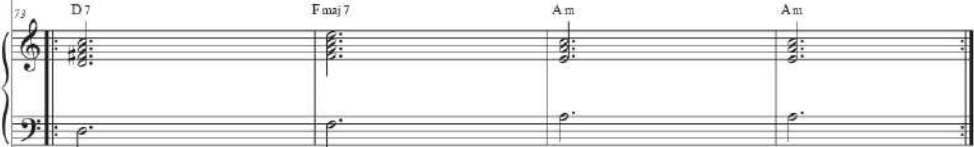
T. Sx. 73



Ptrom5 73


Pno. 73

D7 Fmaj7 Am Am



Mrb. 73

ff



E.B. 73

ff



Perc. 73

ff



C. Dr. 1 73

ff



C. Dr. 2 73

ff



Sh. 73

ff



77 2. D

S. Sx.  
T. Sx.

Pno.

77 Am7 Cm7 F#m G#m7

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

NIÑITO DE ORO

21

31 1. 2. A

*p*

*p*

*p*

*p*

S. Sx.

T. Sx.

Pno. Cm7 Cm7 Am7

*p*

Mrb.

*p*

E. B.

*p*

Perc.

*p*

C. Dr. 1

C. Dr. 2

*p*

Sh.

*p*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Niñito de Oro' on page 21. The score is arranged for a vocal duo (Soprano and Tenor), Piano, Maracas, Electric Bass, Percussion, Congas (two), and Shaker. The vocal parts feature two first endings, with the second ending marked with a box containing the letter 'A'. The piano accompaniment includes chords Cm7, Cm7, and Am7. The percussion parts include a steady maraca rhythm, a conga pattern with 'x' marks indicating specific strokes, and a shaker pattern. The dynamic marking *p* (piano) is used throughout the score.

NIÑITO DE ORO

En - tran - do ali - gle - sia, me en - con - treun te - go - ro.

a - e a - e a - e a - e

S. Sx.

T. Sx.

Pno. Am7 Ebdim D dim Cmaj7

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

NIÑITO DE ORO

En - tran - do ali - gle - sia, men - con - treun te - so - ro,  
a - e a - e a - e a - e

S. Sx.  
T. Sx.

Pno. Am7 Ebm6 Dm7 Cmaj7

Mrb.  
E. B.  
Perc.  
C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
Sh.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Niñito de Oro'. It features a vocal line with lyrics in Spanish and a piano accompaniment. The score is divided into systems. The first system contains the vocal melody and two empty staves for Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.). The second system contains the piano accompaniment for the first four measures, with chords Am7, Ebm6, Dm7, and Cmaj7 indicated above the staff. Below the piano part are staves for Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The percussion parts are marked with a double bar line and a slash, indicating rhythmic patterns. The score is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) at the beginning of each system.



NIÑITO DE ORO

la vir - gen de pla - ta, yel ni - ñi - to deo - ro,  
a - e a - e a - e a - e

S. Sx.  
T. Sx.  
Pno. Am7 Ebdim Ddim Am7  
Mrb.  
E. B.  
Perc. // // // //  
C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
Sh.

NIÑITO DE ORO

97  
la vir - gen de pla - ta, yel ni - ñi - to deo *ff*

a - e a - e *ff*

S. Sx. *ff*

T. Sx. *ff*

Pno. *Am7* *E7dim* *Ddim* *E7* *ff*

Mrb. *ff*

E. B. *ff*

Perc. *ff*

C. Dr. 1 *ff*

C. Dr. 2 *ff*

Sh. *ff*

*ff*

NIÑITO DE ORO

101

en - tran - do ali - gle - sia, men - con - treun te - so - ro,

a - e a - e a - e a - e

107

S. Sx.

T. Sx.

*ff*

101 Am7 E7(9)(b13) Fmaj7 Dm7(9)/F

Pno.

101

Mrb.

102

E. B.

101

Perc.

101

C. Dr. 1

101

C. Dr. 2

101

Sh.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Niñito de Oro'. It includes vocal parts for Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.), piano accompaniment (Pno.), and various percussion instruments: Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The score is divided into measures 101 and 102. The vocal lines have lyrics in Spanish: 'en - tran - do ali - gle - sia, men - con - treun te - so - ro,' and 'a - e a - e'. The piano part features a dynamic marking of *ff* and specific chord voicings: Am7, E7(9)(b13), Fmaj7, and Dm7(9)/F. The percussion parts include rhythmic patterns for maracas, electric bass, and two different conga drum parts, along with a shaker part.

NIÑITO DE ORO

105

en - tran - do ali - gle - sia, meen - con - tieun te - so - ro.

a - e a - e a - e a - e

105

S. Sx.

T. Sx.

105 Am7 E7#9(43) F#m7 Dm7(9)

Pno.

105

Mrb.

105

E. B.

105

Perc.

105

C. Dr. 1

C. Dr. 2

105

Sh.

## NIÑITO DE ORO

109

la vir - gen de pla - ta yel ni - ñi - to deo - ro,

a - e n - e a - e n - e

109

109

S. Sx.

T. Sx.

109 Am7 Dm7(9) Fmaj7 E7(9)(13)

Pno.

109

Mrb.

109

E. B.

109

Perc.

109

C. Dr. 1

C. Dr. 2

109

Sh.

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Niñito de Oro'. It includes vocal parts for Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.), piano accompaniment (Pno.), maracas (Mrb.), electric bass (E. B.), percussion (Perc.), congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and shaker (Sh.). The lyrics are 'la vir - gen de pla - ta yel ni - ñi - to deo - ro,' with vocalizations 'a - e n - e' repeated. The piano part features chords Am7, Dm7(9), Fmaj7, and E7(9)(13). The percussion parts include a steady bass line, a rhythmic pattern on the snare/percussion, and a shaker pattern. The congas play a rhythmic accompaniment. The maracas play a rhythmic pattern. The electric bass plays a simple bass line. The vocal parts have a melodic line with lyrics and vocalizations.

NIÑITO DE ORO

113  
la vir - gen de pla - ta yel ni - ñi - to deo - ro,  
a - e a - e a - e a - e  
a - e a - e a - e a - e

113 Am7 Du7(9) Em7 Am7  
Pno.  
113  
Mrb.  
113  
E. B.  
113  
Perc.  
113  
C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
113  
Sh.

96 TIRO

NIÑITO DE ORO

117

o - i - e - e - o - i - e - o - i - o - e

o - i - e - e - o - i - e - o - i - o - e

e - e - e - o - i - o - e

e - e - e - o - i - o - e

S. Sx.

T. Sx.

117

Am7 E7#9(b13) Fmaj7 Dm7(9)

Pno.

117

Mrb.

117

E. B.

117

Perc.

117

C. Dr. 1

117

C. Dr. 2

117

Sh.

NIÑITO DE ORO

31

122 1.

o - i - e - e - o - i - e - o - i - o - e

o - i - e - o - i - e - o - i - o - e

e - e - e - o - i - o - e

e - e - e - o - i - o - e

S. Sax.

T. Sax.

122 Am7 E7(9)(#3) Fmaj7 Dm7(9)

Pno.

122

Mrb.

122

E. B.

122

Perc.

122

C. Dr. 1

122

C. Dr. 2

122

Sh.



The musical score for "Niñito de Oro" includes the following parts:

- Vocal Parts:** Four vocal staves with lyrics: "o - i - e - e - o - i - e - o - i - e - o - i - e".
- S. Sx. (Soprano Saxophone):** Staff with rests.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Staff with rests.
- Pno. (Piano):** Staff with rests.
- Mrb. (Maracas):** Staff with rhythmic notation.
- E. B. (Electric Bass):** Staff with rests.
- Perc. (Percussion):** Staff with rhythmic notation and accents.
- C. Dr. 1 (Congas 1):** Staff with rests and rhythmic notation.
- C. Dr. 2 (Congas 2):** Staff with rests and rhythmic notation.
- Sh. (Shamisen):** Staff with rhythmic notation.

Measure numbers 125 and 126 are indicated at the start of several staves.

Anexo 4. Arreglo La Corona de María.

# LA CORONA DE MARIA

Arreglo

**Intro**

*Ad libitum*

*f* La Cor - me - la Mein - si - to - o

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Soprano Sax

Tenor Sax

Piano

Marimba

Electric Bass

Percussion

Conga Drums 1

Conga Drums 2

Shakers

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top staff is for Voice 1, with lyrics 'La Cor - me - la Mein - si - to - o' and a dynamic marking of *f*. Above the first two measures of the vocal line are the markings 'Intro' and 'Ad libitum'. The remaining staves are for Voice 2, Voice 3, Voice 4, Soprano Sax, Tenor Sax, Piano, Marimba, Electric Bass, Percussion, Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Shakers. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The percussion section includes Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Shakers. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat.

LA CORONA DE MARIA

5

Que ve - nía el mes de Ju - nio

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Am7

mf

Detailed description: This is a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'Que ve - nía el mes de Ju - nio'. The second staff is empty. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is for Soprano Saxophone (S. Sx.) in treble clef. The sixth staff is for Tenor Saxophone (T. Sx.) in bass clef. The seventh and eighth staves are for Piano (Pno.) in treble and bass clefs. The ninth staff is for Maracas (Mrb.) in treble clef, with a dynamic marking of 'mf' and some notes in the final measure. The tenth staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef. The eleventh staff is for Percussion (Perc.) with a double bar line. The twelfth and thirteenth staves are for Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) with double bar lines. The fourteenth staff is for Shaker (Sh.) with a double bar line. A rehearsal mark '5' is placed above the first measure of the vocal line.

LA CORONA DE MARIA

9

S. Sax.

T. Sax.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

E 7      Fmaj7      Dm      Am7

*p*

LA CORONA DE MARIA

4

13

S. Sx.

T. Sx.

E 7 Fmaj 7 Dm

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*f*

*f*

*f*

*f*

LA CORONA DE MARIA

**B**

5

17

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

La Car -

*f*

LA CORONA DE MARIA

me - la mein - vi - to - o que ve - nian el mes de Ju - nio, Que ve -

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

E7

*f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. The page is numbered '6' in the top left. The title 'LA CORONA DE MARIA' is centered at the top. The score begins with a vocal line in a treble clef, marked with a dynamic of *mf*. The lyrics are 'me - la mein - vi - to - o que ve - nian el mes de Ju - nio, Que ve -'. Below the vocal line are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both of which are currently empty. The piano accompaniment consists of a grand piano (Pno.) and maracas (Mrb.). The piano part has a treble and bass clef, with a dynamic of *f* and a chord marking of E7. The maracas part is in a single treble clef. The percussion section includes a bass drum (E. B.), a snare drum (Perc.), two conga drums (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and a shaker (Sh.). The snare, congas, and shaker parts are marked with a dynamic of *mf* and feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

LA CORONA DE MARIA

25

- ní - ay que tra - i - a Que - ve -  
 La co - ro - na de Ma - ri - a

**f**

S. Sx.  
 T. Sx.

Pno.  
 Mrb.

E. B.  
 Perc.  
 C. Dr. 1  
 C. Dr. 2  
 Sh.

E7      Fmaj7      Dm      Am

25



LA CORONA DE MARIA

2<sup>a</sup>

ni - ay que tra - i - a Que - ve -

La co - ro - na de Ma - ri - a

S. Sx.

T. Sx.

E 7(9) Fmaj7 Dm Am

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'LA CORONA DE MARIA'. It consists of 8 staves. The top two staves are vocal lines. The first vocal line has lyrics 'ni - ay que tra - i - a' and 'Que - ve -'. The second vocal line has lyrics 'La co - ro - na de Ma - ri - a'. Below the vocal lines are staves for strings (S. Sx. and T. Sx.), piano (Pno.), maracas (Mrb.), electric bass (E. B.), percussion (Perc.), and two congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2). The piano part includes a chord progression: E 7(9), Fmaj7, Dm, and Am. The percussion and conga parts are marked with diagonal slashes, indicating rhythmic patterns. The maracas part has a specific rhythmic pattern. The electric bass part has a steady eighth-note pattern. The strings part is mostly empty, with some notes in the first measure.

LA CORONA DE MARIA

33

ni - ay que tra - í - a Que - ve -

La co - ro - na de Ma - ri - a

S. Sx.

T. Sx.

E7 Fmaj7 Dm Am

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

33

33

33

33

33

33

33

33

33

33

ni - ay que tra - í - a Es - ta

La co - ro - na de Ma - ri - a

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

E 7(4#) Fmaj7 Dim mf E7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. The page is numbered 10 and contains a section labeled 'A'. It features a vocal line with lyrics in Spanish: 'ni - ay que tra - í - a Es - ta' and 'La co - ro - na de Ma - ri - a'. The instrumental accompaniment includes parts for Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Conga Drums 1 (C. Dr. 1), Conga Drums 2 (C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The piano part includes chord markings: E 7(4#), Fmaj7, Dim, mf, and E7. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

LA CORONA DE MARIA

no - che con la lu - na Y ma -

i e o

i e o

S. Sx.

T. Sx.

Fmaj7 Dm E7

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

LA CORONA DE MARIA

45

ña - na con el so - ol Co - ge -

i - e o

i - e o

45

S. Sx.

T. Sx.

Am9 Gm E7

45

Pno.

45

Mrb.

45

E.B.

45

Perc.

45

C. Dr. 1

C. Dr. 2

45

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. The page is numbered 12. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: 'ña - na con el so - ol Co - ge -'. Below the vocal line are two staves for Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.) voices, with lyrics 'i - e o' and 'i - e o' respectively. The instrumental accompaniment includes a Piano (Pno.) part with chords Am9, Gm, and E7, a Maracas (Mrb.) part, an Electric Bass (E.B.) part, a Percussion (Perc.) part, two Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and a Shaker (Sh.) part. The score is marked with a 45 measure indicator at the beginning of several staves.

LA CORONA DE MARIA

ie - mos pa - ja - ri - los Pa - ra

i e o

i e o

S. Sx.

T. Sx.

Fmaj7 Dm E7

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'LA CORONA DE MARIA', page 13. The score is arranged for a vocal ensemble and a full band. At the top, the title 'LA CORONA DE MARIA' and page number '13' are centered. The vocal parts include a Soprano (S. Sx.) and a Tenor (T. Sx.), with lyrics 'ie - mos pa - ja - ri - los Pa - ra' and vowel markings 'i e o' and 'i e o' below. The instrumental parts include Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The piano part features chords Fmaj7, Dm, and E7. The percussion parts are marked with rhythmic slashes. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

LA CORONA DE MARIA

38

lai - gle sia ma - yo - or

i e

i e

38

S. Sx.

T. Sx.

A m9

Pno.

38

Mrb.

38

E. B.

38

Perc.

38

C. Dr. 1

C. Dr. 2

38

Sh.

LA CORONA DE MARIA

37

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'LA CORONA DE MARIA', page 15, contains measures 37 through 40. The score is arranged for a vocal ensemble and a large instrumental ensemble. The vocal parts include Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both of which have rests in measures 37 and 38, and then play a melodic line in measures 39 and 40. The instrumental ensemble includes Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Euphonium (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shakers (Sh.). The piano part has rests in measures 37 and 38, and then plays a simple harmonic accompaniment in measures 39 and 40. The maracas, euphonium, and shakers provide rhythmic accompaniment throughout the measures. The percussion part features a complex rhythmic pattern. The congas play a steady, rhythmic accompaniment.



01

S. Sax.

T. Sax.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*ff*

*ff*

*ff*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*f*

E7

Am9

D9

LA CORONA DE MARIA

65

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Am9

D7

Detailed description: This page of a musical score for 'LA CORONA DE MARIA' (page 17) contains measures 65 through 68. The score is arranged for a vocal ensemble and a full band. The vocal parts (Soprano and Tenor) feature melodic lines with accents. The piano part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The maracas play a steady eighth-note pattern. The electric bass provides a walking line. The percussion section includes conga drums and a shaker, all playing rhythmic patterns. Chord markings 'Am9' and 'D7' are present under the vocal parts.

LA CORONA DE MARIA

69

S. Sx.

T. Sx.

Am7 D7(b9)

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

LA CORONA DE MARIA

73

S. Sx.

T. Sx.

Am7 D7

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'LA CORONA DE MARIA', page 19, contains ten staves of music. The first four staves are empty, likely for vocalists. The fifth staff is for Soprano Saxophone (S. Sx.) and the sixth for Tenor Saxophone (T. Sx.), both with melodic lines and accents. The seventh staff is for Piano (Pno.), which is empty. The eighth staff is for Maracas (Mrb.), with a rhythmic pattern. The ninth staff is for Euphonium (E.B.), with a melodic line. The tenth, eleventh, and twelfth staves are for Percussion (Perc.), Conga 1 (C. Dr. 1), Conga 2 (C. Dr. 2), and Shakers (Sh.), all providing rhythmic accompaniment. Chord markings 'Am7' and 'D7' are placed below the saxophone staves. The number '73' is written at the beginning of each staff.

# LA CORONA DE MARIA

B0

*mp* La co - so - na de Ma - ri - a

*mp* Ve - ni - a Tra - i - a

*mp* Ve - ni - a Tra - i - a

*mp* Ve - ni - a Tra - i - a

S. Sx.

T. Sx.

Am7 Em7 Am7 Em7

Pno. *mp*

Mrb. *mp*

E.B.

Perc. *mp*

C. Dr. 1 *mp*

C. Dr. 2 *mp*

Sh. *mp*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. It features a vocal line with lyrics in Spanish and instrumental accompaniment. The vocal parts include Soprano (S. Sx.), Tenor (T. Sx.), and three vocal lines (likely Soprano, Alto, and Tenor) with lyrics: 'La co - so - na de Ma - ri - a' and 'Ve - ni - a Tra - i - a'. The instrumental parts include Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part includes chord changes: Am7, Em7, Am7, and Em7. The percussion parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

LA CORONA DE MARIA

Pa - ra In - gle - soa ma - yo - or.

Ve - ni - a Tra - i - a

Ve - ni - a Tra - i - a

Ve - ni - a Tra - i - a

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Am7 Em7 Am7

LA CORONA DE MARIA

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the vocal line is written in a single treble clef staff with lyrics underneath. The lyrics are: "La co - ro - na de Ma - ri - a" followed by "Ve - ni - a - tra - i - a" on a long note. Below the vocal line are three staves for Soprano (S. Sx.), Alto (T. Sx.), and Tenor (T. Sx.), each with its own vocal line and lyrics. The instrumental section includes: a grand staff for Piano (Pno.) with treble and bass clefs; a grand staff for Maracas (Mrb.) with treble and bass clefs; a single bass clef staff for Electric Bass (E.B.); a single percussion staff (Perc.); two single percussion staves for Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2); and a single percussion staff for Shaker (Sh.). The score is marked with a forte dynamic (*f*) and includes rehearsal marks (85) at the beginning of several sections. Chord symbols (Am7, Em7) are placed below the piano part.

LA CORONA DE MARIA

Co - ge - e - mos pa - ja - ri - llos.  
Ve - ni - a - Tra - i - a  
Ve - ni - a - Tra - i - a  
Ve - ni - a - Tra - i - a

S. Sx.  
T. Sx.

Am7 Em7 Am7 Em7

Pno.  
Mrb.  
E. B.  
Perc.  
C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
Sh.

39

Detailed description: This is a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA', page 23. The score includes vocal parts for Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.), and instrumental parts for Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The vocal lines feature the lyrics 'Co - ge - e - mos pa - ja - ri - llos.' followed by 'Ve - ni - a - Tra - i - a' repeated three times. The piano accompaniment includes a bass line with chords Am7, Em7, Am7, and Em7. The percussion parts consist of rhythmic patterns for Congas 1 and 2, and a Shaker. The score is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) at the beginning of several staves.



# LA CORONA DE MARIA

B4

93

*ff* Que - ve - ni - ay que tu - i - a

*ff* La co - ro - na de Ma - ri -

*ff* La co - ro - na de Ma - ri -

*ff* La co - ro - na de Ma - ri -

S. Sx. *ff*

T. Sx.

Am7 E7 Fmaj7 Dm

Pno. *ff*

Mrb. *ff*

E. B. *ff*

Perc. *ff*

C. Dr. 1 *ff*

C. Dr. 2 *ff*

Sh. *ff*

LA CORONA DE MARIA

97

Que ve - ni - ay que tra - i - a

- a La co - ro - na de Ma - ri.

- a La co - ro - na de Ma - ri.

- a La co - ro - na de Ma - ri -

S. Sx.

T. Sx.

A m E 7 Fmaj7 Dm

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

101

101

101

101

S. Sax.

T. Sax.

Am7 D7

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

101

102

101

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "LA CORONA DE MARIA". The page is numbered 26 and includes a common time signature (C). The score is arranged for a large ensemble, including four woodwinds (Saxophones), piano, mallet percussion, euphonium, drums, and a snare drum. The vocal parts (S. Sax. and T. Sax.) feature melodic lines with accents and slurs. The piano part includes harmonic accompaniment with specific chords (Am7 and D7) marked. The percussion parts provide a rhythmic foundation. The score is divided into two systems, with measure numbers 101 and 102 indicated at the start of the respective systems.

LA CORONA DE MARIA

105

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Am7 D7 Am7

Detailed description: This page of a musical score, titled 'LA CORONA DE MARIA', page 27, contains measures 103 through 105. The score is arranged for a vocal ensemble and a full band. The vocal parts include Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.), both with lyrics. The instrumental parts include Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Conga 1 (C. Dr. 1), Conga 2 (C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The piano part features a harmonic progression of Am7, D7, and Am7. The maracas part has a rhythmic pattern with a sharp sign in the second measure. The percussion and conga parts play a consistent rhythmic accompaniment. The shaker part provides a steady accompaniment. The vocal parts have lyrics in Spanish: '103 - Yo soy la corona de María, / 104 - Yo soy la corona de María, / 105 - Yo soy la corona de María, / Yo soy la corona de María.' The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and a key signature of one flat.

Musical score for "LA CORONA DE MARIA", page 28. The score includes the following parts:

- Vocal parts: S. Sx. (Soprano Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone) with melodic lines and phrasing marks.
- Piano (Pno.): Accompanying chords and bass lines, with chord symbols D7, D9, and Am7 indicated.
- Maracas (Mrb.): Rhythmic accompaniment.
- Electric Bass (E.B.): Bass line.
- Percussion (Perc.): Snare drum pattern.
- C. Dr. 1 (Cymbal Drums 1): Hi-hat pattern.
- C. Dr. 2 (Cymbal Drums 2): Hi-hat pattern.
- Sh. (Shaver): Shaver pattern.

The score is marked with a tempo of 109. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures per system.

LA CORONA DE MARIA

113

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

117

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*mp*

*mp*

LA CORONA DE MARIA

122

*mf* La co - ro - na de Ma - ri -

S. Sax.

T. Sax.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*



LA CORONA DE MARIA

125

- a Pa - ra lai - gle - soa ma - yo -  
*mf* Ve - ni - a Tra - i - a  
*mf* Ve - ni - a Tra - i - a  
*mf* Ve - ni - a Tra - i - a

S. Sax.  
T. Sax.  
Pno.  
Mrb.  
E.B.  
Perc.  
C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
Sh.

LA CORONA DE MARIA

129

oí La co - ro - na de Ma - ri -

Ve - ni - a Tra - i - a

Ve - ni - a Tra - i - a

Ve - ni - a Tra - i - a

129

S. Sx.

T. Sx.

*mf*

*mf* Am7 Em7

129

Pno.

*mf*

129

Mrb.

129

E.B.

*mf*

129

Perc.

129

C. Dr. 1

C. Dr. 2

129

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'LA CORONA DE MARIA', page 33. The score is for a full band and includes vocal parts. The vocal parts (Soprano, Tenor, and three vocal lines) are in the top section, with lyrics in Spanish: 'oí La corona de Maria -', 'Ve - ni - a Tra - i - a', 'Ve - ni - a Tra - i - a', and 'Ve - ni - a Tra - i - a'. The instrumental parts include Saxophones (S. Sx. and T. Sx.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shakers (Sh.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '129'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The piano part includes chord markings 'Am7' and 'Em7'. The percussion parts are marked with slashes, indicating rhythmic patterns. The saxophone parts have melodic lines with some rests. The vocal parts have lyrics written below the notes.

LA CORONA DE MARIA

133

- a Co - ge - e - mos pa - ja - ri -  
Ve - ni - a - Tia - i - a -  
Ve - ni - a - Tia - i - a -  
Ve - ni - a - Tia - i - a -

S. Sx.  
T. Sx.

Pno. Am7 Em7 Am7 Em7

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1  
C. Dr. 2  
Sh.

133



LA CORONA DE MARIA

141

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Fmaj7 Am7 D7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'LA CORONA DE MARIA'. The score is arranged for a vocal ensemble (Soprano and Tenor), piano, maracas, electric bass, percussion, congas, and shaker. The page number is 36, and the measure number is 141. The vocal parts have rests in the first two measures, followed by melodic lines in the third and fourth measures. The piano part features a harmonic progression of Fmaj7, Am7, and D7. The maracas, electric bass, and shaker parts provide a steady rhythmic accompaniment. The percussion part includes conga and shaker patterns. The electric bass part has a simple bass line. The conga parts have a consistent rhythmic pattern. The shaker part has a steady, rhythmic accompaniment.

LA CORONA DE MARIA

145

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Fmaj7 Am7 D7

*f*

Detailed description: This page of a musical score for 'LA CORONA DE MARIA' covers measures 143 to 145. The score is arranged for a vocal ensemble (Soprano and Tenor), piano, maracas, electric bass, percussion, congas, and shaker. The vocal parts feature melodic lines with some rests. The piano accompaniment includes harmonic support with chords Fmaj7, Am7, and D7. The percussion section consists of a steady rhythmic pattern across the congas, shaker, and maracas. The electric bass line provides a consistent bass accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part at measure 145.

LA CORONA DE MARIA

149

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Fmaj7 Am7 D7

LA CORONA DE MARIA

153

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Fmaj7 Am7 D7

Detailed description: This page of a musical score contains measures 153 through 156. The score is arranged for a large ensemble. At the top, there are four staves for vocal parts: Soprano (S. Sx.), Alto (T. Sx.), Tenor, and Bass. The vocal lines are mostly rests, with some melodic fragments in the Soprano and Alto parts. Below the vocal staves are the piano accompaniment parts. The Piano (Pno.) part includes a chord chart above the staff: Fmaj7, Am7, and D7. The Maracas (Mrb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Bass (E. B.) part has a steady eighth-note bass line. The Percussion (Perc.) part consists of a series of slashes indicating rhythmic hits. The Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) and Shaker (Sh.) parts also consist of rhythmic slashes. The measure numbers 153, 154, 155, and 156 are marked at the beginning of their respective staves.



157

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sh.

Fmaj7 Am9

Detailed description: This page of a musical score is for the 'Outro' section of 'LA CORONA DE MARIA'. It begins at measure 157. The score is arranged for a large ensemble. At the top, there are four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. Below these are staves for Saxophone (S. Sx.), Trombone (T. Sx.), Piano (Pno.), and Maracas (Mrb.). The Piano part includes chord markings for Fmaj7 and Am9. The Maracas part shows a rhythmic pattern. Below the Maracas are staves for Euphonium/Bass Trombone (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sh.). The percussion parts feature rhythmic notation with accents and slurs. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

LA CORONA DE MARIA

41

161

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E. B.

Perc.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

Sl.

Am(fmaj7)

Detailed description: This page of a musical score, titled 'LA CORONA DE MARIA', is page 41. It features a vocal line at the top with three staves (Soprano, Alto, Tenor) and an instrumental accompaniment below. The instrumental parts include Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E. B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Shaker (Sl.). The score is marked with the number '161' at the beginning of each system. The piano part includes a specific chord marking 'Am(fmaj7)' above the staff. The percussion parts are written with rhythmic notation, including accents and slurs. The vocal parts show melodic lines with rests and notes. The page concludes with a double bar line at the end of the system.

Anexo 5. Composición La Negra.

# La negra

Arrullo a lo humano

Celia Benitez

**Intro**

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, a box labeled 'Intro' spans the first four vocal staves. The vocal parts (Vocals 1-4) are currently silent. The Soprano Sax and Tenor Sax parts begin with a melodic line marked with a forte *f* dynamic. The Piano part shows a chord progression: Am, E7, E7/G#, and E7. The Marimba part mirrors the saxophone melody. The Electric Bass part is silent. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes marked with a forte *f* dynamic. The Cumino Macho and Cumino Hembra parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a forte *f* dynamic. The Guasá part plays a simple eighth-note bass line marked with a forte *f* dynamic. A copyright symbol © is located at the end of the Guasá staff.

The musical score for 'La negra' is arranged for a large ensemble. It includes four vocal parts (Vox. 1-4), piano (Pno.), strings (S. Str. and T. Str.), electric bass (E.B.), and percussion (Perc., C. Dr., and Sh.). The piano part features a chord progression of Am, E7(9), E, and Am. The strings play a rhythmic pattern with accents. The percussion consists of a steady drum pattern with cymbals and snare.

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Str.

T. Str.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

Am E7(9) E Am

La negra

**B**

Vox. 1  
*f*  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

Vox. 2  
*f*  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

Vox. 3  
*f*  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

Vox. 4  
*f*  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

S. Sx.  
*f*

T. Sx.  
*f*

Pno.  
*f*  
Am7 G7 Fmaj7/A Em/G

Mrb.  
*f*

E.B.  
*f*

Perc.  
*f*

C. Dr.  
*f*

C. Dr.  
*f*

Sh.  
*f*

13

Vox. 1  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 2  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 3  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 4  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

S. Sx.  
13

T. Sx.  
13

Pno.  
13 Am7 G7 Fmaj7/A Em/G

Mrb.  
13

E.B.  
13

Perc.  
13

C. Dr.  
13

C. Dr.  
13

Sh.  
13

La negra

**A**

Vox. 1 *mf* La ne - gra me can - ta - ba, co - mo e - lla no hay nin - gu - na

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

Pno. *mf* 17 Am7 Em7 Am7 G7

Mrb. *mf* 17

E.B. *mf* 17

Perc. *mf* 17

C. Dr. *mf* 17

C. Dr. *mf* 17

Sh. *mf* 17

The musical score for 'La negra' is arranged for a vocal ensemble and a full band. It consists of the following parts:

- Vox. 1:** Lead vocal line with lyrics: "La ne - gra me can - ta - ba, yo no ten - go du - daal - gu - na."
- Vox. 2, 3, 4:** Backup vocal parts, currently silent.
- S. Sx. (Soprano Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone):** Currently silent.
- Pno. (Piano):** Accompaniment with chords: Dm7/A, Em/G, Am7, and G7.
- Mrb. (Maracas):** Rhythmic accompaniment.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line.
- Perc. (Percussion):** Drum kit accompaniment.
- C. Dr. (Congas):** Conga accompaniment.
- Sh. (Shamisen):** Shamisen accompaniment.

The score is marked with a repeat sign (21) at the beginning of each system.



La negra

**B**

35

Vox. 1 *f* Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 2 *f* Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 3 *f* Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

Vox. 4 *f* Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta ven a - rru - lla - me,

S. Sx. *f*

T. Sx. *f*

Pno. *f*  
25 Am7 G7 Fmaj7/A Em/G

Mrb. *f*

E.B. *f*

Perc. *f*

C. Dr. *f*

C. Dr. *f*

Sh. *f*

29

Vox. 1  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

Vox. 2  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven - a - nu - lla - me,

Vox. 3  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me,

Vox. 4  
Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta ven a - nu - lla - me.

S. Sx.  
T. Sx.

29 Am7 G7 Fmaj7/A EmG

Pno.

Mrb.

E.B.

29 Perc.

29 C. Dr.

29 C. Dr.

29 Sh.

La negra

33 C

Vox. 1  
Vox. 2  
Vox. 3  
Vox. 4  
S. Sx.  
T. Sx.  
Pno.  
Mrb.  
E.B.  
Perc.  
C. Dr.  
C. Dr.  
Sh.

Am(maj7) E7 E7(9)

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La negra'. It features a variety of instruments and vocal parts. At the top, there are four vocal staves (Vox. 1-4) which are currently empty. Below them are staves for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.). The piano part (Pno.) includes chord markings: Am(maj7), E7, and E7(9). The maracas (Mrb.) part has a rhythmic pattern with accents. The electric bass (E.B.) part has a steady bass line. The percussion section includes Percussion (Perc.), Congas (C. Dr.), and Shakers (Sh.), all with rhythmic notation. The page number '9' is in the top right, and the title 'La negra' is centered at the top. A rehearsal mark '33' is at the top left, and a key signature 'C' is in a box at the top center.

Musical score for the piece "La negra". The score is arranged for a 4-part vocal ensemble (Vox. 1, 2, 3, 4), Soprano (S. Sx.) and Tenor (T. Sx.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Conga (C. Dr.), and Shaker (Sh.).

The score begins at measure 37. The vocal parts (Vox. 1-4, S. Sx., T. Sx.) are mostly silent in this section. The Piano part features a harmonic progression:  $F\text{maj}9(\#11)$ ,  $Dm7$ , and  $E7$ . The Maracas, Electric Bass, and Percussion parts provide a rhythmic accompaniment. The Conga and Shaker parts are indicated by slash marks, suggesting a consistent rhythmic pattern.

The musical score for 'La negra' consists of the following parts:

- Vox. 1, 2, 3, 4:** Four vocal staves, all of which are currently silent (indicated by a horizontal line).
- S. Sx. (Soprano Saxophone):** A melodic line in the treble clef, starting at measure 41 with a sharp sign (41 #). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** A melodic line in the bass clef, starting at measure 41 with a sharp sign (41 #). The notes are G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.
- Pno. (Piano):** Accompaniment in both treble and bass clefs. Chords are marked as *Am7* and *E7(9)* at measure 41.
- Mrb. (Maracas):** A rhythmic pattern in the treble clef, consisting of eighth notes.
- E.B. (Electric Bass):** A rhythmic pattern in the bass clef, consisting of eighth notes.
- Perc. (Percussion):** A rhythmic pattern consisting of diagonal slashes.
- C. Dr. (Congas):** Two staves, each with a rhythmic pattern consisting of diagonal slashes.
- Sh. (Shamisen):** A rhythmic pattern consisting of diagonal slashes.

This musical score is for the piece "La negra" on page 12. It features a multi-instrumental arrangement with four vocal parts (Vox. 1-4) that are currently silent. The instrumental parts include:

- Saxophones:** Soprano Sax (S. Sax) and Tenor Sax (T. Sax) both play a melodic line starting at measure 45.
- Piano:** Provides harmonic support with chords: Fmaj7, Dm7, E7/D, and E7.
- Maracas (Mrb.):** Play a rhythmic accompaniment.
- Electric Bass (E.B.):** Plays a steady bass line.
- Percussion (Perc.):** Indicated by a double bar line with a slash, suggesting a consistent rhythmic pattern.
- Congas (C. Dr.):** Two staves, both indicated by a double bar line with a slash.
- Shaker (Sh.):** Indicated by a double bar line with a slash.

The score begins at measure 45, marked with a rehearsal symbol. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

49

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sax.

T. Sax.

49 Fmaj7 E7

Pno.

Mrb.

49

E.B.

49

Perc.

49

C. Dr.

C. Dr.

49

Sh.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La negra', page 13. The score is arranged for a large ensemble. It begins at measure 49. The vocal parts (Vox. 1-4) are currently silent. The saxophone section (S. Sax. and T. Sax.) plays a rhythmic melody. The piano (Pno.) part features a chord progression starting with Fmaj7 and moving to E7. The maracas (Mrb.) play a steady, rhythmic accompaniment. The electric bass (E.B.) provides a low-frequency rhythmic foundation. The percussion section includes a snare drum (Perc.) with a consistent pattern, two congas (C. Dr.) with a syncopated rhythm, and shakers (Sh.) that add texture to the ensemble. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs for the instruments and vocal staves.

**B**

53

Vox. 1  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta

Vox. 2  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta

Vox. 3  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta

Vox. 4  
Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta

S. Sx.  
T. Sx.

Pno.  
Am7 G7 Fmaj7/A

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.  
C. Dr.

Sh.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La negra'. It features four vocal parts (Vox. 1-4) with lyrics 'Ne - gri - ta ven, Ne - gri - ta'. The instrumental arrangement includes strings (S. Sx. and T. Sx.), piano (Pno.) with chords Am7, G7, and Fmaj7/A, maracas (Mrb.), electric bass (E.B.), percussion (Perc.), congas (C. Dr.), and shaker (Sh.). The score is marked with a 'B' in a box and a measure number '53' at the beginning of each staff.



The musical score for 'La negra' is arranged for four vocal parts (Vox. 1-4), piano (Pno.), and percussion (Perc., C. Dr., Sh.). The score begins at measure 37. The vocal parts sing the lyrics: 'ven a - tu - lla - me, Ne - gri - ta en, Ne - gri - ta'. The piano accompaniment features chords: Em/G, Am7, G7, and Fmaj7/A. The percussion parts include a steady bass line (E.B.), a consistent rhythmic pattern (Perc.), and two sets of Conga Drums (C. Dr.) and Shakers (Sh.) with rhythmic markings.

A

*61*

Vox. 1  
ven a - iru - lla - me, *mf* No soy mu la ta, yo soy ne - gra, quien di - ga e - so

Vox. 2  
ven a - iru - lla - me,

Vox. 3  
ven a - iru - lla - me,

Vox. 4  
ven a - iru - lla - me,

S. Sx.  
*61*

T. Sx.  
*61*

Pno.  
*61* Em G Am7 Em7 Am7  
*mf*

Mrb.  
*61*  
*mf*

E.B.  
*61*  
*mf*

Perc.  
*61*  
*mf*

C. Dr.  
*61*  
*mf*

C. Dr.  
*61*  
*mf*

Sh.  
*61*  
*mf*

La negra

65

Vox. 1  
tie - ne con-de - na No soy mu la ta, No soy mo-re - na, ven mi - re pue'

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

65

S. Sx.

T. Sx.

65

Pno. G7 Dm/A Em/G Am7

65

Mrb.

65

E.B.

65

Perc.

65

C. Dr.

C. Dr.

65

Sh.

D

69

Vox. 1 que yo soy ne - gra. ne - gri ta ne - gri - ta ne - gri ta

Vox. 2 *mf* uh eh uh

Vox. 3 *mf* ne - gri ta ne - gri - ta ne - gri - ta

Vox. 4 *mf* uh eh uh

S. Sx.

T. Sx.

69 G7 Am Em7 Am

Pno.

Mrb.

69

E.B.

69

Perc.

69

C. Dr.

C. Dr.

69

Sh.

The musical score for 'La negra' is arranged for four vocal parts (Vox. 1-4), piano (Pno.), and percussion (Perc., C. Dr., Sh.). The score begins at measure 73. The vocal parts feature the lyrics: 'ne - gii ta ne - gii - ta ne - gii ta' and 'uh eh uh'. The piano accompaniment includes chords E7, Am, Em7, and Am. The percussion parts include E.B., Perc., C. Dr., and Sh.

Vox. 1  
ne - gii ta ne - gii - ta ne - gii ta

Vox. 2  
uh eh uh

Vox. 3  
Ay ne - gii - ta. ne - gii ta ne - gii - ta ne - gii - ta

Vox. 4  
Ay ne - gii - ta uh eh uh

S. Sx.  
T. Sx.

Pno.  
E7 Am Em7 Am

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

Musical score for the piece "La negra", page 20. The score includes four vocal parts (Vox. 1, 2, 3, 4), strings (S. Sx., T. Sx.), piano (Pno.), timpani (Tmb.), double bass (E.B.), and percussion (Perc., C. Dr., Sh.).

The vocal parts (Vox. 1-4) have the lyrics: "Ay ae - gi - ta." The strings (S. Sx., T. Sx.) and double bass (E.B.) are marked with a forte (*f*) dynamic. The piano (Pno.) part includes a chord marked E7. The percussion parts (Perc., C. Dr., Sh.) are also marked with a forte (*f*) dynamic.

La negra

**E**

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

Am Ebdim Ddim Am

*f*

85

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

85 Am E7 Am

Pno.

85

Mrb.

85

E.B.

85

Perc.

85

C. Dr.

C. Dr.

85

Sh.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'La negra' (page 22) contains measures 85 through 88. The score is arranged for a large ensemble. At the top, four vocal parts (Vox. 1-4) are shown as empty staves. Below them are the strings: Soprano Saxophone (S. Sx.) with a melodic line, and Tenor Saxophone (T. Sx.) which is silent. The piano (Pno.) part features a harmonic accompaniment with chords Am, E7, and Am indicated above the staff. The maracas (Mrb.) part consists of a steady rhythmic pattern. The electric bass (E.B.) part provides a bass line. The percussion section includes Percussion (Perc.), two Conga Drums (C. Dr.), and a Shaker (Sh.), all marked with rhythmic slashes indicating their respective patterns.



3<sup>pp</sup>

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

3<sup>pp</sup> Am Ebdim D dim Am

Pno.

3<sup>pp</sup>

Mrb.

3<sup>pp</sup>

E.B.

3<sup>pp</sup>

Perc.

3<sup>pp</sup>

C. Dr.

C. Dr.

3<sup>pp</sup>

Sh.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La negra' on page 23. The score is arranged for four vocal parts (Vox. 1-4), strings (S. Sx. and T. Sx.), piano (Pno.), maracas (Mrb.), electric bass (E.B.), percussion (Perc.), conga drums (C. Dr.), and shaker (Sh.). The vocal parts are currently silent, indicated by whole rests. The piano part features a harmonic progression of Am, Ebdim, D dim, and Am. The maracas part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The electric bass, percussion, conga drums, and shaker parts are marked with rhythmic slashes, indicating a consistent rhythmic accompaniment throughout the section. The dynamic marking 3<sup>pp</sup> is present at the beginning of several staves.

This musical score is for the piece "La negra" on page 24. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts (Vox. 1-4) are currently silent. The instrumental parts include:

- S. Sax. / T. Sax.:** Both play a melodic line with eighth notes and rests.
- Piano (Pno.):** The right hand plays a melodic line, and the left hand provides harmonic support with chords, including an Am chord.
- Mrb. (Maracas):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a steady eighth-note bass line.
- Perc. (Percussion):** Plays a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific sounds.
- C. Dr. (Congas):** Two parts playing a rhythmic pattern with 'x' marks.
- Sh. (Shaker):** Plays a rhythmic pattern with eighth notes.

The score is marked with a <sup>93</sup> in the first measure of each staff, indicating a specific measure number or rehearsal mark.

97

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

D6

Fmaj7(9)

Am7

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'La negra' and numbered 25, contains measures 97 through 100. The score is arranged for a vocal ensemble (four voices), piano, maracas, electric bass, and percussion (snare, conga, and shaker). The vocal parts (Vox. 1-4, S. Sx., T. Sx.) are currently silent, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment (Pno.) features a chord progression of D6, Fmaj7(9), and Am7. The maracas (Mrb.) play a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The electric bass (E.B.) provides a simple bass line. The percussion section includes snare (Perc.), conga (C. Dr.), and shaker (Sh.), all playing rhythmic patterns with a dynamic marking of *mf*.

101

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

101

Pno.

Am7 D6 Fmaj7(9) Am

mf

Mrb.

101

E.B.

101

Perc.

mf

101

C. Dr.

101

C. Dr.

101

Sh.

105

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

S. Sx.

T. Sx.

105 Am D6 Fmaj7(9) Am

Pno.

Mrb.

105

E.B.

105

Perc.

105

C. Dr.

C. Dr.

105

Sh.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'La negra' (page 27) covers measures 105 to 108. It features four vocal staves (Vox. 1-4) which are currently silent. The vocal soloist parts (S. Sx. and T. Sx.) have melodic lines starting in measure 105. The piano accompaniment (Pno.) includes a chord chart above the staff: Am, D6, Fmaj7(9), and Am. The percussion section (Perc., E.B., C. Dr., Sh.) provides a rhythmic accompaniment with patterns of eighth and quarter notes.

Pregonco

109

Vox. 1 *mp* ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 2 *mp* uh eh

Vox. 3 *mp* ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 4 *mp* uh eh

S. Sax.

T. Sax.

109 Am7 Am G7 Em7

Pno.

Mrb.

109

E.B.

109

Perc. *mp*

109

C. Dr. *mp*

109

C. Dr. *mp*

109

Sh. *mp*

La negra

113

Vox. 1

ne - gri ta

Vox. 2

uh

Vox. 3

ne - gri - ta Ay ne - gri - ta.

Vox. 4

uh Ay ne - gri - ta

113

S. Sx.

T. Sx.

113 Am Am B7 E7

Pno.

113

Mrb.

113

E.B.

113

Perc.

113

C. Dr.

113

C. Dr.

113

Sh.

117

Vox. 1 *f* ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 2 *f* uh eh

Vox. 3 *f* ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 4 *f* uh eh

S. Sx.

T. Sx.

117 *f* E7 G7 Em7

Pno.

117 *f*

Mrb.

117 *f* 1

E.B.

117 *f*

Perc.

117 *f*

C. Dr.

117 *f*

C. Dr.

117 *f*

Sh.

117 *f*



La negra

121

Vox. 1 ne - gri ta

Vox. 2 uh

Vox. 3 ne - gri - ta Ay ne - gri - ta.

Vox. 4 uh Ay ne - gri - ta

S. Sx.

T. Sx.

121 Am Am B7 E7

Pno.

Mrb.

121

E.B.

121

Perc.

121

C. Dr.

121

C. Dr.

121

Sh.

125

Vox. 1

ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 2

uh eh

Vox. 3

ne - gri ta ne - gri - ta

Vox. 4

uh eh

S. Sax.

T. Sax.

Pno.

125 E7 Am G7 Em7

Mrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

125

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'La negra' on page 32. It features four vocal parts (Vox. 1-4) and instrumental accompaniment. The vocal parts are in a 4-part setting, with Vox. 1 and 3 singing the melody 'ne - gri ta ne - gri - ta' and Vox. 2 and 4 providing vocalizations 'uh' and 'eh'. The instrumental parts include Saxophones (S. Sax. and T. Sax.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Congas (C. Dr.), and Shaker (Sh.). The piano part includes chord changes: E7, Am, G7, and Em7. The percussion parts (Perc., C. Dr., Sh.) are marked with a double bar line and a diagonal slash, indicating a specific rhythmic pattern. The score is marked with a rehearsal mark '125' at the beginning of each system.

La negra

129

Vox. 1  
ne - gri ta

Vox. 2  
uh

Vox. 3  
ne - gri - ta Ay ne - gri - ta.

Vox. 4  
uh Ay ne - gri - ta

129

S. Sax.  
T. Sax.

129 Am Am B7 E7

Pno.

129

Mrb.

129

E.B.

129

Perc.

129

C. Dr.

129

C. Dr.

129

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La negra', page 33. The score is arranged for four vocalists (Vox. 1-4), piano (Pno.), double bass (E.B.), and percussion (Perc., C. Dr., Sh.). The vocal parts are in treble clef. Vox. 1 and 3 have lyrics 'ne - gri ta' and 'Ay ne - gri - ta.' respectively. Vox. 2 and 4 have 'uh' and 'Ay ne - gri - ta'. The piano part includes chords Am, B7, and E7. The percussion parts (C. Dr. and Sh.) are marked with diagonal slashes, indicating a steady rhythmic pattern. The measure number 129 is indicated at the start of each system.

133

Vox. 1 *ff* ne gri ta ne gri - ta

Vox. 2 *ff* uh eh

Vox. 3 *ff* ne gri ta ne gri - ta

Vox. 4 *ff* uh eh

S. Sx. *ff*

T. Sx. *ff*

Pno. *ff*  
E7 Am G7 Em7

Mrb. *ff*

E.B. *ff*

Perc. *ff*

C. Dr. *ff*

C. Dr. *ff*

Sh. *ff*

La negra

137

Vox. 1 ne - gi ta

Vox. 2 uh

Vox. 3 ne - gi - ta

Vox. 4 uh

S. Sx.

T. Sx.

Pno. Am Am B7 Am(maj?)

Mtrb.

E.B.

Perc.

C. Dr.

C. Dr.

Sh.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La negra', page 35. The score is arranged for four vocal parts (Vox. 1-4), strings (S. Sx. and T. Sx.), piano (Pno.), mtrb., E.B., Perc., C. Dr., and Sh. The vocal parts have lyrics: 'ne - gi ta' for Vox. 1 and 3, and 'uh' for Vox. 2 and 4. The piano part includes chord markings: Am, Am, B7, and Am(maj?). The percussion parts (Perc., C. Dr., Sh.) show rhythmic patterns with slashes and accents. The mtrb. part has a melodic line with some accidentals. The E.B. part has a bass line with a '2' above the first measure. The strings (S. Sx. and T. Sx.) have sparse accompaniment. The score is marked with a rehearsal cue '137' at the beginning of each system.



