



ESCUELA DE MÚSICA



ACERCAMIENTO A LA MÚSICA RITUAL NEGRA DEL CANTÓN SAN
LORENZO (PUEBLO AL NOROCCIDENTE DE ECUADOR):
PORTAFOLIO DE DOS TEMAS INÉDITOS Y DOS ADAPTACIONES
EN BASE AL ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO DE REPERTORIO
SELECCIONADO



AUTOR

SANDRA KATHERINE GAVELA PROAÑO

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

ACERCAMIENTO A LA MÚSICA RITUAL NEGRA DEL CANTÓN DE SAN LORENZO (PUEBLO AL NOROCCIDENTE DE ECUADOR): PORTAFOLIO DE DOS TEMAS INÉDITOS Y DOS ADAPTACIONES EN BASE AL ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO DE REPERTORIO SELECCIONADO.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música Popular Contemporánea, en la Especialidad de Composición.

Profesor Guía:
Lenin Estrella

Autora:
Katherine Gavela

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), 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(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Jonathan Andrade
1719814830

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.”

Katherine Gavela
1719662429

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros, compañeros por su profunda amistad y cariño. A mi familia por su apoyo, a Víctor Hugo por su compañía y a José Luis Marquez y Daniel Delgado por su musicalidad.

DEDICATORIA

A mi familia, por su
apoyo permanente.

RESUMEN

La siguiente investigación explora los elementos estilísticos de canciones que son parte de la ritualidad del pueblo de San Lorenzo, en Esmeraldas, Ecuador. El análisis del repertorio se enfoca en el texto (la letra), melodía y armonía de sus temas. Estas, al ser interpretadas en un formato de voz y percusión, requieren atención al momento de re-adaptarlas en formatos más extensos.

Esta exploración se fundamenta en el análisis de la memoria musical nacional de este sector de Ecuador, transmitida por la tradición oral. Tiene como objetivo la re-creación de sonoridades que guardan y respetan las prácticas ancestrales como símbolo de evolución y pertenencia. Esto con el afán de que estas prácticas musicales populares se difundan, preserven y reconozcan como propias, dentro de la identidad nacional.

Para el desarrollo del trabajo, se transcribieron audios de los siguientes tipos de cantos rituales: arrullos, bundes, alabaos, y chigualos. Luego, se sintetizaron patrones característicos, tanto rítmicos, melódicos, armónicos, y de letras; los mismos que se utilizaron para la composición y arreglos que representan parte del producto final de este trabajo.

Cabe recalcar que esta investigación forma una mínima parte dentro de la música afro-esmeraldeña que existe, pues apenas abarca unos pocos estilos emblemáticos dentro de las celebraciones populares. Sin embargo, deja abierta la posibilidad e interés de seguir indagando y profundizando sobre estas prácticas musicales.

ABSTRACT

The following research explores the stylistic elements of songs that are part of the rituality in the town of San Lorenzo, Esmeraldas, in Ecuador. The analysis of the repertoire focused on the text (the lyrics), melody and harmony of its works. Since these were performed in a voice and percussion format, they required special attention when re-adapting them in larger formats.

This exploration is based on the analysis of the national musical memory of this region of Ecuador, transmitted by oral tradition. It aims to re-create the ancestral sounds that are kept as a symbol of evolution and belonging. This, with the hope of promoting, preserving and recognizing them as part of the national identity.

For the development of this work, different audios were transcribed. These represented the following types of ritual songs: arrullos, bundes, alabaos, and chigualos. Then, characteristic of rhythmic, melodic, harmonic, and lyric's patterns were synthesized. These ones were used for the composition and arrangements for the new portfolio, part of the final product of this work.

It should be emphasized that this research forms a small part of the Afro-ecuadorian music that exists, as it barely embraces a few emblematic styles within their popular rituals. Nevertheless, it leaves open the possibility and interest to continue researching and deepening on these musical practices.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 Capítulo I: La Comunidad Afro en Ecuador	4
1.1 Historia y Población.....	4
1.1.1 El Lugar	7
1.2 El Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades Afro- Esmeraldeñas.	8
1.2.1 Memoria Oral:	13
1.2.2 Concepción Religiosa:	14
1.3 La Música Afro-Esmeraldeña- Música Tradicional Ritual y Festiva.....	16
1.3.1 La Marimba: Música y Baile.....	16
1.3.1.1 El Instrumento:	18
1.4 Música y Ritualidad- Cantos a lo Humano y a lo Mítico	20
1.4.1 Arrullos, Chigualos y Alabaos	20
1.4.1.1 Arrullos	21
1.4.1.1.1 A lo Divino.....	22
1.4.1.1.2 Arrullos a la Naturaleza y a lo Humano.....	25
1.4.1.1.3 Arrullos a Seres Mágicos:	26
1.4.1.2 Canciones a la Muerte o Alabos:	28
1.4.1.3 Chigualos: Cantos a los “Angelitos”	31
2 Capítulo II: Análisis de Transcripciones	34
2.1 Proceso de Selección:.....	34
2.2 Arrullos	35
2.2.1 El Niño de Oro	35
2.2.2 En el Fondo del Mar.....	41
2.3 Bunde.....	48
2.3.1 Este Niño Quiere	48
2.3.2 San Antonio	53

2.4 Alabaos	61
2.4.1 Dulcísima Virgen.....	61
2.4.2 Si mi Dios quisiera	68
2.5 Chigualos	73
2.5.1 La Madre de este Angelito	73
2.5.2 La Muluta	80
3 Capítulo III: Aplicación de elementos en la composición y arreglos.....	87
3.1 Formato de Instrumentación para arreglos y composición....	87
3.2 Arreglos:.....	88
3.2.1 El Niño de Oro (Arrullo Bambuqueado)	88
3.2.1.1 Sinopsis:	88
3.2.1.2 Esquema Formal:	88
3.2.1.3 Desarrollo del arreglo:	88
3.2.1.4 Recursos utilizados:.....	90
3.2.2 Dulcísima Virgen (Alabao)	94
3.2.2.1 Sinopsis:	94
3.2.2.2 Esquema formal:	94
3.2.2.3 Desarrollo del arreglo:	94
3.2.2.4 Recursos utilizados:.....	96
3.3 Composiciones:.....	102
3.3.1 Arrullito (Arrullo Bambuqueado).....	102
3.3.1.1 Sinopsis:	102
3.3.1.2 Esquema formal:	102
3.3.1.3 Desarrollo del arreglo:	103
3.3.1.4 Recursos utilizados:.....	104
3.3.2 Que te vas Negrito (Bunde)	110
3.3.2.1 Sinopsis.....	110
3.3.2.2 Esquema formal:	110
3.3.2.3 Desarrollo del Tema:	110
3.3.2.4 Recursos utilizados:.....	110

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	117
REFERENCIAS.....	119
ANEXOS	120

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cantones de la provincia de Esmeraldas	8
Figura 2. Niveles del Universo Afroesmeraldeño por Norman Whitten	15
Figura 3 Portadora bailando pieza de marimba.....	17
Figura 4. Cununos y Bombos	19
Figura 5. Devotas de San Martín de Porres	23
Figura 6. Arrullo a San Martín	24
Figura 7. Arena de la Mar.....	25
Figura 8. Agua de Toronjil	27
Figura 9. Cantoras.....	29
Figura 10. Cantadoras.....	33
Figura 11. Voz Principal El Niño de Oro	38
Figura 12. Voces de Respuesta (Unísono)	38
Figura 13. Acordes del tema y sus grados	38
Figura 14. Funciones de la melodía en acordes.....	39
Figura 15. Variación Melodía compás 9	39
Figura 16. Funciones de la melodía en segunda repetición (variación)	40
Figura 17. Rítmica de la melodía-primeros 8 compases	40
Figura 18. Rítmica de la melodía segunda parte (variación)	41
Figura 19. Patrón rítmico del bombo	41
Figura 20. Patrón rítmico del guasá	41
Figura 21. Canto En en fondo del Mar- Primera parte (Rubato).....	44
Figura 22. Acordes del tema y grados.....	45
Figura 23. Funciones del al melodía con respecto a acordes-primera parte	45
Figura 24. Acordes y sus grados- segunda parte.....	46
Figura 25. Funciones de la melodía con respecto a acordes-segunda parte ...	46
Figura 26. Patrón rítmico de la melodía- segunda parte	47
Figura 27. Patrón rítmico bombo	47
Figura 28. Patrón rítmico guasá	48
Figura 29. Melodía "Este Niño Quiere"	50
Figura 30. Grados. primera parte	51
Figura 31. Grados- segunda parte	51

Figura 32. Grados y su relación con la melodía	51
Figura 33. Notación rítmica de la melodía	52
Figura 34. Transcripción San Antonio Bunde	56
Figura 35. Repetición, cambio de letra y respuestas.....	57
Figura 36. Grados de Bunde San Antonio.....	58
Figura 37. Funciones de la melodía junto a grados.....	58
Figura 38. Funciones melodía segunda parte	59
Figura 39. Relación percusión- melodía rítmica	59
Figura 40. Acompañamiento de maracas, con acentuación.....	60
Figura 41. Acompañamiento rítmico de tambor cununo y maracas con respecto a melodía	60
Figura 42. Transcripción Dulcísima Virgen- primera parte	63
Figura 43. Transcripción Dulcísima Virgen- segunda parte.....	64
Figura 44. Movimiento de Grados Armónicos	65
Figura 45. Funciones de la melodía junto a grados.....	66
Figura 46. Rítmica de melodía voz principal.....	67
Figura 47. Rítmica melodía voz principal	67
Figura 48. Rítmica melodía Coros.....	68
Figura 49. Melodía Alabao Si mi Dios Quisiera	71
Figura 50. Melodía primera vez.....	71
Figura 51. Melodía en segunda vez- cambio de letra.....	72
Figura 52. Grados armónicos	72
Figura 53. Melodía voz principal.....	75
Figura 54. Contexto voces de respuesta-voz principal	76
Figura 55. Grados	77
Figura 56. Funciones melodía solista.....	77
Figura 57. Funciones melodía solista y coro	78
Figura 58. Acompañamiento percusión respecto a melodía parte 1	78
Figura 59. Acompañamiento percusión respecto a melodía parte 2	79
Figura 60. Patrón rítmico de bombo	79
Figura 61. Patrón rítmico de maracas	80
Figura 62. Melodía La Muluta.....	82

Figura 63. Grados Armónicos.....	82
Figura 64. Funciones de la melodía parte solista	83
Figura 65. Funciones armonía solista y coros	83
Figura 66. Mapa Rítmico	84
Figura 67. Melodía y Respuesta-Transcripción Audio Original	90
Figura 68. Melodía y Respuesta-Adaptación vientos	90
Figura 69. Patrón rítmico bombo	91
Figura 70. Patrón rítmico guasá	91
Figura 71. Adaptación de Patrones Rítmicos en Arreglo.....	91
Figura 72. Grados Armónicos del tema original	92
Figura 73. Esquema armónico arreglo "El Niño de Oro"	93
Figura 74. Tonalidad y melodía principal original	96
Figura 75. Melodía respuesta coro original	96
Figura 76. Tonalidad y melodía principal en arreglo.....	97
Figura 77. Melodía respuesta coro en arreglo.....	97
Figura 78. Línea de melodía parte conclusión-transcripción tema original.....	98
Figura 79. Línea adaptada al bajo en arreglo.....	98
Figura 80. Línea adaptada al bajo en arreglo- sección outro	98
Figura 81. Rítmica de melodía en transcripción del tema original	98
Figura 82. Adaptación rítmica de bajo en arreglo.....	99
Figura 83. Grados armónicos de transcripción tema original	99
Figura 84. Esquema Armónico Arreglo Dulcísima Virgen	101
Figura 85. Fragmento melodía "El Niño de Oro"	104
Figura 86. Fragmento melodía "En el fondo del Mar".....	104
Figura 87. Fragmento 1 melodía "Arrullito".....	105
Figura 88. Fragmento 2 melodía "Arrullito".....	105
Figura 89. Fragmento 3 melodía "Arrullito".....	105
Figura 90. Fragmento 4 melodía "Arrullito".....	105
Figura 91. Fragmento "En el Fondo del Mar" grados armonía y funciones melodía.	105
Figura 92. Fragmento "El Niño de Oro" grados armonía y funciones melodía	106

Figura 93. Fragmento "El Niño de Oro" grados armonía y funciones melodía.	106
Figura 94. Esquema Armónico "Arrullito"	108
Figura 95. Patrón rítmico bombo	109
Figura 96. Patrón rítmico guasá	109
Figura 97. Adaptación de patrones rítmicos en arreglo- cajón y shakers.....	109
Figura 98. Melodía "Este Niño Quiere"	111
Figura 99. Melodía "Que te vas negrito"	111
Figura 100. Grados "Este Niño quiere"	111
Figura 101. Grados "Que te vas negrito"	112
Figura 102. Disposición melódica "Este Niño quiere" Bunde	112
Figura 103. Disposición melódica "Que te vas negrito"	113
Figura 104. Relación rítmica en primera parte Bunde San Antonio.....	114
Figura 105. Relación rítmica segunda parte Bunde San Antonio	115
Figura 106. Relación rítmica primera parte composición bunde "Que te vas negrito"	115
Figura 107. Relación rítmica segunda parte composición bunde "Que te vas negrito"	116

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal la adaptación de temas tradicionales y composición a partir de elementos obtenidos durante la misma. Razón por la cual todo parte de las transcripciones y análisis de sus componentes con algunas citas de material de unos pocos investigadores que se han dedicado a indagar sobre la música y cultura de los afrodescendientes en Ecuador, que, aunque su trabajo resulta muy útil y aporta con importantes referencias, no se encuentra aún un estudio formal de los elementos musicales propiamente; estudio que es necesario para la teorización de las características de los temas transcritos.

Cabe mencionar que la inquietud principal que provocó esta investigación fue la previa escucha de trabajos musicales que giran en torno a la recuperación de los elementos tradicionales, conservan sus elementos pero tienen un enfoque desde lo contemporáneo, que representan un ejemplo claro de los procesos evolutivos e incluyentes que permite la música; entre estos trabajos tomados como referentes está: La Tunda, María Mulata, Grupo Taribo, Herencia de Timbiquí, Grupo Socavón, Grupo Bahía, Totó la Momposina, entre otros. En medio de la escucha de estos referentes, nace la necesidad de búsqueda de nociones y principios musicales así como de identidad.

Este trabajo, busca dentro de la sonoridad característica de las canciones que son parte de la ritualidad de la comunidad afro, usando grabaciones, una de 1967, por Norman E. Whitten, que contiene audios de cantos rituales de varios sectores de la costa del Pacífico, otro trabajo del año 2002 que contiene cantos ya sólo de el lado de Esmeraldas y específicamente del cantón San Lorenzo, en el que se destaca la participación de varios grupos entre ellos “Arrullos y Chigualos Tululbí”, y un último del año 1998 que recopila cantos de la costa de Colombia y Ecuador en el que resalta la participación de Rosa Wila en la agrupación “La Voz del Niño Dios”.

A pesar de no ser objeto de esta investigación, la vida de Rosa Wila es una pieza importante dentro de la recopilación de audios a transcribir; de manera breve se puede mencionar que su voz y su presencia destacan dentro

de la cultura afroesmeraldeña, y la posicionan como una importante gestora e impulsadora de la música ritual (alabaos, arrullos y chigualos).

Nacida en Borbón, desde pequeña estuvo muy ligada al canto. Desde sus cantos, habla de la vida, la muerte y los santos; empezó a cantar a los santos inspirada desde la fiesta de la Virgen del Carmen, de ahí en adelante fue invitada a las festividades religiosas y/o patronales de Esmeraldas; con varios premios como reconocimiento a su gestión, trayectoria y aporte al rescate de los valores y saberes ancestrales, están “Marimba de Oro”, otorgado por la Casa de la Cultura de Esmeraldas; también un reconocimiento como Portadora de Saberes Ancestrales, del Ministerio de Cultura en el año 2015.

Para profundizar sobre esta investigación, el proceso ha sido el siguiente:

- Escucha activa
- Selección de ritmos
- Selección de canciones
- Transcripción melódicas
- Análisis melódico
- Establecimiento de tonalidad a partir del análisis melódico
- Escritura en métrica y tonalidad
- Búsqueda de elementos funcionales de análisis
- Análisis Estructural, fraseológico, armónico y melódico
- Análisis contextual lírico
- Análisis rítmico
- Síntesis de Elementos encontrados
- Comparación de elementos entre los estilos
- Comparación de contextos de los estilos
- Sistematización de elementos para la composición.
- Aplicación en arreglo de dos temas tradicionales seleccionados y transcritos.
- Aplicación de parámetros encontrados para la composición
- Realización sonora de los arreglos y composiciones
- Redacción final de este escrito.

El presente plan menciona el proceso que se ha desarrollado para realizar esta investigación, los pasos cumplidos, y la manera de abordar el presente trabajo. Razón por la cual, en este texto se divide en los siguientes capítulos:

1. Capítulo 1: La Comunidad Afro en Ecuador: Entorno Social y Características de la música y su Funcionalidad en los Rituales
2. Capítulo 2: Introducción a la Música Ritual Negra- Transcripción y Análisis.
3. Capítulo 3: Aplicación práctica en proceso de Arreglos y Composición.

Es de suma importancia, proponer que la lectura de este texto, esté acompañado de los audios adjuntos, tanto los originales, como los que representan parte del análisis, transportados a un software de escritura musical (Finale), pues se encontrarán varias anotaciones a modo de explicación, con el fin de que lo visual colabore con el entendimiento de algunos conceptos.

Finalmente el propósito fundamental de esta investigación es la composición y arreglos, tomando como elemento esencial la tradición oral, que, mediante la sistematización se podrán adaptar a formatos varios, reducidos o más extensos. Ésta investigación constituye un pequeño peldaño, dentro del campo casi inexplorado de la música ritual afro; un proceso que es necesario y trascendente, como parte de la preservación y evolución no sólo de la cultura de sus actores directos, sino también de los actores externos, la sociedad ecuatoriana, y la comunidad musical, que actualmente se ve envuelta en medio de un proceso de conocimiento de la tradición, generando consciencia y abrazando lo propio, creando nuevas propuestas que se acercan y abordan de manera cuidadosa la tradición.

1 Capítulo I: La Comunidad Afro en Ecuador

Es este capítulo se aborda el proceso de asentamiento de la comunidad afro, su historia, su llegada a territorio de América del Sur y sus procesos de resistencia, se habla de su auto-reconocimiento como etnia dentro de la población ecuatoriana, que es diversa. Más adelante en este capítulo se enuncia el sitio geográfico en el que se desarrolla la cultura afroesmeraldeña, la división de sus cantones, aspecto que es primordial dentro de este trabajo, dado que es necesario ubicar el cantón San Lorenzo específicamente para hablar de sus manifestaciones musicales.

No se puede hablar de manifestaciones culturales, sin mencionar por completo el imaginario de una población, que es el universo en que se basan sus representaciones.

“La totalidad de realizaciones efectuadas por el hombre, de manera especial, aquellas sobre los dominios de la cultura universal contemporánea, tienen su génesis en el ámbito de lo tradicional “ (Escobar, 1997, p. 5)

De ésta manera, el desarrollo de este capítulo construye un hilo hacia la descripción de todo el universo inmaterial de la cultura afroesmeraldeña, de la que se desprenden sus memorias, tradiciones, costumbres, mitología, su forma de entender el mundo, desde su cotidianidad, su música que llega intrincada desde la esclavitud, y muta con los procesos colonizadores y evangelización, pero mantienen la esencia de la expresión de esta población, su concepción de la religiosidad que deriva en una serie de rituales, que establecen las celebraciones más representativas de su cultura.

1.1 Historia y Población

Para el año de 1534, bajo la dominación de los europeos, los negros africanos habían llegado a América en calidad de esclavos, que en tierras esmeraldeñas encontraron un potencial lugar para recuperar su condición de libertad a pesar del continuo interés de la corona española por ese territorio, conocido por su riqueza tanto en oro, plata y esmeraldas.

El cronista Miguel Cabello de Balboa relata que a mediados del siglo XVI un barco que iba camino a Panamá paró en costas esmeraldeñas, transportando veintitrés esclavos negros, se quedaron a proveerse de

alimentos, pero las condiciones de clima hicieron que se demore su partida, lo que fue aprovechado por los esclavos para escapar (Franco, 2002, p. 7). De manera muy general se puede hablar de varios grupos de afrodescendientes que llegaron a Esmeraldas por distintos puntos y con diferentes antecedentes y propósitos: unos como esclavos, otros como náufragos, fugitivos, y ex esclavizados provenientes de Colombia y Ecuador; quienes encontraron refugio en Esmeraldas. Y aunque hubieron varios enfrentamientos con varias etnias cercanas al lugar, eventualmente se convirtieron en aliados como estrategia de supervivencia, lo que los llevó a consolidarse como un grupo social ante la intención de la corona española de reducirlos, se afianzaron alianzas entre grupos étnicos por medio de matrimonios y compadrazgos, lo que dio lugar a uno de los palenques más importantes del Pacífico. Se denomina palenque o quilombo a un espacio con libertad de expresión, de resistencia, en el cual se recreaba su cultura y sus patrones de organización política y social. Según Savoia, citado por Minda (2014) "No solo era un espacio para los afrodescendientes sino también para indígenas y blancos que huían de la autoridad". Todos estos eventos, dieron como resultado el mestizaje, y como consecuencia tanto del mestizaje como de la trata de negros ejercida por los europeos, estaba muy presente ya la práctica de la religión católica.

Para el año de 1577, Se establecieron varios acuerdos con las autoridades colonizadoras, respecto a la condición de la nueva sociedad de "zambos" como el reconocimiento de éstos como individuos, el reconocimiento de su territorio, y su condición de vasallos libres de la corona (Franco, 2002, p. 8) , sin embargo los acuerdos no fueron cumplidos, por lo que se inició un proceso de migración hacia los esteros, lo más lejos posible de la vista de los blancos. Para finales del siglo XVII, la exploración en el Río Santiago hizo que los esclavos aumenten, y también la afluencia de esclavos provenientes de Colombia, del sector de Popayán; razón por la que para los años 1740, la parte sur de Esmeraldas estaba poblada no sólo de negros y zambos (producto del mestizaje afro-indio") (Franco, 2002, p.8) , sino de indígenas, mestizos y españoles. Por el norte, las minas de Cachaví, Playa de Oro (donde ahora es

San Lorenzo) eran trabajadas por negros que escapaban de Nueva Granada, y trabajaban en condiciones de libertad. (Franco, 2002, p. 11)

Hubo mucho movimiento migratorio durante ese siglo en la provincia, desde las minas Colombianas a Esmeraldas, debido a la explotación de oro, y fue precisamente en esa actividad en la que los negros encontraron un medio de subsistencia. Luego de varios intentos, los esclavos lograron reconstruir su forma de vida en espacios libres y la destrucción del concepto que los desligaba como seres humanos, habían encontrado mecanismos de negociación.

Sin embargo, la población negra de esa región del país tuvo que luchar durante décadas por la legalización de sus derechos, la manumisión de los esclavos se decretó en julio de 1851 bajo el gobierno de José María Urbina, pero no representó libertad, pues estaban sometidos por sistemas de deudas transmitidas de generación a generación (Franco, 2002, p. 12)

El pueblo negro del Ecuador, se reconoce como etnia apenas en la Constitución de la República de 1998, y se establece como deber del Estado el fortalecimiento de la diversidad mediante el apoyo a todas sus manifestaciones culturales.

El siguiente es un cuadro del porcentaje de población afro, en relación a la población total de cada uno de estos cuatro cantones de la provincia de Esmeraldas.

Tabla 1. Cuadro de Población Esmeraldas para el 2010

Población	Eloy Alfaro		San Lorenzo		Esmeraldas		Quinindé	
	Nº Pers	%	Nº Pers	%	Nº Pers	%	Nº Pers	%
Indígena	6 680	17	2 243	5	1 335	1	3 157	2,58
Afroecuatoriano/a afrodescendiente	15 138	38	16 335	38	59 850	32	28 736 ¹³	23,44
Negro/a	8 429	21	10 687	25	19 806	10		
Mulato/a	1 891	5	3 638	9	25 553	13		
Montubio/a	394	1	254	1	2 112	1	5 785	4,72
Mestizo/a	5 794	15	8 132	19	70 954	37	74 337	60,65
Blanco/a	1 353	3	1 089	3	9 272	5	10 208	8,33
Otro/a	60	0	108	0	622	0	347	0,28
Total	39 739	100	42 486	100	189 504	100	122 570	100

Tomado de (Minda, 2014, p. 17)

1.1.1 El Lugar

La provincia de Esmeraldas es una de las cinco provincias costeras del Ecuador, localizada en el extremo noroccidental. Limita en el norte y oeste con el Océano Pacífico, al norte con Colombia, al sur con Manabí y Pichincha y al este con Carchi e Imbabura; tiene un área de 15.216km², que equivale al 6.3% del territorio nacional y una superficie marítima de 46.155 km² (Franco, 2002, p. 14); posee varios paisajes: playas, zonas agrícolas, caudalosos ríos como el Esmeraldas, Santiago y Cayapas, y áreas protegidas de bosque primario, sin embargo la sobre-explotación del bosque húmedo impulsada por el sector exportador provocó la prematura reducción de éste, y ya para los años ochenta apenas quedaba un 10% del bosque original.

Dentro de los siete cantones que pertenecen a la provincia, se agrupa gran diversidad étnica y cultural, donde conviven las reservas ecológicas con los pueblos negro, chachi, awá, y la población mestiza.

Las comunidades no gozan aún de condiciones de vida del todo favorables, esto se debe en gran parte a la mala administración de los recursos y de las ganancias que se obtiene de las actividades de extracción de madera y palma, pues gran parte de los territorios fueron entregados a concesión a las

empresas, que si bien con su llegada propiciaron un grado de crecimiento a la región, no entregaron a las comunidades su parte.



Figura 1. Cantones de la provincia de Esmeraldas

Tomado de (Minda, 2014, p. 18)

1.2 El Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades Afro-Esmeraldeñas.

“La cultura afroecuatoriana es el producto de un largo proceso de resistencia a lo que se impone desde el poder” (García & Balda, 2013, p. 32).

Debido al mestizaje, catolicismo previo, y la cultura africana arraigada durante y después de la colonia, las celebraciones religiosas son parte importante de la cultura afro en la región de Esmeraldas, San Lorenzo y Borbón, y de manera resumida se puede mencionar que todo lo que engloba el patrimonio cultural afro-ecuatoriano se deriva en varios escenarios de su intrincada identidad. A partir de su cosmovisión y filosofía propia de la diáspora, según (Sánchez & Tuaza, 2007) se desarrollan los siguientes:

a) La Culinaria y las prácticas que se unen para la producción. Las prácticas alimenticias de las familias en comunidades ancestrales, están estrechamente ligadas a las montañas y ríos que los proveen. La comida tradicional afroecuatoriana es variada, sin embargo en las celebraciones se ponen en evidencia las recetas especiales, y es un tiempo para compartir lo mucho o poco que se posee. (García & Balda, 2014, p. 19)

El coco es un ingrediente preponderante en la preparación de diversos platos tradicionales, es un elemento propio que aporta con sabor a raíz africana. (García & Balda, 2014, p. 19)

b) La música propia de Esmeraldas (marimba) y del Valle del Chota (La Bomba y la Banda Mocha). La evolución, mezcla cultural y el contacto interétnico propicia en las manifestaciones musicales características específicas, expresadas en la música de marimba que es de carácter profano, y la música religiosa que se vincula a través de rituales mortuorios, adoración a santos e imágenes. Se canta para celebrar la vida, la muerte y los regalos de la naturaleza a las comunidades, como lo menciona García (2014, p. 14) citando a una pobladora de la comunidad “Cuando lavamos la ropa en las orillas o buscamos granitos de oro en los placeres del río, casi siempre estamos cantando”

c) La religiosidad y la magia, en la que se involucran las expresiones sincréticas afrocatólicas, que las comunidades realizan dentro de su ciclo de festividades; entre ellas la de san Martín de Porres en Canchimalero el 3 de noviembre, La Virgen del Carmen el 16 de julio, San Lorenzo el 10 de agosto, Santa Rosa y San Ramón el 30 de agosto, Las Mercedes 24 de septiembre, además de Los Reyes, fiesta de San Pedro y San Pablo el 29 de junio, La Semana Santa, La adoración al Niño Jesús como eventos destacados. Los eventos socio-religiosos más importantes de la cultura negra esmeraldeña están basados en el santoral católico, esto se debe a la posición central que la Virgen y los santos comprenden la cosmovisión negra. De hecho, “el negro esmeraldeño cree que los santos están con Dios en el cielo pero sin separarse de la vida de las personas” Como lo dice Pezzi 1996: 53-54 citado por (Franco, 2002, p. 21).

Desde otro punto de vista, García (2002) manifiesta desde adentro que la religiosidad es producto del sometimiento católico por parte de los colonizadores, que con el pasar del tiempo se convirtió en parte de su cultura y de sus creencias, y se deriva en sus rituales y música, y que se conserva gracias a los ancianos que son considerados “fuente de energía cultural de la comunidad y guardianes de los mandatos ancestrales” (García & Balda, 2014, p. 24)

d) Ritualidades a la vida y muerte: y todas las creencias asociadas al ciclo de vida del ser humano (los ritos de nacimiento y la preparación a una buena muerte, entre otros). Para los ritos de nacimiento, según la tradición afro-ecuatoriana es necesario tener a una partera o alumbradora, son las encargadas de ver nacer y crecer a los niños de la comunidad, ayudar durante el proceso de embarazo, e incluso después de nacido el niño velar por su bienestar, son muy respetadas por toda la comunidad y guardan en su memoria la historia de gran parte de ella, pues conocen a casi todos los habitantes. (García & Balda, 2014, p. 26).

Por otro lado, para los rituales mortuorios se contacta a los llamados rezanderos, mediante los rezanderos y rezanderas, que son personas mayores y tienen el respeto de la comunidad por su amplio conocimiento y experiencia sobre la religiosidad, y respeto por la vida, se les encarga hacerles compañía a personas dentro de la comunidad, tanto a enfermos, como a personas que están cerca de morir. (García & Balda, 2014, p. 25)

Otra función de los rezanderos es acompañar durante los entierros y velorios, porque conocen bien las oraciones y el proceso necesario frente a la muerte. (García & Balda, 2014, p. 25)

e) Las expresiones mágico medicinales, en los que se practican ritos de curación de males ya sean divinos o humanos. García (2014) menciona a personas específicas para este tipo de labores, por ejemplo los llamados curanderos de culebras, que son los que se dedican a tratar mordeduras de serpiente, conocen gran variedad de plantas medicinales, llamadas “contras”. Son plantas que tienen propiedades de curación y actúan sobre veneno de varios animales. (García & Balda, 2014, p. 26)

“Las prácticas curativas que se mantienen en las comunidades no son actos de brujería, todos son saberes ancestrales para sanar y hacer el bien a las personas que padecen alguna enfermedad” (García & Balda, 2014, p. 26)

f) El conocimiento ancestral asociado a la medicina tradicional, a la operación sobre la naturaleza y los ecosistemas. Los elementos constitutivos de la cosmovisión del afro-esmeraldeño son parte de su relación simbólica con el entorno. Estos son: los árboles, el mar, los ríos, y es aquí precisamente donde surgen los personajes de leyenda. “Durante años, el afro-esmeraldeño ha vivido bajo una concepción de lo temporal estrechamente ligada al ritmo vital de su entorno” (Palacios, 2013, p. 46). Desde adentro de la comunidad, Juan García (2002), establece que la naturaleza es el entorno y medio de subsistencia para las comunidades afro-esmeraldeñas, así como sus elementos: el agua y su valor más allá de su simple uso, el río como fuente de sustento para las familias que viven cerca, como vía de transportación de productos y conexión con otros pueblos y comunidades, la concienciación sobre las fuentes de agua son transmitidas por medio de adivinanzas a las generaciones nuevas.

“En las comunidades ancestrales los niños y niñas recibíamos estas enseñanzas como parte de una antigua tradición que manda celebrar la vida donde quiera que ella florezca, por eso decimos que el río es fuente de vida, alimentos y espacio para mantener la cultura” (García & Balda, 2014, p. 9)

Se celebra la presencia de la naturaleza y la vida que florece en ella mediante cantos, versos, refranes, adivinanzas.

Son extensas las manifestaciones dentro de la cultura afroesmeraldeña, y como se vio brevemente, existen rituales y costumbres específicas para cada ocasión. El siguiente cuadro muestra las festividades religiosas que se celebran dentro del santoral católico:

Tabla 2. Festividades del Santoral Católico de Esmeraldas por Antón Sánchez-
Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente

Categoría	Evento – Descripción	Comunidades recomendadas	Fechas – Espacios
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de la Virgen del Carmen. Arrullo de la Carmela. Limosneada y balsas.	Muisne, en el sur de Esmeraldas. Colón Eloy y otras comunidades del norte de Esmeraldas.	15-16 de julio. Casas de los/as fiesteros/as. Capillas.
Santoral afroecuatoriano	Día de San Juan. Baños colectivos en el río. Castigo a los árboles para que den frutos abundantes y buenos.	Maldonado. Colon Eloy. En el Río Santiago. San Mateo en el Río Esmeraldas.	24 de junio. Temprano en la mañana. El espacio son los ríos y las fincas.
Santoral afroandino	San Martín de Porres. Limosneada. Balsas que salen de varias comunidades. Romerías. Concursos.	Canchimalero-Eloy Alfaro	3 de noviembre. Muchas comunidades de la región. Santuario de Canchimalero.
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de San Antonio. Arrullos. Limosneada-arrullos en la víspera. Bailes populares.	La comunidad de San Antonio en el Estero de María. Wimbí-Wimbicito.	12-13 de junio. Casa de los fiesteros.
Santoral afroecuatoriano	Las Marías. Fiesta de las Marías. Arrullo a la Virgen María. Limosneada. Víspera. Balsas. Baile popular.	San Mateo, Esmeraldas central. Algunas comunidades del norte de Esmeraldas.	7-8 de septiembre. Casa de los fiesteros/as. Capilla de la comunidad.
Santoral afroecuatoriano	Santa Rosa. Desfiles. Bailes folklóricos. Arrullos.	Atacames, al sur de Esmeraldas. Comunidad de Santa Rosa en el cantón Eloy Alfaro.	29-30 de agosto. Casa de los fiesteros. Capillas.
Fiesta patronal	San Lorenzo. Desfiles cívico y militar. Encuentros culturales binacionales.	San Lorenzo-cabecera cantonal	10 de agosto
Fiesta patronal	San Javier. Desfile escuela. Campeonatos deportivos.	Comunidad de San Javier.	3 de diciembre

Tomado de (Minda, 2014, p. 43)

Tabla 3. Festividades del Santoral Católico de Esmeraldas por Antón Sánchez-
Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente.

Categoría	Evento – Descripción	Comunidades recomendadas	Fechas – Espacios
Santoral afroecuatoriano	Purísima. Fiesta de la Inmaculada. Arrullos. Fiestas comunitarias.	Comunidad de Wimbí, parroquia 5 de Junio.	8 de diciembre
Conmemoración	Semana Santa. Semana grande. Recreación de las escenas de la celebración católica. Procesiones. Rezos en las casas y capillas. Tropas. Personajes bíblicos.	Wimbí. Playa de Oro. Selva Alegre. Colón Eloy. Telembí en el Cayapas. Carondelet.	Toda la semana. La semana cae alta o baja.
Santoral afroecuatoriano	Juego de reyes. Toma del poder. Distintos espacios para juegos colectivos. Representaciones.	Borbón. San Lorenzo. Muchas comunidades del norte de Esmeraldas. Río Onzole.	6-8 de enero.
Santoral afroecuatoriano	Fiesta del niño. Limosneada. Arrullos en la víspera. En algunas comunidades se preparan balsas decoradas.	Borbón. Playa de Oro. En muchas comunidades del norte de Esmeraldas. Muisne.	24 -25 de diciembre
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de las cruces. Siembra de la cruz en las orillas del río.	Comunidad de las Cruces. Onzole.	
Santoral afroecuatoriano	Las Lajas. Virgen de las Lajas. La Lajita.	Limonas. La Peñita.	

Tomado de (Minda, 2014, p. 44)

1.2.1 Memoria Oral:

Dichas de manera general, todas éstas prácticas que se desarrollan dentro de la cultura afro-esmeraldeña son más extensas de lo que se puede mencionar y son producto de la tradición oral que se mantiene.

La oralidad de las culturas afro debe entenderse como una característica particular de los grupos originarios en la diáspora y también como una respuesta de negación a la escritura dentro de los procesos esclavistas a lo que fueron sometidos. (García & Balda, 2013, p. 41)

La conservación de los elementos de leyenda popular transmitidos oralmente de manera casi invariable, es una consecuencia del estado de aislamiento al que se ha visto sometida la población de la provincia de Esmeraldas con respecto al resto del país. Un aspecto importante sobre la conservación de la tradición oral ha sido el modo rítmico con el cual se recitan los versos, en los que el ritmo y repetición que son instrumentos para la

conservación de la memoria. (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 19)

Dentro de las expresiones orales se encuentran las leyendas, que no son más que otra forma en la que las comunidades cuentan su historia, sus anécdotas, y las de sus ancestros, entre éstas se mencionan personajes como:

- La Tunda, que es una mujer perversa, con pies deformes que vaga por los bosques y se queda con los niños perdidos o que no hayan recibido el bautismo. (Sánchez & Tuaza, 2007, p. 24)
- El duende, que es un ser pequeño con sombrero, y se enamora de las jovencitas, las seduce y se las lleva. (Sánchez & Tuaza, 2007, p. 24)
- El Riviel, el alma en pena de un marinero que provocó la ira de Dios en una pelea con los muertos, mientras sostenía una cruz en llamas.

No sólo las leyendas son parte de la tradición oral de los pueblos, sino también los cantos tradicionales, que evocan varias etapas de la vida del ser humano, y de la vida en comunidad, que representan su religiosidad y cotidianidad. (Palacios, 2013, p. 44)

1.2.2 Concepción Religiosa:

El pensamiento y las prácticas religiosas de los afrodescendientes en Esmeraldas se alimentan de tres elementos:

- Las tradiciones culturales propias
- Los rituales religiosos indígenas
- Las ideas del catolicismo en el que intervienen los sacramentos y la presencia de santos. (Minda, 2014, p. 34)

De ésta última se desprenden las manifestaciones religiosas que tienen que ver con los cantos tradicionales como los *salves*, *alabaos*, *arrullos* y *chigualos* que se cantan a los muertos, a los santos o a niños que han fallecido.

Dentro del universo e imaginario del afro-ecuatoriano, se tejen complejas relaciones que dividen los mundos:

- El cielo, el cielo estelar, donde se encuentra Dios, los santos, ángeles, La Virgen, y las almas de los niños muertos, las estrellas, los planetas,

cuyo centro de conexión con lo terrenal es el cementerio desde donde van las almas sea al cielo, al infierno o al purgatorio.

- La vida terrenal, donde está la vida de los afro-esmeraldeños en su geografía física, con los animales, las plantas y las relaciones de carácter social en la que se predica la religión y existe la idea de lo profano y sagrado, donde se encuentran cementerios, altares y el más allá, lugar donde residen los personajes mágicos como la Tunda, Riviel, duende, pero que concretamente están en los ríos, bosque y los manglares.
- El inframundo, donde se encuentra lo oscuro, los demonios, las almas en pena, los muertos sin bautismo, en el llamado Limbo ,Purgatorio o infierno, noción en el que la influencia de la imposición religiosa es muy notoria.

En el siguiente cuadro se ven representados los mundos antes enunciados.

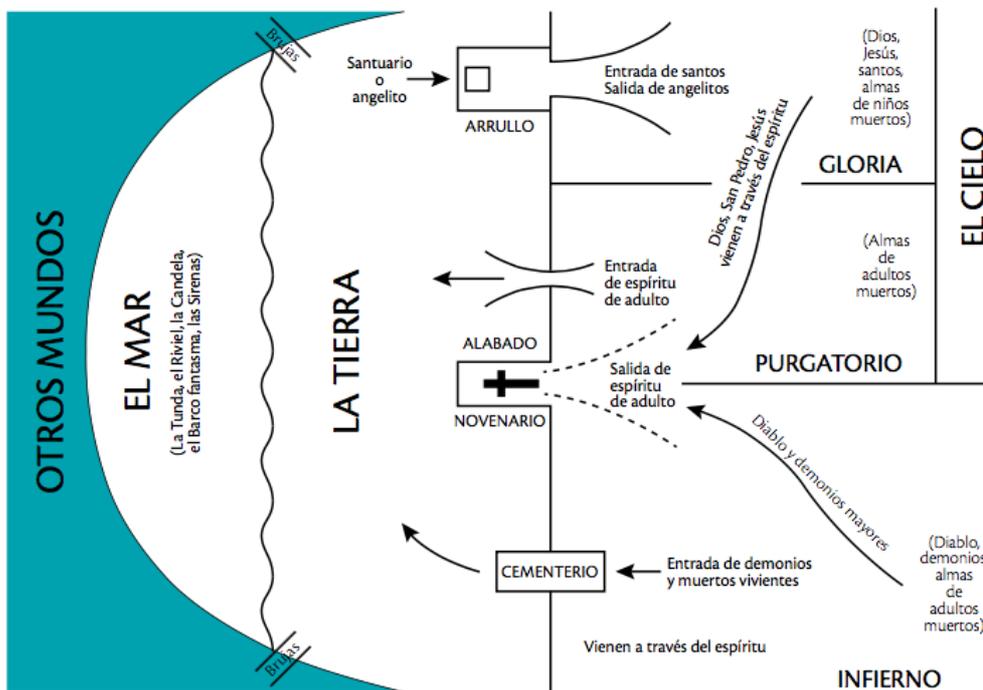


Figura 2. Niveles del Universo Afroesmeraldeño por Norman Whitten

Tomado de (Minda, 2014, p. 39)

1.3 La Música Afro-Esmeraldeña- Música Tradicional Ritual y Festiva

A lo largo de la historia de los pobladores afro en Ecuador, su música y danza han tenido distintas funciones sociales, como una vía de escape a su condición de esclavizados, como resistencia a la prohibición de sus manifestaciones propias y la construcción de su identidad cultural. Como parte de los procesos de desarrollo de la cultura afroesmeraldeña, nace la música denominada Marimba, en la que sus elementos fundamentales son el baile, la vestimenta y la música, al estar asociada a la danza, se establece una separación entre la música de marimba y los cantos tradicionales de carácter más religioso, cabe mencionar que las dos prácticas musicales van íntimamente ligadas a la cotidianidad de las poblaciones afro-esmeraldeñas.

Se puede decir que casi todas las piezas musicales afro-esmeraldeñas están en compás ternario o binario de subdivisión ternaria (3/4, 6/8), son escasas las de binario simple (2/4) pero sí existen. (Palacios, 2013, p. 64)

1.3.1 La Marimba: Música y Baile.

La expresión Música de Marimba engloba varios elementos de baile, música y como instrumento; se llama complejo o grupo de marimba a los instrumentos con los que se asocia: bombos, *guasá*, cununos, los atuendos que se usan para su baile, y el baile como tal, y lo que éstos transmiten, por lo que se la considera “pagana”. De ella se desprenden varios “toques de marimba”

“Resulta difícil ajustar las piezas ejecutadas con marimba en géneros, por su ejecución e instrumentación de denomina “música de marimba” y a las diferentes piezas de su repertorio “toques de marimba” como dice Pablo Guerrero (Palacios, 2013, p. 77):

- Caramba
- Agua Larga
- Guabaleña
- Chafireña
- Fabriciano
- Caderona
- Torbellino

- Amanece
- Peregoyo
- Andarele
- Patacoré
- Mapalé

Todos estos “toques de marimba” que se derivan de la marimba, tienen su baile característico y sus letras son alegres, hablan de los diarios quehaceres de los afro-esmeraldeños, de la belleza de la mujer negra, de la cosecha, de la minería, de los ríos, de la pesca; los dos últimos tienen danza y canto para ahuyentar a los malos espíritus, junto a esto la música de marimba pretende vigorizar la socialización por medio de la fiesta, el compartir y celebrar en comunión las buenaventuras.



Figura 3 Portadora bailando pieza de marimba

Tomado de (Minda, 2014, p. 54)

1.3.1.1 El Instrumento:

Existen varias teorías sobre el origen de la marimba, pero en términos generales la marimba sería producto de la evolución y adaptación del instrumento africano llamado rongo, explica además la relación de los timbres del instrumento en la que las teclas agudas asemejan la voz de un niño, las teclas medias a la voz de una madre o persona adulta y que es la que une los sonidos agudos con los graves, y por otro lado las teclas graves que evocan la voz profunda de los abuelos. (Valencia, 2016, p. 14)

Su construcción ha cambiado con el paso de los años, inicialmente estaba compuesta de tablas de caña, y eventualmente se han hecho modificaciones para un mejor sonido, se encuentran dispersos por la provincia de Esmeraldas constructores y ejecutores de la marimba, entre ellos: Guillermo Ayoví “Papá Roncón” en Borbón, Emeterio Valencia, Alberto Castillo en Esmeraldas, Remberto Escobar.

La música de marimba no suena sólo con el instrumento, está acompañada de:

a) Bombo: Bimembráfono de un solo cuerpo cilíndrico, con tablillas ensambladas de forma circular. En su construcción se usan maderas de buena sonoridad como el cedro, calande, tangaré. Las membranas: de cuero de venado y tatabra, rodeados de un anillo de jagua y unido en los dos extremos por sogas en zigzag. Para su ejecución debe estar suspendido, un palo toca con la mano derecha sobre el aro y con la izquierda sobre la membrana con un mazo. La música negra esmeraldeña se toca tradicionalmente con dos bombos: uno macho y hembra, la diferencia está en el tamaño, siendo la hembra el más grande. (Franco, 2002, p. 23)

b) Cununo: Membranófono de cuerpo cilíndrico cónico alargado, excavado en un tronco. Se coloca cuero de venado en su lado más ancho, si el cununo es macho; o cuero más delgado si es cununo hembra. Se utilizan las mismas maderas que se utilizan en el bombo para su construcción. Se ejecuta con las dos manos, palma y dedos, sujeto entre las piernas y levemente levantado del suelo. El cununo macho es más grande que el

cununo hembra. Tradicionalmente es tocado por los hombres de la comunidad. (Franco, 2002, p. 25)

c) Guasá: Idiófono de sacudimiento de percusión interna. Se construye con un trozo de caña guadúa, cerrado en ambos extremos, extrayendo todo el material, se sellan los extremos con clavos de chonta y se introducen semillas de achira, que dan el sonido al instrumento al sacudirlo. Es ejecutado tradicional y exclusivamente por las mujeres. (Franco, 2002, p. 25)

d) Maracas: Idiófonos de sacudimiento de percusión interna. Construidos en un calabazo pequeño, redondo y vaciado, que se lo llena con pepas de achira y se le atraviesa un palo que sirve de mango. Es ejecutado por las mujeres cantadoras. (Franco, 2002, p. 25)

Estos dos últimos instrumentos son también usados en la ejecución de la música tradicional ritual, de la que se habla más adelante. Un aspecto importante de la construcción de estos instrumentos de percusión es que se los construye por parejas, la idea de los roles de género masculino y femenino que va dado por el tamaño y por el tipo de piel que se utiliza. Los tambores macho son de mayor tamaño y los tambores hembra son de menor tamaño (Minda, 2014, p. 51)

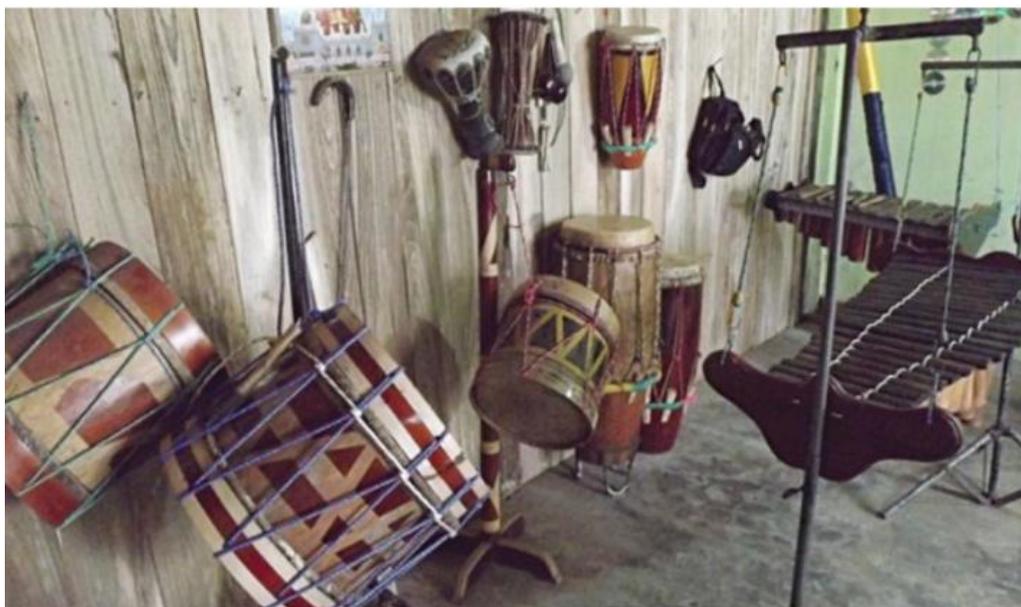


Figura 4. Cununos y Bombos

Tomado de (Minda, 2014, p. 52)

1.4 Música y Ritualidad- Cantos a lo Humano y a lo Mítico

“Las artes y la música son el reflejo de los valores, símbolos, modelos de conducta, ideas de un pueblo y es a través del estudio de la significación de la música en la cultura, que es posible comprender este conjunto de valores” (Franco, 2002, p. 18).

Para los colonizadores, la memoria cultural radicaba en la religión y el lenguaje, por lo que la catequesis fue el procedimiento para erradicar la identidad y lograr adoctrinar, se establecieron “permisos” que les daba la posibilidad de recrear sus tradiciones culturales en días de fiestas cristianas y la progresiva inserción de sus instrumentos de origen africano en las celebraciones religiosas (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 17).

La música guardó los valores que intentaban arrancar, ésta música que logra acoplar los aspectos de su vida cotidiana y espiritual, el mecanismo sonoro que los lleva de vuelta a sus orígenes, la forma más poderosa de resistencia, sobrevivió con el pasar de años y generaciones.

Son cantos religiosos que se entonan en ocasiones especiales y de alto impacto emocional, tanto de tristeza o de alegría. (Minda, 2014, p. 79) Las comunidades los categorizan como:

- Alabados y Salves: cantos tristes para cuando muere una persona adulta o para alabar a un santo.
- Arrullos: cantos para funerales o fiestas para santos.
- Chigualos: cantos para cuando mueren los recién nacidos o niños pequeños.

1.4.1 Arrullos, Chigualos y Alabaos

La celebración de varias fiestas católicas aportaron a la construcción de una nueva cultura, mezcla de lo africano y lo español, que se conoce como sincretismo religioso. (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 17)

Entre las manifestaciones culturales más representativas, bajo las formas cristianas, se derivan varios tipos de cantos rituales, como lo Menciona

García (2002) los cantos a lo humano, los juegos de chigualos, y las alabanzas son el conjunto de expresiones orales que heredaron de su pasado histórico.

Los cantos rituales se dividen según su propósito, letra, ocasión en la que se cantan, como se menciona en el párrafo anterior existen cantos a lo humano, a niños, a la Virgen, a la naturaleza, a la muerte, etc; que se presentan a continuación de manera más detallada.

1.4.1.1 Arrullos

Se conciben como la celebración a la religiosidad, la fiesta y los milagros son tomados como el evento central, son transmitidos por generaciones y en medio de las ceremonias con la comunidad. En una entrevista de Clavijo (2015) a Línver Nazareno, menciona que el arrullo es un canto de adoración que sus ancestros cantaban a sus dioses, la luna, la tierra, la naturaleza y luego vino la influencia religiosa, en la que fue tan fuerte el intento de la Iglesia por evangelizar a Esmeraldas, que finalmente las madres y personas mayores optaron por inventar esa parte a lo divino del que ahora se habla, que era cantar a un santo, pedir un favor, un milagro, cantar al nacimiento del niño, a la virgen, es así como aparecen los arrullos que se establecen y quedan en la memoria colectiva.

Los arrullos actualmente se conciben hacia dos temáticas: por un lado a lo humano, en el que se expresa el conocimiento del mundo terrenal, y por otro a lo divino en lo que se alaba a santos de devoción sea personal o colectiva. Además de la temática, la forma de cantar varía, por lo que los guardianes de la tradición reconocen que “los arrullos a lo humano o a lo divino pueden ser bundeados, bambuqueados o corridos” (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 57).

Los arrullos y su disposición tanto en forma y contenidos varían, sin embargo tiene elementos comunes de los que se componen principalmente:

- Verso principal: el primer verso es expuesto por una cantadora conocida y su primera muestra define “el tono” con que los músicos se acoplarán.
- Verso de Respuesta: es la respuesta del primer verso recitado, expuesto por la misma persona.

- Verso Libre: en el que varias cantadoras improvisan, sobre el verso principal. (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 59)

Los cantan sólo las mujeres, y dependiendo de la función que cumplen en el canto, se distinguen:

- Cantadora principal, o voz solista.
- Respondedora, de acompañamiento o segunda voz.
- Arrulladoras, función de coro, canto de estribillos. (Palacios, 2013, p. 87)

Según su temática lírica y contexto de celebración los arrullos se clasifican en:

1.4.1.1.1 A lo Divino

Los arrullos a lo divino representan la cosmovisión religiosa de la cultura afroesmeraldeña, son cantos de alabanza y celebración a las figuras religiosas dentro de su concepción.

“Los arrullos a lo divino son para alabar a Dios y a los Santos o patronos de la comunidad” (García J. S., 2002, p. 57).

Los arrullos a lo divino, pueden propiciar que dos grupos opuestos se confronten y compitan por la supremacía de “saber glosar” , deben estar limitados al mundo de lo divino y sus letras deben abordar solo a la divinidad y sus saberes. (García J. S., 2002, p. 57)

Son cantos interpretados en las fiestas de santos, la virgen y el Niño Dios y tienen carácter alegre, reúnen a la comunidad en medio de la fiesta, cantando a lo divino en muestra de agradecimiento o de fe. Una celebración que se ha vuelto más popular es la de Canchimalero que adora a San Martín considerado el “Santo Negro”, en la que los pobladores bajan cantando arrullos para el Santo, bajan en canoas llenas de frutas y adornadas con flores; cada embarcación baja con su santo y se lo acompaña con cantos hasta llegar a la iglesia, para la celebración de la misa en la que también se cantan arrullos. (Clavijo, 2016, p. 5)



Figura 5. Devotas de San Martín de Porres

Tomado de (Minda, 2014, p. 36)

Dentro del repertorio de arrullos tradicionales para un santo, como San Martín, existe este que se compone de una primera estructura de canto y responsorio (Clavijo, 2016, p. 8) , interpretado por una cantora y un coro que responde con un verso. Las cantoras tocan guasá, maracas y se acompañan también por cununos y bombos, la celebración se extiende toda la noche y toman relevos en la cantada.

Desde la óptica musical, los arrullos son *bambuqueados*, es decir en compás de 6/8 métrica ternaria (Que da lugar a un compás ternario de tres tiempos, sucesión regular de un pulso fuerte y dos débiles, ej.: 6/8, 3/4) , también están los arrullos de *bunde* que son binarios (Que se mide en dos tiempos o pulsos: uno fuerte y uno débil. Ej: 2/4) , en los que la división es más enfocada al aspecto musical que al lírico, y es más movido con un tempo más acelerado. (Clavijo, 2016, p. 8)

El siguiente ejemplo, intenta plasmar de manera breve la óptica del lenguaje musical occidental, esta expresión no tiene fines musicales sino rituales, la interpretación varía entre cantoras, efectos vocales como *melismas* y *glissandos*.

San Martín bajaba
Arrullo bambuqueao

Eródita Wila y Rosa Wila

Voice



San mar tin ba ja ba ba ja ba ba ja ba del cie lo ba ja ba

San Martín bajaba bajaba Bajaba del cielo bajaba	Ese niño quiere bajaba
Y con su escobita bajaba	Que le cante yo bajaba
Venia barriendo bajaba	Cantele su madre bajaba
Sube sube sube bajaba	La que lo parió bajaba
La vida en el cielo bajaba	Agarren la rama bajaba
Cuál es la que sube bajaba	De la flor más rosa bajaba
Sobre del misterio bajaba	Para darle al niño bajaba
	La más olorosa bajaba

Figura 6. Arrullo a San Martín

Tomado de (Clavijo, 2016, p. 8)

Sobre las letras de los arrullos se puede decir que van dirigidas a los santos, a las imágenes de los santos, como a San Martín de Porres o “El Santo Negro” o santo de la escoba, en el verso “San Martín bajaba y con su escobita venía barriendo” se traduce como “la virtud que representa este acto de barrer como la sencillez” (Clavijo, 2016, p. 10)

Las fiestas de los arrullos, como se menciona anteriormente son una celebración social en la que se agradece a la divinidad que se “ajusta” a las peticiones de la población, y precisamente es gracias a la creencia en la imagen del santo que éstas prácticas rituales se mantienen, los creyentes hacen sus propósitos tales como dinero, trabajo, pareja, sanación de enfermedades.

1.4.1.1.2 Arrullos a la Naturaleza y a lo Humano

Existen también arrullos que se refieren a la naturaleza, y a la convivencia de los humanos en ella, en medio de las actividades de los pobladores, se dibujan imágenes en las que se habla de la pesca, la petición de un regreso seguro a casa, sobre la cosecha, etc.

El siguiente ejemplo es una recopilación de Clavijo (2016) en una entrevista a Don José Mora, de Tonchigüe, un arrullo a la naturaleza.

Arena de la mar
Arrullo bambuqueao

José Mora

Voice

Que/es lo que sue - na el tum - bo de la mar

Vo.

mar y lo que re - vo - le - te - a a - re - na - de la mar y

Vo.

lo que re - vo - le - te - a a - re - na de la mar

Vo.

si/es - ta ca - sa se ca - ye - ra a - re - na de la mar

Vo.

oi - gan co - mo - sue - na - el tum - bo de la mar

<p>Que's lo que suena el tumbo de la mar</p> <p>Y lo que revoletea arena de la mar</p> <p>Si esta casa se cayera arena de la mar</p> <p>Y a todos nos aplastara arena de la mar</p> <p>Pobrecita dueña e casa arena de la mar</p>	<p>Que el trabajo no pasara arena de la mar</p> <p>Oigan como suena el tumbo de la mar</p> <p>Y lo que revoletea arena de la mar</p>
---	--

Figura 7. Arena de la Mar

Tomado de (Clavijo, 2016, p. 12)

1.4.1.1.3 Arrullos a Seres Mágicos:

Estos arrullos hablan de los personajes míticos del imaginario que representa la cultura afro-esmeraldeña, como fueron mencionados anteriormente en este capítulo: el riviél, el duende, la tunda, el diablo, entre otros.

A esta rama se agregan los arrullos asociados a la cura de enfermedades, de animales, o incluso a plantas medicinales, como el siguiente, recopilado por Karina Clavijo (2016), transmitido por José Mora; en el que la característica especial es que empieza como un *bunde*, es decir: que está en métrica binaria; se convierte en arrullo *bambuqueado* (métrica ternaria), elementos de interpretación que son muy frecuentes.

Agua de toronjil

Arrullo bunde

José Mora

Me co - gis - te de la ma - no me lle - vas - te/a tu jar - dín

5 Me la - vas - te la ca - be - za con a - gua de to - ron - jil

9 Me la - vas - te la ca - be - za con a - gua de to - ron - jil

13 jil Me la - vas - te la ca - be - za con a - gua de to - ron - jil

Me cogiste de la mano
me llevaste a tu jardín

Me lavaste la cabeza
con agua de toronjil

Aquí estoy parado
en la tabla llana

Cantándole a la virgen
yo le digo hasta mañana

Me cogiste de la mano
me llevaste a tu jardín

Me lavaste la cabeza
con agua de toronjil

Por aquí pasó la virgen
antes que el gallo cantara

Mañana de mañanita
la virgen sale a la calle

Me cogiste de la mano
me llevaste a tu jardín

Me lavaste la cabeza
con agua de toronjil

Mi padre fue carpintero
y no carpintero malo

El labraba su canoa
antes de zumar el palo

Me cogiste de la mano
me llevaste a tu jardín

Me lavaste la cabeza
con agua de toronjil

Con esto no digo mas
al pie de un verde madero

Si quiere verme cantar
Deme un trago primero

Figura 8. Agua de Toronjil

Tomado de (Clavijo, 2016, p. 13)

Sobre esta particular expresión del arrullo *bunde*, en una entrevista de Karina Clavijo (2015) el poblador de Muisne, Línver Nazareno, manifiesta:

“En los pueblos de nosotros no se canta de una manera muy comercial, nosotros le metemos el deje, y si nosotros

vamos hacia Muisne todos te cantan de esta misma manera, otra cosa que yo me he dado cuenta es que los primeros arrullos que se cantaron y se tocaron en nuestro medio fueron en ritmo bundeado” (Clavijo, 2016, p. 13)

Por otro lado hay quienes definen el arrullo bunde, como un canto de despedida para un niño, “bundear al angelito”, para su partida de este mundo. (García J. S., Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos", 2002, p. 56)

En una entrevista realizada por Palacios a Lindberg Valencia se comenta que el arrullo bunde se interpreta cuando las cantoras precisan caminar en procesión, siendo más cómodo el compás binario. (Palacios, 2013, p. 87)

Concluyendo el estudio de los arrullos y las ramas en que se clasifican, se procede a hablar de otra rama dentro de la música ritual dentro de la cultura afroesmeraldeña, que tiene que ver con los rituales a la muerte: Los Alabaos.

1.4.1.2 Canciones a la Muerte o Alabaos:

Los alabaos son cantos rituales, que giran en torno a la muerte de un ser querido (adulto) para la comunidad, son cantos que acompañan al fallecido y lo guían para que encuentre el mundo al que le corresponde llegar, y son también cantados a modo de consuelo para los que se quedan llorando su pérdida, o también en celebraciones que se vinculan al santoral católico, como semana santa. (Franco, 2002, p. 29)

Las prácticas rituales en torno a la muerte, es uno de los aspectos más marcados de la religiosidad afroesmeraldeña. Comienza con la idea de que la persona próxima a morir “recoge los pasos”, y termina cuando la persona muere, se realiza el velorio en el cual un ritual importante es el canto de los alabaos, con el rezo y el traslado del cuerpo a la tumba. La melodía de estos cantos son simples, solemnes y muy tristes, no tiene acompañamiento, se usan voces de las mujeres ancianas que a la vez lideran la ceremonia. (Palacios, 2013, p. 89)

Frente al evento de la muerte, están los rezadores, personas respetadas dentro de la comunidad que contienen los saberes ancestrales, y que tienen la

tarea de acompañar a los enfermos a punto de morir, dirigiéndolos hacia el “buen morir” (García & Balda, 2014, p. 25). Sucedido esto, son acompañantes de la familia en el entierro, dirigen las oraciones y los alabaos a cantar durante la jornada funeral.

La ceremonia del alabao implica una novena que se realiza en el mismo lugar donde se desarrolló el funeral, en la que durante nueve noches se reza por el alma del que ha partido, se canta, y la creencia es que en este tiempo se determina si el difunto va al cielo o al infierno (Palacios, 2013, p. 89).

En el primer día, las mujeres cercanas cantan alabaos, se abren todas las puertas del lugar para que el alma pueda salir, en los días posteriores se sigue rezando y se recuerda en vida al difunto, se evita salir para no encontrarse con su alma deambulando, al último día hay un segundo culto, con un muñeco que representa al fallecido, se realiza un segundo velorio en el que se cantan alabaos acompañados de licor hasta el amanecer, cuando se apagan las luces y en medio de griterío y lamentos el alma emprende viaje sea al cielo o al infierno. (Franco, 2002, p. 29)

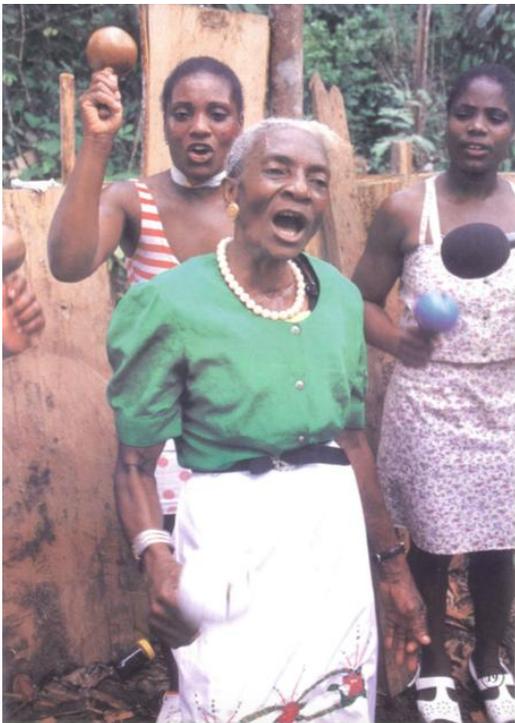


Figura 9. Cantoras

Tomado de La Muluta (Franco, 2002, p. 19)

Extracto de Alabao:

Qué triste está la casa
y el puesto donde dormía
los gallos que menudeaban
y yo que me despedía
la Virgen y San José
se fueron a la romería
tan cansada iba la Virgen
que ni caminar podía
cuando entres a la iglesia
con tu rosario en la mano
lo veré a Jesucristo
clavado de pies y manos
qué triste está la casa
y el puesto donde dormía

(Coba, 1980. p.242) Citado por (Palacios, 2013, p. 116)

Otro Alabao Tradicional:

¡Adiós, primo hermano!
¡Primo hermano, adiós!
Te vas y me dejas
solito con Dios
ésta cuatro velas
me las dio el Señor
son las cuatro velas
de la salvación.

Concluido el estudio de los alabaos, o cantos a la muerte de personas adultas, se introducen los cantos rituales dedicados a la muerte de los niños pequeños.

1.4.1.3 Chigualos: Cantos a los “Angelitos”

Son cantos a *capella*, sin instrumentos, al niño Dios o a la glorificación del espíritu de un niño que ha muerto. (Escobar, 1997, p. 66). Se denomina angelitos a los niños pequeños que han muerto, existe la creencia que al ser puros de alma van directamente al cielo. El ritual fúnebre se desarrolla en la noche siguiente al fallecimiento en el cual intervienen cantadoras y percusionistas, la creencia es que los cantos interpretados llevarán al cielo al pequeño fallecido, por lo que el contexto emocional es alegre. (Palacios, 2013, p. 88)

Se coloca al niño en una mesa llena de flores, velas, con un toldo que se abre de un lado para que permita la salida del alma, se canta toda la noche del funeral, y las cantadoras toman turnos, los cantos ejecutados alejan a La Tunda, que espera poder llevarse el alma del niño.

Los chigualos tienen su origen en juegos que se cantaban a capela dando vueltas en forma de ocho, y posteriormente se complementó con relatos de adivinanzas, chistes, recitación. (Franco, 2002, p. 28)

De acuerdo con la tradición, los chigualos se acompañan con bombos, maracas, guasá y cununos, no existe acompañamiento armónico (Palacios, 2013, p. 88); una característica importante de su ejecución es que usan llamada y respuesta (Franco, 2002, p. 26), en la que la solista inicia cantando y el coro le responde, lo que se asemeja mucho a un salmo responsorial, visto desde la perspectiva en la práctica católica.

Su estructura se presenta primero la solista, con el coro que responde, así:

Solista: Adiós niñoito

Coro: La gloria te está llamando

Solista: Adiós angelito

Coro: El cielo te está esperando (Escobar, 1997, p. 67)

La temática varía, al ser de carácter alegre, pensado en un juego para un niño, no habla directamente del niño.

Otros ejemplos:

Que se duerma el niño

Que se duerma

Ay, que se duerma el niño

que se duerma

todos le llevan al niño

yo no tengo que llevarle

le llevaré el corazón

que le sirve de pañales

ay, que se duerma el niño

que se duerma

qué quiere este niño

que no le dan, que no le dan.

(Hidalgo, 1995. p.39,40) Citado por (Palacios, 2013, p. 117)

Otro Ejemplo:

Niño lindo, niño Dios

niño para dónde vas

niño si te vas al cielo

no me vayas a dejar

de la rama a la flor

no me vayas a dejar

(Coba, 1980. p.226,227) Citado por (Palacios, 2013, p. 117)



Figura 10. Cantadoras

Tomado de La Muluta (Franco, 2002, p. 28)

2 Capítulo II: Análisis de Transcripciones

En este capítulo se desarrolla el análisis de las transcripciones realizadas para la síntesis de los elementos; se toma cada uno de los temas, previamente seleccionados por preferencia personal, tomando en cuenta las líneas melódicas y el desarrollo de cada uno. El análisis constará de las siguientes partes:

- Descripción del tema: Una breve explicación del tema
- Análisis Lírico, en el que se aborda el tratamiento de rimas, número de sílabas, relación silábica entre versos.
- Transcripción: se mostrarán fragmentos importantes del tema.
- Análisis Armónico: Definir tonalidad, grados, funciones de la melodía con respecto a la armonía y explicarlos en el contexto armónico del tema.
- Análisis Rítmico: Se encuentran los patrones rítmicos relevantes de cada parte del tema.

2.1 Proceso de Selección:

Para la creación, composición y/o arreglos referentes a un estilo en particular es necesario el análisis de los diferentes elementos musicales que lo componen y que hacen que un estilo tenga características específicas, por lo que la transcripción, análisis y aplicación de estos elementos se convierten en un proceso similar al de aprender un nuevo lenguaje. Con este fin se toman temas representativos, parte de tres recopilaciones de grabaciones de cantos afro, que van desde la costa Pacífico Colombiana hasta Esmeraldas, y que han sucedido en diferentes períodos de tiempo:

- 1967- Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador
- 1998- Ecuador and Colombia: Marimba Masters and Sacred Songs- *The Afro-descendent Musicians of the Pacific Coastal Region*
- 2002- La Muluta- Música ritual negra del norte de Esmeraldas.

El tema de este trabajo gira en torno a los cantos rituales de las celebraciones religiosas, por lo que se seleccionaron específicamente los que se denominan:

- Chigualos
- Alabaos
- Arrullos

La razón de ésta selección en un principio se da por la inquietud sobre ellos, y por el escaso estudio de sus elementos musicales y de contexto ceremonial, contrario a lo que pasa con la música afroesmeraldeña más festiva llamada *de marimba*, pues en los textos se encuentran muchas referencias y transcripciones con respecto al andarele, agua larga, torbellino, etc; existiendo partituras que muestran incluso su acompañamiento. La selección de éstos, se basa en los diferentes formatos de acompañamiento, el intercambio de voces masculina-femenina, la diferencia de años entre grabaciones, que permiten establecer diferencias y similitudes entre un mismo tipo de canto (por ejemplo: arrullo-arrullo), y compararlos con los demás (arrullo-bunde-alabao-chigualo).

- ARRULLOS: -*El Niño de Oro (1998)* - *En el Fondo del Mar (1998)*
- BUNDE: - *San Antonio (1967)* - *Este Niño Quiere (1967)*
- ALABAO: - *Si mi Dios Quisiera (2002)* - *Dulcísima Virgen (2002)*
- CHIGUALO: - *La Madre de este Angelito (2002)* - *La Muluta (2002)*

2.2 Arrullos

2.2.1 *El Niño de Oro*- (Anexo 13)

Descripción del tema:

El tema comienza con una cantora, que expone el primer verso sola “entrando a la iglesia, me encontré un tesoro”, y sigue con la repetición de ese verso pero acompañado de la percusión de maracas, bombo, y con respuestas de las

otras cantoras que repiten “ae- ae” después de cada línea; de la letra expuesta arriba, se canta una y otra vez esa forma, de manera repetitiva hasta que la cantora concluya, retardando un poco el tiempo hasta llegar a la línea de conclusión.

Se lo canta con un sentimiento de alegría, y de alabanza a la Virgen y al Niño Dios.

Estructura Lírica:

El análisis lírico aborda desde la relación de rimas, número de sílabas, y establece a qué tipo de canto ritual pertenece por el contenido de su letra.

Entrando a la Iglesia
 Me encontré un tesoro
 La Virgen de Plata
 Y el niño Dios
 Suba Suba Suba
 La Virgen al Cielo
 Cual es la que sufre
 Cual es el misterio
 Este niño quiere que le cante yo
 Cántele su mama
 La que lo parió
 Entrando a la Iglesia
 Me encontré un tesoro
 La Virgen de Plata
 Y el Niño Dios
 Caballito de Oro
 Como te cogiera
 Para darle al niño
 Para que anduviera
 Entrando a la Iglesia
 Me encontré un tesoro
 La Virgen de Plata

Letra: Basado en la lírica, se puede concluir que este arrullo, claramente es un Arrullo a lo Divino, por las repetidas veces en las que a manera de coro, menciona a la Virgen María y al Niño Dios.

En los versos menciona situaciones de carácter cotidiano como cantarle a un niño, como ir a la iglesia, hecho en el que se recalca la influencia católica y la costumbre de asistir a la misa (Misa: acto más importante de la religión católica, en la que se celebra la eucaristía, se ofrenda el pan y el vino, que se convierten en cuerpo y sangre de Cristo.)

Rima: Contiene rima de forma A-B-A-B, por las terminaciones de cada verso

Entrando a la Iglesia (a)

Me encontré un tesoro (o)

La Virgen de Plata (a)

Y el niño Dios (o)

Relación Silábica: Estructuralmente, por construcción silábica se puede concluir que cada estrofa contiene 4 versos, cada verso contiene 6 sílabas, unidas por sinalefas (Forma poética que consiste en unir la última sílaba de una palabra, terminada en vocal, con la sílaba de la siguiente palabra) excepto por la cuarta y última que tiene 5 sílabas.

En-tran-doa-lai-gle-sia (6)

Meen-con-tréun-te-so-ro (6)

La-vir-gen-de-pla-ta (6)

Yel-ni-ñi-to-Dios (5)

Por lo que se puede decir que la relación de la estructura silábica es: 6-6-6-5.

Transcripción:

en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro

Figura 11. Voz Principal El Niño de Oro

a e a e a e a e

Figura 12. Voces de Respuesta (Unísono)

Estructura Armónica:**Tonalidad: Am (La menor)**

Del primer motivo, en la figura de la voz principal, tenemos como notas preponderantes *do, mi, la*. Que nos van a dar el primer grado, y la tonalidad La Menor (Am), se dibuja como curva melódica partiendo de la tercera (C), va a la quinta (E), a la raíz (A) y concluye el primer compás en la que sería la séptima del acorde Am (G); en el segundo que nos lleva al quinto grado Mi menor (Em), cadencia común en lo modal.

Am (Im) Em (Vm) Am(Im) Em (Vm)

en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro

Figura 13. Acordes del tema y sus grados

Tenemos la tercera del acorde (G) y la séptima (D) en la línea de la voz principal, y en las respuestas del coro en unísono tenemos la séptima también (D), la raíz (E), y la tercera (C).

Am (Im) Em (Vm) Am (Im) Em (Vm)

3 5 raíz 7 3 7 3 5 7 7 7 13

7 raíz 13 7 7 raíz 13 13

Figura 14. Funciones de la melodía en acordes

Dado que en la primera parte, se repite, el análisis es el mismo para el tercer y cuarto compás, es decir que la cadencia de acordes en los primeros cuatro compases queda, de manera muy simple: Im-Vm-Im-Vm. Estos cuatro compases se repiten una vez más, por lo que los primeros ocho compases son melódicamente iguales.

Lo siguiente, es el cambio de melodía y letra en el compás 9 en la que el motivo cambia pero no del todo:

9

la vir gen de pla ta yel ni ñi to Dios

a e a e a e a e

Figura 15. Variación Melodía compás 9

Suponiendo que seguimos apegados al movimiento armónico implícito Am-Em, el compás nueve, correspondiente al acorde La menor (Am), inicia con la raíz en las tres primeras corcheas, en la cuarta y quinta corchea va hacia la quinta del acorde (E). En el segundo compás de la variación viene ligada a Mi (E), como una anticipación al cambio de acorde que va hacia Mi menor (Em), y concluye en la séptima (D).

Para la segunda parte de la variación, compás once, empieza con la quinta del acorde (E), que va hacia la séptima, y termina el compás con la

tercera (E), que se anticipa al compás 12 en el acorde de Mi menor (Em) una vez más.

Am (Im) Em (Vm) Am(Im) Em (Vm)

raíz raíz raíz 5 5 raíz 7

7 5 13 7 7 5 13 13

Figura 16. Funciones de la melodía en segunda repetición (variación)

Estructura Rítmica:

La métrica es 6/8, por el patrón rítmico de acompañamiento, por lo que es un arrullo *bambuqueado*.

La célula rítmica de la voz principal se repite durante todo el canto, a pesar de que la melodía varía en el segundo sistema. En el primer compás inicia con el único silencio en la primera corchea de las 6 que contiene el compás, y en el segundo compás de la frase sólo se ocupan dos tiempos, dejando un silencio de negra. Por otra parte las respuestas también mantienen siempre su célula rítmica, entrando siempre después de la frase principal en el segundo compás, en la segunda y quinta corchea, lo que quiere decir que de las 6 corcheas del compás, la primera y la cuarta llevan silencio mientras que la segunda, tercera, quinta y sexta corcheas están presentes con un ligero acento en la tercera y sexta.

en tran doa lai gle sia meen con treun te so ro

a e a e a e a e

Figura 17. Rítmica de la melodía-primeros 8 compases

Figura 18. Rítmica de la melodía segunda parte (variación)

El patrón del bombo es el siguiente:

Figura 19. Patrón rítmico del bombo

El patrón del guasá o maracas:

Figura 20. Patrón rítmico del guasá

De lo que se puede concluir rítmicamente en relación a la interacción entre el canto y la percusión, es que se complementan, pues la percusión llena los espacios vacíos de la melodía.

2.2.2 En el Fondo del Mar (Anexo 14)

Descripción del Tema:

El tema empieza con la cantora, que entona el primer verso y lo repite: “este niño está llorando por que lo dejar llorar”, no comienza directamente con el ritmo, lo canta *ad libitum*, hasta que comienza la frase “por una conchita e’ nácar” a lo que las cantoras responden “que está en el fondo del mar” acompañadas del bombo y el guasá, la respuesta del coro siempre es el

mismo “que está en el fondo del mar” mientras la voz principal improvisa con los versos.

La intensidad de los cantos y de la percusión van creciendo mientras el tema se desarrolla, se produce algo así como un trance, que concluye con la frase final “que está en el fondo del mar” a tiempo esta vez.

En este tipo de cantos en el que hay lo que se denomina *llamada y respuesta*, lo que se asemeja con los salmos responsoriales del evangelio católico, que se recitan los salmos mientras la multitud repite siempre la misma línea después de cada salmo.

Estructura Lírica:

Este niño está llorando
 Por qué lo dejan llorar
 Por una conchita e' nácar
 Que está en el fondo del mar
 Por una conchita e' nácar
 Que está en el fondo del mar
 Que está en el fondo del mar
 Estamos llevando adentro
 Quien va a llevar la bandera
 Mañana me voy de casa
 A las tres viene mi abuela
 Este niño está llorando
 Por una conchita e' nacar
 Que esta en el fondo del mar
 Una lengua delatora
 Para cantar esta noche
 Por una conchita e' nacar
 Que está en el fondo del mar

Letra: Según la lírica, se puede pensar que este arrullo, es un Arrullo a lo Humano, porque habla de un niño que llora (también se puede entender como que es el niño Jesús).

En los versos habla de un objeto perdido en el fondo del mar, por lo que se pensaría que el canto está ubicado en el plano del mundo material, la tierra y el mar son parte de él, según la cosmovisión de los afroesmeraldeños.

Rima: Contiene rima de forma A-B-B-B, por las terminaciones de cada verso

Este niño está llorando (o)
 Por qué lo dejan llorar (a)
 Por una conchita e' nácar (a)
 Que está en fondo del mar (a)

Relación Silábica: Estructuralmente, por construcción silábica cada estrofa contiene 4 versos, el primero y tercer verso contienen ocho sílabas, mientras que el segundo y cuarto contienen siete, por lo que existe simetría.

Es-te-ni-ñoes-tá-llo-ran-do (8)
 Por-que-lo-de-jan-llo-rar (7)
 Por-u-na-con-chi-tae-na-car (8)
 Quees-taen-el-fon-do-del-mar (7)

Por lo que se puede decir que la relación de la estructura silábica es: 8-7-8-7.

Transcripción:

es te ni ñoes ta llo ran do por que lo de

5 jan llo ra ar es te ni ñoes ta llo ran do por que lo de jan llo rar _____

Figura 21. Canto En en fondo del Mar- Primera parte (Rubato)

Esta primera parte se ha escrito de esta forma por estar cantada libremente, fuera de una rítmica específica, como se hablaba en el capítulo uno, muchos de estos cantos dependen de la interpretación de la cantora y entre cantoras varían, no son de estructura rígida, y las transcripciones son realizadas con fines demostrativos y didácticos, como métodos de sistematización.

Estructura Armónica:

Tonalidad: Gm (Sol menor)

La primera frase, en la voz de la cantora solista, tenemos el primer indicio de tonalidad, las notas *si bemol (Bb)*, *re (D)*, *sol (G)*, del que surge el primer grado y tonalidad Sol menor (Gm). En esta segunda transcripción de arrullo, es inevitable notar que en ambos, la curva melódica empieza con la tercera del acorde, va a la quinta y termina en la raíz.

Se dibuja como curva melódica partiendo de la tercera (Bb), va a la quinta (D), a la raíz (G) y concluye en la que sería la séptima mayor del acorde Gm (F# o Gb); nos lleva al quinto grado Re menor (Dm), una vez más se repite el patrón Im-Vm-Im-Vm.

Figure 22 shows two staves of music. The first staff is in bass clef and contains the lyrics "es te ni ñoes ta llo ran do por que lo de". Above the staff, the chord symbols "Gm(Im)" and "Dm (Vm)" are placed over the first and last measures respectively. The second staff is in treble clef and contains the lyrics "jan llo ra _____ ar es te ni ñoes ta llo ran do por que lo de jan llo rar". Above the staff, the chord symbols "Gm (Im)" and "Dm (Vm)" are placed over the first and last measures respectively. A measure rest is indicated by a horizontal line with a vertical bar at the end, positioned above the first measure of the second staff.

Figura 22. Acordes del tema y grados

En cuanto a las funciones de cada punto de la melodía, para el primer grado (Gm) tenemos la tercera (Bb), quinta (D), raíz, séptima mayor, raíz, séptima menor, raíz, quinta, se repite la séptima mayor (que sugiere un acorde menor con séptima mayor o GmMaj7), avanzando hacia el quinto grado (Dm) se usan la tercera (F), oncena (G), tercera (F), raíz, tercera y bemol nueve (Eb). El mismo motivo se repite dos veces.

Figure 23 shows two staves of music with chord functions. The first staff is in treble clef and contains the chord functions: 3, 5, raíz, 7M, raíz, 7m, raíz, 5, 7M, 7M, 3, 11. Above the staff, the chord symbols "Gm(Im)" and "Dm (Vm)" are placed over the first and last measures respectively. The second staff is in treble clef and contains the chord functions: 3, raíz, 3, b9, 3, 5, raíz, 7M, raíz, 7M, raíz, 5, 7M, 3, 11, 3, b9, 3. Above the staff, the chord symbols "Gm (Im)" and "Dm (Vm)" are placed over the first and last measures respectively. A measure rest is indicated by a horizontal line with a vertical bar at the end, positioned above the first measure of the second staff.

Figura 23. Funciones del al melodía con respecto a acordes-primera parte

La segunda parte del tema, sucede cuando empieza el *call and response* de mano de la cantora solista y el coro, donde son parte la percusión y las voces.

13 Gm (Im) Dm (Vm) Gm (Im)

por u na con chi tae na car por u na con chi tae

ques táen el fon do del mar

13

17 Dm (Vm)

na car

ques táen el fon do del mar

Figura 24. Acordes y sus grados- segunda parte

Se delinea, la misma relación armónica (Im-Vm-Im-Vm) en el que, la melodía:

13 Gm (Im) Dm (Vm) Gm (Im)

3 5 7m 5 7m 5 3 5 7m 5 7m

raíz 11 raíz 3 raíz

17 Dm (Vm)

5

raíz 11 raíz 3 raíz

17

Figura 25. Funciones de la melodía con respecto a acordes-segunda parte

En la Voz principal, sigue prominente el patrón melódico sobre el acorde de Gm: de tercera (Bb), quinta (G), séptima (F), que va hacia la quinta (D), que se anticipa porque a la vez es la raíz del siguiente acorde (Dm), sobre el tiempo

débil del ritmo armónico que recaen las respuestas, en las que cantan raíz (D), oncena (G), y tercera (F).

Estructura Rítmica:

Por el acompañamiento de la percusión y las células rítmicas tanto de la melodía como de las respuestas del coro, se deduce que se trata una vez más de un arrullo bambuqueado, en compás de 6/8, a partir del momento en que empieza la interacción entre las cantoras y la percusión cuando cantan la frase “por una conchita e’ nácar”.

13 Gm (Im) Dm (Vm) Gm (Im)

por u na con chi tae na car por u na con chi tae

ques taen el fon do del mar

17 Dm (Vm)

na car

ques taen el fon do del mar

Figura 26. Patrón rítmico de la melodía- segunda parte

Patrón rítmico bombo:

Figura 27. Patrón rítmico bombo

Patrón rítmico guasá:

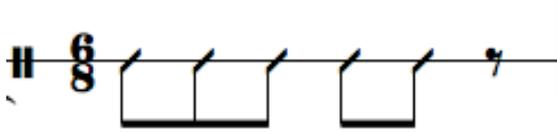


Figura 28. Patrón rítmico guasá

En lo rítmico, la melodía se apega a la subdivisión por corcheas, en algunos casos grupos de tres o de seis, mientras que los patrones para la percusión se mantienen, como en el primer arrullo.

2.3 Bunde

2.3.1 *Este Niño Quiere* (Anexo 16)

Descripción del tema:

El tema inicia con Teófilo Potes, cantando “Este Niño quiere, ay quiere que le cante” acompañado de un niño pequeño acompañándolo cantando una octava arriba de su voz. Es una grabación del año 1967.

Se repite siempre la misma melodía y las mismas frases en la letra, no existe percusión.

Estructura Lírica:

Este niño quiere

Este niño quiere

Ay, quiere que le canten

Ay, quiere que le canten

Tonadas alegres

Tonadas alegres

Ay, versos elegantes

Ay, versos elegantes.

Letra: Por la letra, es un arrullo bundeado y se podría decir que tendría dos propósitos: a lo humano, y a lo divino; pues habla de un niño, que bien puede ser el niño Dios, o un niño pequeño que pide que le canten canciones. Dentro del contexto que es cantado, por un hombre adulto, acompañado de un niño, la teoría de que lo está cantando para ese mismo niño no suena muy alejada.

Rima: utiliza rima A-A-A-A. Por las terminaciones de sus vocales.

Este niño quiere (e)
 Ay, quiere que le canten (e)
 Tonadas alegres (e)
 Ay, versos elegantes (e)

Relación Silábica:

Por construcción silábica, la única estrofa que se repite contiene 4 versos que a su vez se repiten, cada primer verso contiene seis sílabas, y cada segundo siete; por lo que existe simetría.

Es-te-ni-ño-que-re (6)
 Ay-que-re-que-le-can-ten (7)
 To-na-das-a-le-gres (6)
 Ay-ver-sos-e-le-gan-tes (7)

La construcción silábica es la siguiente: 6-7-6-7.

Transcripción:

es te ni ño quie re es te ni ño quie re ay

5 quie re — que le can ten — ay quie re — que le can ten

9 to na das a le gres to na das a le gres ay

13 ver sos — e le gan tes — ay ver sos — e le gan tes

Figura 29. Melodía "Este Niño Quiere"

Este canto empieza cuando el cantor recita la primera frase “este niño quiere, este niño quiere” para luego cantar con un pequeño que dobla su voz una octava arriba. Este canto es corto y simple.

Estructura Armónica:

Tonalidad: La Mayor (A)

En la primera frase de la melodía “este niño quiere” las notas *mi*, *la* y *do* son prominentes, se obtiene la tonalidad y primer grado que es La mayor(A), que se mantiene por dos compases, el motivo y la melodía se repiten en los siguientes dos compases, con una ligera variación rítmica, que termina en *mi* (E), anticipando el cambio al quinto grado E mayor (E). Por lo que el primer grado se mantiene durante 4 compases, y el quinto por los siguientes 4 también.

A (I)

es te ni ño que re es te ni ño que re ay

E (V)

que re que le can te ay que re que le can te

Figura 30. Grados. primera parte

y se repite en el cambio de letra, aunque la melodía es exactamente igual:

A (I)

to na das a le gres to na das a le gres ay

E (V)

ver sos e le gan tes ay ver sos e le gan tes

Figura 31. Grados- segunda parte

Ahora el análisis nota por nota de acuerdo a los grados:

A (I)

5 5 7 9 raíz 3 5 5 7 9 raíz 3 5

E (V)

raíz 7 raíz 13 raíz 7 raíz 13

Figura 32. Grados y su relación con la melodía

Durante los primeros cuatro compases se repite la melodía, en los dos primeros empieza con la quinta del acorde de La mayor (A) que es *mi* (E), va hacia la séptima *sol* (G#), novena *si* (B), raíz (A), y tercera (C#) y en los siguientes dos es igual, a excepción del cambio rítmico sobre la quinta (E), que anticipa la raíz del quinto grado.

Desde el compás 5 la melodía casi siempre va hacia la raíz del quinto grado (E), y fluctúa entre la séptima (B) y la tercera (C#).

Estructura Rítmica:

Desde la primera escucha de este tema, estaba claro que no se trataba de un arrullo *bambuqueado*, pues el fraseo era diferente, por lo que después de analizarlo, se estableció que era un arrullo *bundeado* en compás binario, de métrica 2/4, la melodía coincidía en los tiempos fuertes. La única forma de deducir la métrica en este tema era escuchando su fraseo, pues no hay instrumentos de acompañamiento rítmicos ni melódicos.

A (I)

es te ni ño que re es te ni ño que re ay

5 E (V)

que re que le can te ay que re que le can te

9 A (I)

to na das a le gres to na das a le gres ay

13 E (V)

ver sos e le gan tes ay ver sos e le gan tes

Figura 33. Notación rítmica de la melodía

Predominan las corcheas en grupos de dos, durante las primeras frases, mientras que las semicorcheas son sólo para articular ciertas palabras, y las negras para acentuar los finales de frase.

2.3.2 San Antonio (Anexo 15)

Descripción del Tema:

El tema inicia con el primer grito de la cantadora o arrulladora sola, sin percusión “Currulao, San Antonio ya se va” y el coro repite una vez más la frase entera en unísono, acompañadas ya de la percusión; después de repetir todos juntos por tres veces, la arrulladora principal canta las frases, mientras el coro responde: “San Antonio ya se va”, la improvisación sigue indefinidamente, con la misma melodía, con diferentes versos.

La percusión de acompañamiento en este tema es un tambor cununo, y maracas, y se escucha una leve marimba que dobla las voces de respuesta.

Es una grabación del año 1967, cantado por Petra Caicedo y músicos de San Lorenzo.

Estructura Lírica:

Currulao

San Antonio ya se va

Currulao

San Antonio ya se va

Ya se va ya se va

San Antonio ya se va

Y ahora a mi me va buscando

San Antonio ya se va

Y ahora a mi me está gustando

San Antonio ya se va

Tu modelo de cantar

San Antonio ya se va

Tu palabra con la mía

Tu palabra con la mía

San Antonio ya se va

Letra: Según la letra del tema, es un arrullo bundeado y tiene dos temáticas: la alabanza a San Antonio, y la cotidianidad de cantar en comunidad, y en sus frases muestra admiración por la forma de cantar de las arrulladoras en la frase “ ahora a mí me está gustando, tu modelo de cantar”.

Rima: utiliza rima A-B-A-B. Por las terminaciones de sus vocales, utiliza el gerundio “ando” en las segundas frases en ésta sección.

San Antonio ya se va (a)

Y ahora a mi me va buscando (ando)

San Antonio ya se va (a)

Y ahora a mi me está gustando (ando)

Sin embargo en la segunda parte su rima es de forma A-A-A-A.

San Antonio ya se va (a)

Tu palabra con la mía (a)

Tu palabra con la mía (a)

San Antonio ya se va (a)

Relación Silábica:

Es de forma un tanto irregular en la estructura entera. En la primera parte, la primera frase tiene tres sílabas, mientras que la respuesta tiene siete. Existen sinalefas.

Currulao (3)

San Antonio ya se va (7)

Currulao (3)

San Antonio ya se va (7)

En la segunda parte se distribuyen 7-8-7-8. Con sinalefas en la segunda y cuarta línea:

San-An-to-nio ya se va (7)

Yaho-raa- mi-me- va- bus-can-do (8)

San-An-to-nio-ya-se-va (7)

Yaho-raa-mi-me-es-tá-gus-tan-do (8)

La tercera parte se distribuye también 7-8-7-8. Sin sinalefas.

San-An-to-nio-ya-se-va (7)

Tu-pa-la-bra-con-la-mí-a (8)

Tu-pa-la-bra-con-la-mí-a (7)

San-An-to-nio-ya-se-va (8)

Transcripción:

Voice 1
 Cu rru lao San An to nio ya se va Cu u rru lao San An to nio ya se

Voice 2
 San An to nio ya se

8
 va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se
 va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se

14
 va San An to nio ya se va yaho ra mi me va gus tan do
 va San An to nio ya se va San An to nio ya se

20
 Yaho raa mi mees ta gus tan do tu mo de lo de can
 va San An to nio ya se va

26
 ta ar
 San An to nio ya se va

Figura 34. Transcripción San Antonio Bunde

Este canto inicia cuando la arrulladora canta la primera frase “Currulao, San Antonio ya se va” sola y luego se agregan las voces en unísono del coro

que siempre repiten “San Antonio ya se va” durante el resto del tema, mientras la solista canta diferente letra en los versos.

20

Yaho raa mi mees ta gus tan do tu mo de lo de can

va San An to nio ya se va

26

ta ar

San An to nio ya se va

Figura 35. Repetición, cambio de letra y respuestas

Estructura Armónica:

Tonalidad: Si Bemol mayor (Bb)

En la primera línea recitada por la arrulladora, canta Si bemol (tercera línea) (Bb), sol bemol (Gb) y baja hacia si bemol (debajo de la primera línea), se mantiene en la raíz (Bb). En el segundo compás se mantiene en la raíz, octava arriba (tercera línea). En el tercer compás hay cambio armónico que nos transporta a Mi bemol (Eb), naturalmente, al ser quinto grado de Si bemol mayor, sería mayor también, pero el sol bemol en el cuarto compás lo convierte en Eb menor.

El movimiento armónico es: (I) (Vm), en el que el primer grado (Bb) dura dos compases, y el quinto de igual manera.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Grados de Bunde San Antonio'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 1-4, with lyrics 'Cu rru lao San An to nio ya se va Cu'. The second system covers measures 5-8, with lyrics 'u rru lao San An to nio ya se va ya se' and 'San An to nio ya se va ya se'. Chord symbols B♭ (I) and E♭m (Vm) are placed above the vocal line in both systems.

Figura 36. Grados de Bunde San Antonio

Ahora el análisis de la melodía según los grados de la primera parte:

The image shows a musical score for 'Funciones de la melodía junto a grados' with two voices. The key signature is B-flat major and the time signature is 2/4. The score includes degree analysis for each note. Above the notes, the chord symbols B♭ (I), E♭m (Vm), B♭ (I), and E♭m (Vm) are indicated. Below the notes, the degree analysis is provided: 'raíz b6 raíz raíz raíz 5 9 11 11 3 raíz raíz b6 raíz raíz raíz 5 9 11 11' for Voice 1 and 'raíz raíz 5 9 11 11' for Voice 2.

Figura 37. Funciones de la melodía junto a grados

Para el primer grado está la raíz (Bb), la sexta menor (Gb) va a la raíz una octava abajo y sube una octava otra vez hacia la raíz (Bb) que se mantiene, luego al quinto grado menor empezando con la quinta (Bb), salto abajo hacia la novena (F), y hacia la oncena (Ab), en el segundo compás del quinto grado menor la tercera (Gb), para terminar en la raíz (Eb). Esto se repite hacia los cuatro compases siguientes.

En la segunda que cambia de letra y el motivo rítmico cambia y para el primer grado en la voz principal se tiene: raíz durante tres corcheas (Bb), sexta menor (Gb), oncena (Eb), mientras en la voz de respuesta raíz (Bb) durante el segundo compás de este grado, después hacia el quinto grado menor en la voz

de respuesta quinta en la primera corchea (Bb), novena (F) en la segunda corchea, y oncena en las dos últimas del primer compás de este grado (Ab), avanza a la tercera (Gb) en el segundo compás de Ebm, y la voz principal hace un movimiento de raíz (Eb) a quinta (Gb), que se repite en los siguientes cuatro compases en la voz principal y de respuesta.

Figure 38 shows two staves of musical notation. The first staff has four measures with chords: Bb(I), Ebm (Vm), Bb(I), and Ebm (Vm). Below the notes are rhythmic patterns: R R R b6 11 R and R 5 R R R b6 11 R. The second staff has four measures with chords: Ebm (Vm), Bb(I), Ebm (Vm), and Bb(I). Below the notes are rhythmic patterns: R R 5 9 11 11 3 and R R 5 9 11 11.

Figura 38. Funciones melodía segunda parte

Estructura Rítmica:

A la primera escucha de este tema, no sonaba como un arrullo bambuqueado (6/8), por lo que al escuchar la forma de cantar y de acompañamiento se concluye que es un arrullo bunde, en compás binario simple, métrica 2/4, por la acentuación en el tiempo uno, y la subdivisión en la que es tocada la percusión.

Figure 39 shows three staves of musical notation. The first staff is Voice 1, the second is Voice 2, and the third is Maracas. The chords are Bb (I), Ebm (Vm), Bb (I), and Ebm (Vm). The lyrics are: Cu rru lao San An to nio ya se va Cu u rru lao San An to nio ya se. The Maracas staff shows a rhythmic pattern with accents on the first beat of each measure.

Figura 39. Relación percusión- melodía rítmica

En la figura se ve como la maraca está acentuando el tiempo uno durante los primeros compases, lo que da una pista de la métrica en la primera escucha.

El fraseo de la voz principal gira en torno a corcheas y negras, y en algunos casos la negra acentúa el tiempo uno del compás.

Desde el compás número siete, se acoplan las voces de respuesta y la percusión, las maracas cambian a hacer corcheas con acento en el tiempo uno y dos, y se mantienen así prolongadamente.

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se va San An to nio ya se

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se va San An to nio ya se

Mrcs.

Figura 40. Acompañamiento de maracas, con acentuación

El cununo acompaña haciendo variaciones con corcheas y semicorcheas en las frases de la voz principal, pero cambia a hacer la subdivisión completa en la parte de las respuestas, para darle más énfasis al momento en que todos están respondiendo.

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se va San An to nio ya se

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se va San An to nio ya se

Mrcs.

Tamb.

Figura 41. Acompañamiento rítmico de tambor cununo y maracas con respecto a melodía

2.4 Alabaos

2.4.1 *Dulcísima Virgen (Anexo 18)*

Descripción del tema:

El tema inicia con la cantadora principal recitando “Dulcísima Virgen del cielo, delicia, la flor que te ofrezco recibe propicia”, a lo que el coro responde repitiendo exactamente lo mismo, cantando en unísono. Los siguientes versos son improvisados por la cantadora, y la respuesta del coro es siempre la misma “Dulcísima Virgen...” Es una grabación del año 2002, cantado por el grupo “Las Playadoras”, un grupo de Santa Rita, población del cantón San Lorenzo. Al ser un alabao, no existe percusión.

Estructura Lírica:

Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 Y montra pasó nuestra alma divina
 Cuando en el presidio que Jesús moría
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 Y un pesado leño, cargando venía
 Caminando a golpe con la tiranía
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 Oh Virgen María, piuraya (?) afligida
 Y en tu soledad, un dolor te abriga
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia

Letra: Es un canto de alabanza a la Virgen María, una ofrenda, una flor y varios elementos cotidianos de esclavitud como: “Un pesado leño, cargando venía, caminando a golpe con la tiranía”.

Rima: utiliza rima perfecta A-A-A-A. Por las terminaciones de las frases “ia”.

Dulcísima Virgen del cielo, delicia (ia)

La flor que te ofrezco, recibe propicia (ia)

Dulcísima Virgen del cielo, delicia (ia)

La flor que te ofrezco, recibe propicia (ia)

Relación Silábica:

Todas las frases del verso tienen 12 sílabas cada una

Dul-cí-si-ma Vir-gen del cie-lo, de-li-cia (12)

La-flor-que-teo-frez-co-re-ci-be-pro-pi-cia (12)

Dul-cí-si-ma-Vir-gen-del-cie-lo-de-li-cia (12)

La-flor-que-teo-frez-co-re-ci-be-pro-pi-cia (12)

En la segunda parte, de igual manera, con sinalefas:

Yun-pe-sa-do-le-ño-car-gan-do-ve-ní-a (12)

Ca-mi-nan-doa-gol-pe-con-la-ti-ra-ní-a (12)

Dul-cí-si-ma-Vir-gen-del-cie-lo-de-li-cia (12)

La-flor-que-teo-frez-co-re-ci-be-pro-pi-cia (12)

Transcripción:

La primera parte de la transcripción inicia con la voz de la cantadora principal, que recita “Dulcísima Virgen del cielo, delicia, la flor que te ofrezco recibe propicia”.

Para la segunda repetición en el compás nueve responde el coro en unísono “Dulcísima Virgen del cielo, delicia, la flor que te ofrezco recibe propicia” y repiten esta última frase dos veces.

En el desarrollo del tema, veremos que las melodía se repiten constantemente, con la variante de la letra, que depende de la interpretación de la cantadora; otro aspecto importante a notar es que siempre existe la llamada-respuesta, en la que, mientras la solista canta un verso, el coro lo responde, pero nunca se juntan cantadora y coro en un mismo punto del tema.

The image displays a musical score for the hymn "Dulcísima Virgen". It consists of four systems of music, each with a soloist part and a choir part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: Dul ci si ma Vir gen del cie lo de li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a. The score shows the soloist singing and the choir responding in unison.

Figura 42. Transcripción Dulcísima Virgen- primera parte

Para la segunda parte del tema, con el cambio de letra, la cantadora recita: “Y montra (?) pasó nuestra alma divina, cuando en el prosidio (Se cree que lo que quiso decir la intérprete era “presidio”, lugar penitenciario donde se cumplen condenas) que Jesús moría”, el coro responde en unísono y

con la frase de siempre: “Dulcísima Virgen del cielo, delicia, la flor que te ofrezco recibe propicia. La flor que te ofrezco recibe propicia”.

Los versos que canta la solista principal van a cambiar constantemente, va a enunciar varias temáticas dentro del contexto de este canto de alabanza.

The image displays four systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (labeled 'Vox.') and a corresponding line of lyrics. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are in Spanish and describe the Virgin Mary.

System 1 (Measures 18-21):
 Y mon tra pa só o nues tral ma di

System 2 (Measures 22-25):
 vi na cuan do en el pro si dio o que je sus mo rí i a

System 3 (Measures 27-31):
 Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia

System 4 (Measures 32-35):
 flor que teo frez co o re ci be pro pi ci ala

Figura 43. Transcripción Dulcísima Virgen- segunda parte

Estructura Armónica:

Tonalidad: Abmin

En la primera línea de la voz principal de la cantadora, empieza con La bemol (Ab), por debajo del Do central, va hacia Mi bemol (Eb), arriba y vuelve hacia

(Ab) abajo, concluyendo el segundo compás con Si natural. Lo que hace que el movimiento melódico al inicio tenga raíz (Ab), quinta (Eb), y vuelva a la raíz.

Hacia el quinto grado Mi bemol menor (Ebmin) en el tercer compás, que comienza con la raíz (Eb), va a la séptima (Db), y concluye con Si natural (B), que se mantiene en el primer y segundo tiempo del siguiente compás, de Abmin, y concluye con la raíz, y la frase termina en la raíz del quinto grado (Eb) en el compás cuatro. Que cierra la frase “Dulcísima Virgen del cielo, delicia.” En estos cuatro compases ya se delineó la progresión armónica:

The musical score consists of two systems. The first system is for the voice part, with lyrics: "Dul cí si ma Vir gen del cie lo de". Above the staff, the harmonic progression is indicated as A♭m (Im), E♭m (Vm), and A♭m (Im). The second system is for the vocal part, with lyrics: "li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a". Above the staff, the harmonic progression is indicated as E♭m (Vm), A♭m (Im), E♭m (Vm), A♭m (Im), and E♭m (Vm). The score is written in 3/4 time and E-flat major (three flats).

Figura 44. Movimiento de Grados Armónicos

El movimiento armónico es: (Im) (Vm), en el que el primer grado (A♭m) dura un compás, y el quinto de igual manera.

Dado que es repetitiva tanto en la voz principal como en las respuestas, la progresión se mantiene a lo largo de todo el tema.

Ahora el análisis de la melodía según los grados de la primera parte:

Figure 45 shows a musical score with two systems. The first system consists of three measures with chord functions $A\flat m$ (Im), $E\flat m$ (Vm), and $A\flat m$ (Im). The melody notes are: $A\flat$ (raíz), $E\flat$ (5), $B\flat$ (raíz); $E\flat$ (raíz), $D\flat$ ($b9$), $B\flat$ (7); $B\flat$ ($b5$), $B\flat$ ($b9$), $A\flat$ (raíz). The second system consists of five measures with chord functions $E\flat m$ (Vm), $A\flat m$ (Im), $E\flat m$ (Vm), $A\flat m$ (Im), and $E\flat m$ (Vm). The melody notes are: $A\flat$ (11), $E\flat$ (raíz), $A\flat$ (11); $E\flat$ (5), $A\flat$ (11), $E\flat$ (5); $F\sharp$ (9), $E\flat$ (raíz), $D\flat$ (7); $A\flat$ (11), $E\flat$ (5), $F\sharp$ (13); $E\flat$ (5), $A\flat$ (raíz), $A\flat$ (raíz); $A\flat$ ($b5$).

Figura 45. Funciones de la melodía junto a grados

En el primer grado, primer compás después de la anacrusa se tiene quinta ($E\flat$), raíz ($A\flat$), y novena bemol (B), en el segundo compás ya en el quinto grado menor ($E\flat m$) va raíz ($E\flat$), séptima ($D\flat$), y quinta bemol (B), hacia el tercer compás y de vuelta al primer grado se mantiene novena bemol (B) por dos tiempos y termina en raíz ($A\flat$).

En el compás número cuatro y sobre el quinto grado menor, oncena ($A\flat$), raíz ($E\flat$) y oncena una vez más, en el compás número cinco y sobre el primer grado se tiene quinta ($E\flat$) y oncena ($D\flat$); sobre el compás número seis con quinto grado menor se tiene novena ($F\sharp$), raíz ($E\flat$), séptima ($D\flat$) y oncena ($A\flat$).

En el compás número siete, sobre el acorde La bemol, primer grado, están quinta ($E\flat$), trecena ($F\sharp$) y quinta otra vez. Para concluir con el octavo compás sobre el quinto grado se tiene raíz durante dos tiempos y quinta bemol (B).

Esta curva melódica se repite a lo largo de todo el tema, al igual que la progresión armónica de los grados.

Estructura Rítmica:

Los alabaos, no tienen percusión y son cantados libremente, por lo que fue necesario poner especial atención a la forma de cantar para poder definir la métrica implícita en el tema.

Se encontró que el tema inicia con una anacrusa, en este caso una negra anticipada, para caer en el tiempo 1, también se definió que el tema está en un compás ternario de 3/4, por las figuras que usa, y por la acentuación de las frases de la estrofa en el tiempo fuerte 1, siendo así:

Figure 46 shows the rhythmic structure of the main voice melody. The music is in 3/4 time and consists of two staves: 'Voice' and 'Vocals'. The 'Voice' staff contains the melody for the lyrics 'Dul cí si ma Vir gen del cie lo de'. Above the staff, the chords are indicated as Abm (Im), Ebm (Vm), and Abm (Im). The 'Vocals' staff is empty, indicating that the vocal line is the primary melody.

Figura 46. Rítmica de melodía voz principal

Figure 47 shows the rhythmic structure of the main voice melody. The music is in 3/4 time and consists of two staves: 'Voice' and 'Vocals'. The 'Voice' staff contains the melody for the lyrics 'li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a'. Above the staff, the chords are indicated as Ebm (Vm), Abm (Im), Ebm (Vm), Abm (Im), and Ebm (Vm). The 'Vocals' staff is empty, indicating that the vocal line is the primary melody.

Figura 47. Rítmica melodía voz principal

Y para las respuestas del coro, de igual manera, se mantiene la rítmica:

9

x.

Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia la

14

x.

flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Figura 48. Rítmica melodía Coros

La forma de cantar el alabao, junto con la letra, muestra lo simple que es la rítmica, existe espacio, silencios para respirar y cantar la siguiente frase, no es rítmicamente densa.

2.4.2 *Si mi Dios quisiera (Anexo 17)*

Descripción del tema:

El tema inicia con la cantadora principal recitando “Si mi Dios quisiera, que a como nací muriera, y mi pañalito de mortaja me sirviera” a lo que el coro responde repitiendo exactamente lo mismo: “de mortaja me sirviera” cantando en unísono. Los siguientes versos son improvisados por la cantadora la primera frase a lo que en este tema ellas se unen en el verso cantando también en unísono.

Es una grabación del año 2002, cantado por el grupo “Asociación Cultural Playa”, un grupo del cantón San Lorenzo. Al ser un alabao, no existe percusión, y este tema en general está cantado de una forma bastante libre, por lo que se decidió dejar la transcripción escrita como Ad Libitum para todo el tema, y se usa la transcripción escrita en Do, con alteraciones, se establece el movimiento armónico y no existe análisis rítmico.

Estructura Lírica:

Si mi Dios quisiera
 que a como nací, muriera
 que a como nací, muriera
 y mi pañalito
 de mortaja me sirviera
 de mortaja me sirviera
 Caminan las tres Marías,
 del valle para Belén
 del Valle para Belén
 En la mitad del camino
 pidió el niño agua beber
 pidió el niño agua beber
 Si mi Dios quisiera
 que a como nací muriera
 que a como nací muriera
 Ya mi ahijado me botó
 que no le he dado la gloria
 que no le he dado la gloria
 Y si me diera la otra
 le pusiera una corona
 le pusiera una corona

Letra: Es un canto de alabanza a Dios, una petición de “buena muerte” al decir: “que como nací, muriera”, por otro lado en la frase “ y mi pañalito de mortaja me sirviera” vuelve a la petición de una buena muerte en la que siendo como un niño, el “pañalito” le serviría de vestidura para envolver su cuerpo al morir. Después menciona el camino a Belén, el niño (Dios) que pide agua para beber, como figuras representativas de la creencia religiosa, por último usa elementos de su vida diaria como “su ahijado”, al decir que no le ha dado la “gloria” o el regalo que le corresponde como madrina. Terminan rezando el Padre Nuestro y Ave María.

Rima: la rima se va adaptando a lo que la cantora va recitando:

Si mi Dios quisiera (era)
 que a como nací, muriera (era)
 que a como nací, muriera (era)

y mi pañalito (o)
 de mortaja me sirviera (era)
 de mortaja me sirviera (era)

Caminan las tres Marías (as)
 del valle para Belén (en)
 del Valle para Belén (en)

Entonces la rima o repetición está en las dos últimas frases.

Relación Silábica:

Es de forma un tanto irregular en la estructura entera. En la primera parte, la relación es de 6-8-8. Con sinalefas en la segunda frase.

Si-mi-Dios-qui-sie-ra (6)
 Quea-co-mo-na-cí-mu-rie-ra (8) (Sinalefa)
 Quea-co-mo-na-cí-mu-rie-ra (8) (sinalefa)
 y-mi-pa-ña-li-to (6)
 de-mor-ta-ja-me-sir-vie-ra (8)
 de-mor-ta-ja-me-sir-vie-ra (8)

Mientras en las frases de más adelante, cambia:

Ca-mi-nan-las-tres-Ma-rí-as (8)
 Del-va-lle-pa-ra-Be-lén (7)

del-Va-lle-pa-ra-Be-lén (7)

En-la-mi-tad-del-ca-mi-no (8)

pi-dio-el-ni-ño-a-gua-be-ber (7) (sinalefa)

pi-dio-el-ni-ño-a-gua-be-ber (7) (sinalefa)

Transcripción:

si mi Dios qui sie ra quea co mo na cí mu rie ra quea co

5 mo ña cí mu rieera — y mi pa ña li to de mor

9 ta ja me sir vieera — de mor ta ja me sir vieeraaa de mor

13 ta ja me sir viceeeraaa —

Figura 49. Melodía Alabao Si mi Dios Quisiera

En este caso la interpretación es libre, se escribió en Do, todo y se escribieron las alteraciones necesarias. No se establece métrica. El motivo principal es toda la frase que dice: “Si mi Dios quisiera que a como nació muriera” , la melodía se repite durante todo el tema.

si mi Dios qui sie ra quea co mo na cí mu rie ra

Figura 50. Melodía primera vez

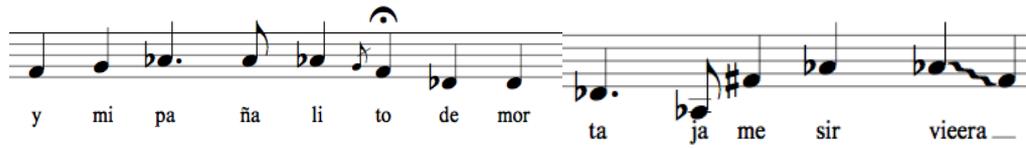


Figura 51. Melodía en segunda vez- cambio de letra

Estructura Armónica:

Tonalidad: C#

Movimiento armónico:

Figure 52 shows the harmonic structure for the melody in Figure 51. It consists of two vocal parts (Vocals 1 and Vocals 2) and a piano accompaniment. The key signature is C# (one sharp). The harmonic structure is as follows:

- Measures 1-4: Chords C# and G#.
- Measures 5-8: Chords G# and C#.
- Measures 9-12: Chord G#.
- Measures 13-16: Chords G# and C#.

The lyrics for the two vocal parts are:

Vocals 1: si mi Dios qui sie ra_ quea co mo na cí mu rie ra_ quea co mo na cí mu rieera — y mi pa ña li to de mor ta ja me sir vieeraa de mor ta ja me sir vieeraaa de mor ta ja me sir vieeeeraaa

Vocals 2: (rests in measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16)

Figura 52. Grados armónicos

Se delinea el movimiento de primer grado- quinto grado (I) (V), siendo el primero C# y el quinto G#.

Estructura Rítmica:

Para este tema no existe análisis rítmico, por ser puramente vocal y cantado libremente, no se pudo definir una estructura precisa de patrón rítmico. Concluido el análisis de los alabaos, se procede a los Chigualos.

2.5 Chigualos

2.5.1 *La Madre de este Angelito (Anexo 19)*

Descripción del tema:

El tema inicia con la cantadora principal, diciendo: “la madre de este angelito que no deja de llorar” dos veces, y “padre mio San Antonio, ay como lo haremos callar” acompañada de las maracas. Para ésta última frase el coro responde “ay como lo haremos callar” ocho veces. Hasta que la cantora cambia de verso, en ese caso el coro repite varias veces la última frase que hace la cantora.

El tema se repite varias veces con distintos versos, pero la frase que se repite es “La madre de este angelito que no deja de llorar”.

Es un tema cantado por el Grupo Cultural Playa, una grabación del año 2002.

Estructura Lírica:

La madre de este angelito
 que no deja de llorar
 Padre mío San Antonio
 Ay como la haremos callar
 Quien es que me toca el bombo
 Que no lo sabe tocar
 Que venga otro *cununero*
 Que lo sepa repicar
 La madre de este angelito

que no deja de llorar
 Padre mío San Antonio
 Ay como la haremos callar
 Cuando voy a los velorios
 toditos me ven la cara
 eso es para que andan diciendo
 ay que de linda no he dicho nada

Letra: Es un canto que habla de la madre de un angelito, se tiene presente que en el capítulo II, se habló del término angelito refiriéndose a un niño pequeño que ha fallecido, por lo que la letra habla de la madre desconsolada de un niño que se ha ido, y evoca búsqueda de consuelo al decir: “ay cómo la haremos callar”, que se repite varias veces. Después la cantadora improvisa refiriéndose al percusionista, en son de reclamo diciendo “quién es que me toca el bombo que no lo sabe tocar” y hace la petición “que venga otro *cununero* que lo sepa repicar” para que alguien que sí sepa, la acompañe en la percusión. La letra sigue a modo de improvisación evocando las ocasiones de funerales en los que la gente mira a la cantadora.

Rima: la rima es A-B-A-B en las distintas partes:

La madre de este angelito (o)
 que no deja de llorar (ar)
 Padre mío San Antonio (o)
 Ay como la haremos callar (ar)

Quien es que me toca el bombo (o)
 Que no lo sabe tocar (ar)
 Que venga otro cununero (o)
 Que lo sepa repicar (ar)

Relación Silábica: En los distintas estrofas la relación es 8-7-8-7 sílabas con sinalefas en algunos casos

La-ma-dre-dees-tean-ge-li-to (8) (sinalefa)

Que-no-de-ja-de-llo-rar (7)

Pa-dre-mí-o-San-An-to-nio (8)

co-mo-laha-re-mos-ca-llar (7) (sinalefa)

Quien-es-que-me-to-cael-bom-bo (8) (sinalefa)

Que-no-lo-sa-be-to-car (7)

Que-ven-gao-tro-cu-un-ne-ro (8) (sinalefa)

Que-lo-se-pa-re-pi-car (7)

Transcripción:

la ma dre des tean ge li i ti que no de ha de llo rar la

ma dre des tean ge li i to que no de ja de llo rar pa dre mi o San An to

nio ay co mo loa re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa

re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar

co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar

Figura 53. Melodía voz principal

Inicia con anacrusa en corchea, y se expone el motivo melódico en los primeros cuatro compases, que se repiten durante los siguientes cuatro

compases, con la misma letra. En el compás nueve cambia el motivo melódico y a partir del compás once, se repite por ocho veces la respuesta “como lo haremos callar”, después de ésta sección el tema se repite desde el compás número uno, hasta el veintitrés, con exactamente la misma melodía, pero con diferente letra en la voz principal. Las voces de respuesta hacen la palabra incompleta de “como lo haremos callar” diciendo solamente “(ha) remos callar”

Figure 54 shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 10, consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "nio ay co mo loa re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa". The piano accompaniment has lyrics: "re mos ca lla ar". The second system, starting at measure 15, also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar". The piano accompaniment has lyrics: "re mos ca lla ar re mos ca lla ar re mos ca lla".

Figura 54. Contexto voces de respuesta-voz principal

Estructura Armónica:

Tonalidad: F#min

En los primeros compases de la melodía, predomina el F#. En el primer compás de anacrusa está la quinta (C#) del primer grado (F#). Durante el primer motivo melódico tenemos quinta, raíz, tercera, novena. Este motivo melódico se repite durante ocho compases, con la misma letra.

Del compás nueve a once, se delinea la melodía con notas del acorde primer grado F#, con quinta (C#), raíz (F#), séptima (E), y concluye con la tercera (A). Se mueve hacia el quinto grado menor (C#m) en el compás doce con la raíz (C#), tercera (E), trecena (A), y séptima menor (B). A partir de la melodía se desprende la progresión Im-Vm-Im-Vm, en la que cada acorde se mantiene durante dos compases.

Figure 55 shows a musical score in treble clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "la ma dre des tean ge li i ti que no de ha de llo rar _____ la ma dre des tean ge li i to que no de ja de llo rar _____ pa dre mi o San An to _nio ay co mo loa re mos ca llar". Above the staff, chord symbols are placed: F#m (Im) above the first measure, C#m (Vm) above the second measure, F#m (Im) above the fifth measure, C#m (Vm) above the sixth measure, and F#m (Im) above the seventh measure. The score is divided into three systems, with measure numbers 5 and 10 indicated at the start of the second and third systems respectively.

Figura 55. Grados

Ahora las funciones de la melodía según sus acordes de la primera parte (solista):

Figure 56 shows a musical score in treble clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "5 R R R R R R R R 3 9 R 3 11 R 3 _____ R R R R R R R". Above the staff, chord symbols are placed: F#m (Im) above the first measure, C#m (Vm) above the second measure, and F#m (Im) above the third measure. The score is divided into two systems, with measure numbers 5 and 6 indicated at the start of the second and third systems respectively. Below the melody, there is a guitar accompaniment in bass clef, with a 'ix.' marking at the beginning. The guitar part consists of a series of rests, indicating that the melody is the primary focus.

Figura 56. Funciones melodía solista

De la segunda parte, con la respuesta del coro:

12 F#m C#m

17 F#m C#m F#m

Figura 57. Funciones melodía solista y coro

Estructura Rítmica:

Es un chigualo en compás de 6/8. El patrón de acompañamiento de la percusión lo demuestra desde el inicio del tema.

La melodía utiliza las corcheas del 6/8, en la mayoría de casos las 6 completas, salvo algunas variaciones.

F#m (Im) C#m(Vm)

Voice

Vocals

Bombo

Maracas

Figura 58. Acompañamiento percusión respecto a melodía parte 1

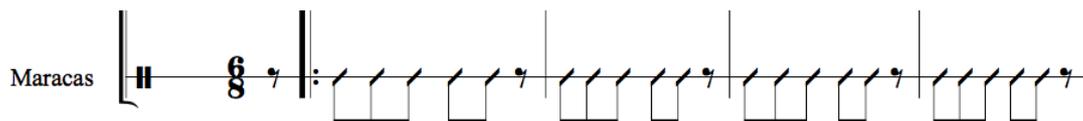


Figura 61. Patrón rítmico de maracas

Con respecto a las estructuras rítmicas de este tema, se puede concluir que son similares a las de un arrullo, pues el bombo y guasá se mantienen en el mismo patrón rítmico, y la rítmica de la melodía mantiene sus frases dentro de grupos de corcheas de tres y seis en la mayoría de los casos, con algunas variaciones que incluyen corcheas con punto para alargar palabras.

2.5.2 *La Muluta* (Anexo 20)

Descripción del tema:

La cantora principal inicia cantando el tema en tiempo rubato, a lo que al tercer compás se incorporan la percusión y los coros, después de las primeras repeticiones, inicia una sección en la que se cantan respuestas a modo de improvisación, y concluida esta sección se vuelve al tema principal. Cabe mencionar que la melodía es invariable, la letra no. Existe un diálogo entre cantora y coros que se alternan entre compás y compás.

Estructura Lírica:

Taita yé mama yé
 se fue la muluta
 aliwandé
 se fue la muluta
 aliwandé
 se fue la muluta
 carajucho colorado
 de la mata te cogí
 la mata quedó llorando
 como yo lloré por ti

Letra: Es un canto de juego de chigualo, se utilizan fonemas de mezcla cultural como el “taita” en quechua, que significa padre. Cuando menciona “carajucho colorado” se refiere a un niño, que se subió a un árbol, y lo tuvo que bajar, utiliza lenguaje figurativo para decir que la mata del árbol quedó llorando, como ella de la angustia que sintió.

Rima: utiliza rima de forma A-B-A-B.

Taita yé mama yé (é)
 se fue la muluta (a)
 aliwandé (é)
 se fue la muluta (a)
 carajucho colorado (o)
 de la mata te cogí (i)
 la mata quedó llorando (o)
 como yo lloré por ti (í)

Relación Silábica:

Relación 6-6-4-6 en el coro que se repite:

Tai-ta-yé-ma-ma-yé (6)
 Se-fue-la-mu-lu-ta (6)
 a-li-wan-dé (4)
 se-fue-la-mu-lu-ta (6)

En la segunda parte relación 8-7-8-7

Ca-ra-ju-cho-co-lo-ra-do (8)
 de-la-ma-ta-te-co-gí (7)
 la-ma-ta-que-dó-llo-ran-do (8)
 co-mo-yo-llo-ré-por-ti (7)

Transcripción:

Inicia con la voz sola, de forma libre, y se acoplan el coro y la percusión. La extensión vocal es de una octava.

Voice

tai ta ye ma ma ye se fue la mu lu ta a li wan de se

fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se

fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se

Figura 62. Melodía La Muluta

Estructura Armónica:

Tonalidad: Emin

Como nota predominante Mi (E), y con alteración F#. En movimiento de casi una octava completa se compone la melodía.

El movimiento armónico que se desprende de la melodía es Im-Vm, durando cada uno dos compases.

Em (Im) Bm (Vm)

tai ta ye ma ma ye se fue la mu lu ta a li wan de se

fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se

fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se

Figura 63. Grados Armónicos

Como se puede observar en los primeros cuatro compases las notas predominantes son Si (B) y Mi (E), lo que nos da la idea del movimiento armónico.

A continuación la relación melódica con relación a los acordes.

Figure 64 shows a musical score for a solo melody. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Em (Im) and Bm (Vm). The melody is written on a single staff with guitar fret numbers indicated below the notes. The fret numbers are: R 7 R, R 7 R 5 11 3 R 3, 7, 13 5 5 11, 11.

Figura 64. Funciones de la melodía parte solista

Figure 65 shows a musical score for solo and chorus harmony. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Em (Im) and Bm (Vm). The melody is written on a single staff with guitar fret numbers indicated below the notes. The fret numbers are: 5 7 R 7 11, 3 9 9 R, R 13 3 11 3, 7, 13 5 5 11, 11. The bass line is written on a single staff with guitar fret numbers indicated below the notes. The fret numbers are: 3 9 9 R, R, 13 5 5 11, 11.

Figura 65. Funciones armonía solista y coros

Como se puede ver en los primeros compases se establece un movimiento de notas del acorde con raíz, lo que nos da la idea de la conformación del acorde, en los siguientes compases, a partir del cuarto podemos ver una relación raíz- tensiones, ya sean novenas, oncenas o treceñas. Y de igual manera en las voces del coro, pues hacen unísono.

Estructura Rítmica:

Es un chigualo que se desarrolla en compás binario simple, de métrica 2/4.

El acompañamiento de la percusión nos da el pulso, acentuando el tiempo 1 y 2. La melodía se desarrolla entre negras, corcheas, y semicorcheas. En la parte que el coro y la solista cantan la misma línea, la percusión hace la subdivisión completa de cuatro semicorcheas por tiempo, mientras la solista

improvisa, hace variaciones de la subdivisión. El mapa rítmico del tema se ve así:

The musical score is divided into three systems, each with four measures. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

System 1 (Measures 1-4): Chords: Em (Im) | Bm (Vm) | Bm (Vm) | Bm (Vm).
 Voice: tai ta yé ma ma yé se fue la mu lu ta a li wan dé se
 Vocals: (rest)
 Bombo: (rest) | (rest) | eighth notes | eighth notes
 Maracas: (rest) | eighth notes | eighth notes | eighth notes

System 2 (Measures 5-8): Chords: Em (Im) | Bm (Vm) | Bm (Vm) | Bm (Vm).
 Vox.: fue la mu lu ta a li wan dé se fue la mu lu ta a li wan dé se
 A.B.: eighth notes | eighth notes | eighth notes | eighth notes
 Mrcs.: eighth notes | eighth notes | eighth notes | eighth notes

System 3 (Measures 9-12): Chords: Em (Im) | Bm (Vm) | Bm (Vm) | Bm (Vm).
 Vox.: fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta
 A.B.: eighth notes | eighth notes | eighth notes | eighth notes
 Mrcs.: eighth notes | eighth notes | eighth notes | eighth notes

Figura 66. Mapa Rítmico

Al igual que un bunde, el cununo acompaña haciendo variaciones con corcheas y semicorcheas en las frases de la voz principal, pero cambia a hacer la subdivisión completa en la parte de las respuestas, para darle más énfasis al momento en que todos están respondiendo.

En las primeras frases, de enunciación de las estrofas, la rítmica es simple con corcheas, a medida que va subiendo la intensidad en la interpretación, se nota más la subdivisión tanto en las partes cantadas, como en los patrones de la percusión de acompañamiento.

Concluida la síntesis de estructuras se presenta el siguiente cuadro comparativo:

Tabla 4. Cuadro síntesis de estructura

Temas	Métrica	Tonalidad	Temática Lírica	Año de Grabación
Arrullo 1: <i>El Niño de Oro</i>	6/8	Am	Divinidad. Virgen-Niño Dios	1998
Arrullo 2: <i>En el Fondo del Mar</i>	6/8	Cm	Un niño mortal o el niño Dios.	1998
Bunde: <i>Este Niño Quiere</i>	2/4	A	Niño Dios o Niño mortal	1967
Bunde: <i>San Antonio</i>	2/4	Bb	Alabanza al santo: San Antonio.	1967
Alabao: <i>Dulcísima Virgen</i>	3/4	Abmin	Alabanza a la Virgen, petición de buena muerte	2002
Alabao: <i>Si mi Dios Quisiera</i>	No determinada	C#	Alabanza a Dios, petición de buena muerte.	2002

Chigualo: <i>La madre de este Angelito</i>	6/8	F#min	Consolación para la madre del niño que ha muerto.	2002
Chigualo: <i>La Muluta</i>	2/4	Emin	Juego de palabras, con mezcla de lenguas.	2002

CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS:

Del cuadro anterior, y después del análisis de los temas, se puede concluir lo siguiente:

1. Los arrullos bambuqueados están compás de 6/8, y tienen tonalidad menor.
2. Los arrullos bundeados están en compás de 2/4, y tienen tonalidad mayor.
3. Los alabaos suelen estar en compás de 3/4, sin embargo es difícil encasillarlos todos pues se cantan de manera muy libre, y su tonalidad puede ser mayor o menor.
4. Los Chigualos pueden estar en compás de 6/8 o 2/4, y tienen tonalidad menor.
5. Todos los cantos analizados están dentro de un contexto ritual, religioso, sus letras lo hacen visible.
6. Son temas que se manejan dentro del rango de una octava cantable.
7. Las melodías giran en torno a notas de los acordes y tensiones.
8. La relación armónica predominante es Im-Vm.

3 Capítulo III: Aplicación de elementos en la composición y arreglos.

Posterior a la transcripción y análisis de los temas tradicionales seleccionados, se procede a la adaptación de los elementos en la práctica tanto compositiva, como de realización de arreglos. La estética que se busca no está alejada de las versiones tradicionales, no pretenden cambiar por completo su esencia, al contrario, buscan preservar la sonoridad tradicional, agregando la visión de la arreglista/compositora que ha realizado este trabajo.

3.1 Formato de Instrumentación para arreglos y composición

Para la realización de los arreglos y composiciones, se pensaron diversos formatos reducidos, de instrumentos que puedan reflejar la esencia de los cantos tradicionales, se intentó mantener lo más simple y usar los elementos recopilados.

Tabla 5. Formatos de Instrumentación.

Categoría	Tema	Formato
Arreglo	"El Niño De Oro" (Arrullo Bambuqueado)	Voz principal, coros, saxo soprano, saxo tenor, marimba, guitarra, bajo, piano, batería, shakers, triángulo.
Arreglo	"Dulcísima Virgen" (Alabao)	Voz principal, coro, guitarra, bajo.
Composición	"Arrullito" (Arrullo Bambuqueado)	Voz principal, coros, piano, bajo, cajón, shakers.
Composición	"Que te vas Niñito" (Bunde)	Voz principal, maracas, bombo.

3.2 Arreglos:

Después de la transcripción de los temas originales, se procede a la creación de arreglos, de dos temas, por selección.

3.2.1 *El Niño de Oro* (Arrullo Bambuqueado) (Anexo 21)

3.2.1.1 Sinopsis:

Adaptación de arrullo tradicional “El Niño de Oro” a formato extendido: Voz principal, saxos (soprano y tenor), marimba, piano, guitarra, bajo, batería, percusión menor (shakers, triángulo). Este tema se desarrolla y gira en torno a elementos encontrados en el proceso de transcripción como el motivo melódico de llamada y respuesta, la estética sonora que se maneja pretende reflejar la tradición, con un toque sutil, con la melodía cantada de manera dulce, evocando la dulzura de un canto a un niño o arrullo.

3.2.1.2 Esquema Formal:

Intro: 16 compases, voz principal expone el motivo melódico, acompañada de pocos instrumentos.

Parte A: 20 compases, ingreso instrumentación completa.

Coro: 20 compases, instrumentación completa, con cambios esporádicos de protagonismo, y doblaje de líneas.

Parte A1: 16 compases, voz principal canta la segunda estrofa, el piano hace ostinato en notas de cada acorde y marimba dobla voz principal armonizada.

Interludio: 13 compases, variación rítmica, énfasis en lo rítmico con todos los instrumentos.

Coro: 16 compases, el ostinato cambia a la guitarra. Se mantienen respuestas de marimba, y cortes rítmicos con todos los instrumentos.

Parte A2: se va la percusión, se quedan los demás instrumentos acompañando la melodía final.

3.2.1.3 Desarrollo del arreglo:

Se utilizó la tonalidad original, por ser una tonalidad cómoda para cantar.

El arreglo inicia como en el tema original (la voz principal sola), diciendo la primera frase “entrando a la iglesia me encontré un tesoro, la virgen de plata

y el niño Dios”, en este caso se usan los saxos que siguen la melodía, y el piano que hace texturas. Al ser un tema repetitivo, tanto la melodía como la percusión, se desarrolla por partes, en las que cada una tenga elementos diferentes.

Hacia la parte A1, que tiene dieciséis compases, se pensó incorporar de a poco los elementos: los saxos armonizados usando tensiones de los acordes, haciendo figuras largas a modo de colchón armónico hasta el compás veintisiete y veintiocho en el que doblan la melodía armonizando, y de igual manera en los compases treinta y uno y treinta y dos. La marimba dobla la melodía y la armoniza también en el tramo de los compases veintinueve a treinta y dos.

La percusión usando los patrones transcritos en donde el triángulo y la batería utilizan el patrón extraído del bombo en la versión tradicional, y los shakers emulan el guasá con el patrón rítmico de éste, se mantienen juntos hasta el compás veintinueve, donde sólo se queda la batería como instrumento de percusión; el piano marca la armonía, sin embargo no es protagonista, plancha los acordes para dar soporte.

Para el bajo de la parte A1 rítmicamente un complemento de la percusión, una variación del patrón similar al del guasá, usando arpeggios.

El Coro dura veinte compases, en los primeros cuatro están todos los instrumentos, se incorpora la guitarra, y el bajo se mantiene casi estático tocando una nota por compás. En los siguientes cuatro compases del coro, se incorporan los saxos armonizados, haciendo la línea a modo de respuesta (lo que en el tema original es la línea de los coros de respuesta “ae ae”), junto con la guitarra, esto se mantiene durante lo que sigue del coro, la marimba dobla la melodía, o la armoniza en ciertas secciones. Después del coro, viene la segunda estrofa o parte A2, que básicamente es parecida en forma a la A1. Concluida ésta parte, se incluye un interludio, que es instrumental sin voz, y con cortes rítmicos que los realizan todos los instrumentos, después de esto se repite el coro (que es igual al coro anterior) y da paso a la sección final, compás noventa y siete en la que se va la percusión y se queda sólo la melodía, doblada por la guitarra, saxo soprano y piano, el bajo mantiene su movimiento

por tonos del acorde, y la marimba hace las respuestas en armonía. El tema culmina con la batería y los demás instrumentos haciendo la misma rítmica.

3.2.1.4 Recursos utilizados:

Línea de respuesta adaptada a los vientos:

En la transcripción del tema original, las cantoras hacen una línea melódica de respuesta “ae- ae” como se muestra en la siguiente figura:

The musical score for Figure 67 is written in 8/8 time. The top staff shows the vocal melody with lyrics: "en tran doa lai gle sia" and "meen con treun te so ro". The bottom staff shows the response line with lyrics: "a e a e" and "a e a e".

Figura 67. Melodía y Respuesta-Transcripción Audio Original

La línea de respuesta de los coros “ae- ae” con movimiento de segundas, en el segundo compás, y en el cuarto compás movimiento segunda- raíz. Se adaptó para el arreglo, para la sección de vientos (saxo soprano y tenor), como se ve en la siguiente figura:

The musical score for Figure 68 shows the adaptation of the response line for wind instruments. It includes parts for Vibraphone (Vib.), Soprano Saxophone (S. Sx.), and Tenor Saxophone (T. Sx.). The Vibraphone part has the same melody as in Figure 67. The Saxophone parts play a rhythmic response line starting at measure 37, marked 'mp'.

Figura 68. Melodía y Respuesta-Adaptación vientos

Patrón Rítmico de Percusión:

En el tema original, se distinguieron dos patrones de los instrumentos de percusión que acompañan a las cantoras, a continuación se ven:



Figura 69. Patrón rítmico bombo



Figura 70. Patrón rítmico guasá

Patrones que se usaron para la adaptación del arreglo en la primera línea llamada percusión (triángulo), la segunda (shaker) y la tercera (*Drum Set*), para que la percusión tenga presencia, de ésta manera:

Figura 71. Adaptación de Patrones Rítmicos en Arreglo

Uso de Armonía Original y variación:

En la versión original del tema, según el análisis que se realizó previamente en el capítulo II, se encontró que la progresión que se desprende de la melodía es: Im-Vm, siendo, según la tonalidad del tema: Am (La menor)- Em (Mi menor):

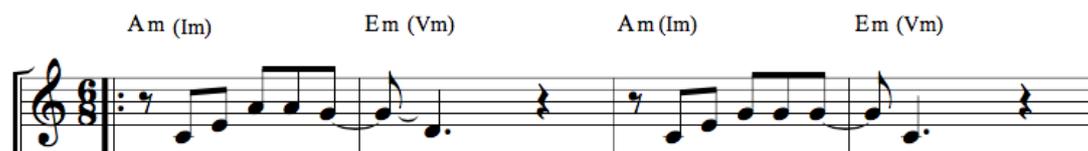


Figura 72. Grados Armónicos del tema original

Se usaron los grados diatónicos de la tonalidad menor, para las primeras partes, dentro del arreglo se realizaron algunas variaciones armónicas:

Score

Esquema Armónico "El Niño de Oro"

Arreglo: Katherine Gavela

INTRO

Am Em Am Em

A A1 A2

5 Am7 G9/B G9/B C6

9 Am7 G9/B Em7 C6

CORO

13 Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

17 Fmaj7 G6 Am7 G6 G/B

INTERLUDIO

21 Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

25 G9 Em7 Am7 Am7 Dm7

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The Intro section consists of four measures of triads: Am, Em, Am, Em. Section A (measures 5-8) features Am7, G9/B, G9/B, and C6. Section A1 (measures 9-12) features Am7, G9/B, Em7, and C6. The Coro section (measures 13-16) features Am7, Dm7, Em7, Dm7, Em7, and Am7. Section A2 (measures 17-20) features Fmaj7, G6, Am7, G6, and G/B. The Interludio section (measures 21-24) features Am7, Dm7, Em7, Dm7, Em7, and Am7. The final section (measures 25-28) features G9, Em7, Am7, Am7, and Dm7.

Figura 73. Esquema armónico arreglo "El Niño de Oro"

En el Intro, se mantiene la armonía original, en triadas. En las partes A, se añaden acordes de séptima, relativos mayores pero con sextas; Para el coro, se da más movimiento, emulando cadencias IIm-Vm. Y para el interludio se

usan los mismos grados originales Im-Vm con séptimas, y también con emulaciones de IIm-Vm-Im. Por lo que el tema tiene tintes de sonoridad modal, por momentos, lo que implica modo aeólico, por tener IVm, Vm y bVII.

3.2.2 *Dulcísima Virgen (Alabao) (Anexo 22)*

3.2.2.1 Sinopsis:

Adaptación del alabao tradicional “Dulcísima Virgen” en el formato: dos voces (principal y secundaria), bajo y guitarra. El tema gira en torno a la melodía principal, y tiene carácter ritual y de alabanza. La estética instrumental del arreglo busca no saturar de elementos, sino enriquecer de manera sutil la forma original del tema.

3.2.2.2 Esquema formal:

Intro: 12 compases, bajo y guitarra tocan acordes. Se usa una línea de la melodía principal adaptada al bajo.

Parte A1: 9 compases, melodía voz principal y bajo.

Parte A2: 13 compases, voz principal y secundaria hacen melodía en unísono, acompañadas de guitarra y movimiento de bajo.

Interludio: 8 compases, similar a la primera parte de la introducción, pretende dar espacio.

Parte A3: 9 compases, melodía voz principal, voz secundaria hace un tipo de colchón melódico, y bajo con movimiento rítmico similar al fraseo de voz principal.

Parte A4: 13 compases, se unen voz principal y secundaria en melodía, con guitarra y bajo.

Outro: 12 compases, voces hacen melodía diferente y espaciada basada en notas del acorde, ya sin letra, acompañadas de bajo y guitarra.

3.2.2.3 Desarrollo del arreglo:

Se utilizó la tonalidad original, por ser una tonalidad cómoda para cantar.

El arreglo inicia con una introducción escrita para bajo y guitarra, que explora su interacción, y usando una línea de la melodía en el segundo sistema, para volver a los acordes antes de empezar el tema.

La parte A1 se desarrolla con la idea original del tema tradicional, cantando la melodía, pero ésta vez acompañada del bajo marcando el pulso con negras con punto, con notas de los acordes de la armonía original que se desprende de la transcripción Abm-Ebm (triadas).

Hacia la parte A2, al igual que en el tema original, el coro entero responde la melodía previamente expuesta en unísono, en este caso la voz principal y secundaria, y emulando las demás voces acompañando, pero cumpliendo funciones de soporte armónico están el bajo y la guitarra, la parte diferente en ésta sección es que se agregan más acordes que los originales Abm y Ebm, se agregan séptimas, y se intercambia con acordes de funciones tonales similares: Tónicos-subdominantes de la tonalidad menor.

En el interludio, que son cuatro compases, que se repiten, siendo ocho, se usa la armonía e idea de la primera parte de la introducción.

En la parte A3, la melodía se repite en la voz principal, con letra diferente, la voz secundaria hace una melodía simple y espaciada como un colchón, y el bajo toca notas del acorde, con el ritmo del fraseo de la voz, donde la armonía vuelve a ser casi la original, pero con séptimas: Abm7-Ebm7.

La parte A4, igual que la parte A2, donde el coro entero responde la melodía previamente expuesta en unísono, en este caso la voz principal y secundaria, y emulando las demás voces acompañando, pero cumpliendo funciones de soporte armónico están el bajo y la guitarra, la parte diferente en ésta sección es que se agregan más acordes que los originales Abm y Ebm, se agregan séptimas, y se intercambia con acordes de funciones tonales similares: Tónicos-subdominantes de la tonalidad menor.

El *outro* utiliza las voces que hacen melodía diferente y espaciada basada en notas del acorde, ya sin letra, acompañadas de bajo y guitarra, utilizando la armonía de la parte A4, que concluye los últimos cuatro compases con el bajo haciendo la línea de la melodía que recita: “la flor que te ofrezco recibe propicia” y la guitarra con los acordes.

3.2.2.4 Recursos utilizados:

Melodía original:

Este arreglo utiliza la tonalidad y melodía exacta del tema original, y sus respuestas en unísono.

The musical score for Figure 74 is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems. The first system has a 'Voice' staff with a treble clef and a 'Vocals' staff with a bass clef. The 'Voice' staff contains the melody with lyrics: 'Dul cí si ma Vir gen del cie lo de'. The 'Vocals' staff contains rests. The second system has a 'Vox.' staff with a bass clef and a 'Vox.' staff with a treble clef. The 'Vox.' staff with a bass clef contains the melody with lyrics: 'li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a'. The 'Vox.' staff with a treble clef contains rests. A measure number '4' is placed above the first measure of the second system.

Figura 74. Tonalidad y melodía principal original

Y las respuestas del coro en unísono:

The musical score for Figure 75 is written in 3/4 time with a key signature of three flats. It consists of two systems. The first system has a 'Vox.' staff with a bass clef and a 'Vox.' staff with a treble clef. The 'Vox.' staff with a bass clef contains rests. The 'Vox.' staff with a treble clef contains the melody with lyrics: 'Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia la'. A measure number '9' is placed above the first measure. The second system has a 'Vox.' staff with a bass clef and a 'Vox.' staff with a treble clef. Both staves contain rests. A measure number '14' is placed above the first measure.

Figura 75. Melodía respuesta coro original

Que se pueden ver en la parte A1 en el arreglo:

A1

13 Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia la

18 flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Figura 76. Tonalidad y melodía principal en arreglo

Al igual que la respuesta o parte A2 del coro en el arreglo:

A2

22 Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia la

27 flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Figura 77. Melodía respuesta coro en arreglo

Línea de melodía en el bajo:

En la transcripción del tema, está la conclusión de la melodía que recita “La flor que te ofrezco recibe propicia”.



Figura 78. Línea de melodía parte conclusión-transcripción tema original



Figura 79. Línea adaptada al bajo en arreglo

Ésta línea se adaptó al bajo para darle por un momento función melódica, no sólo armónica, en este caso se armonizó una tercera abajo para la primera parte del arreglo, en la intro.

Y en la siguiente figura está la línea también tocada por el bajo, en la sección final, sin estar armonizada.



Figura 80. Línea adaptada al bajo en arreglo- sección outro

Patrón rítmico usado:

En la melodía del tema, el patrón rítmico es siempre el mismo, se usó parte de éste para el movimiento del bajo, en la sección A3.

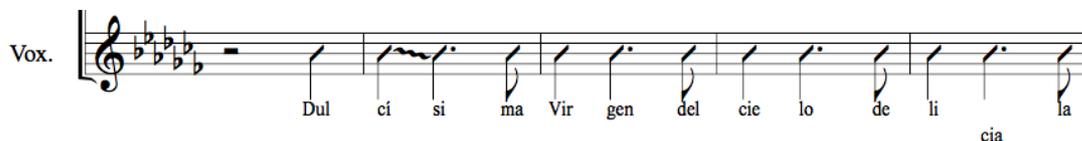


Figura 81. Rítmica de melodía en transcripción del tema original

Patrón que se usó parcialmente en el arreglo- sección A3, con la variación de que en lugar de negra- negra con punto, se usa una blanca antes de la corchea que se anticipa al siguiente compás, así:

Figure 82 is a musical score for a vocal and guitar piece. It consists of four staves: two for the voice (Vox.) and two for the guitar (Ac. Gtr. and A.B.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 35, marked with a box containing 'A3'. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics: "y mon tra pa so o hues traal ma di". The guitar accompaniment features a bass line in the A.B. staff and a treble staff. Chord changes are indicated above the guitar staff: Abm7, Ebm7, and Abm7. The bass line consists of quarter notes: Eb, Ab, and Eb.

Figura 82. Adaptación rítmica de bajo en arreglo

Uso de armonía original y variación:

En la transcripción del tema original, según el análisis de su melodía y la armonía que se deriva de ésta, se encontró que usa la progresión: Im-Vm, siendo según la tonalidad del tema: Abm (La Bemol menor)- Ebm (Mi Bemol menor):

Figure 83 is a musical score for a vocal and guitar piece. It consists of two staves: one for the voice (Voice) and one for the guitar (Vocals). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 35. The vocal line begins with the lyrics: "Dul cí si ma Vir gen del". The guitar accompaniment features a bass line in the Vocals staff. Chord changes are indicated above the guitar staff: Abm (Im) and Ebm (Vm).

Figura 83. Grados armónicos de transcripción tema original

Se usaron los grados diatónicos de la tonalidad menor y en triadas, para las primeras partes, y después intercambios por funciones tonales, con séptimas, se realizaron algunas variaciones armónicas:

Por ejemplo para la intro, se usa Im-Vm (Abm-Ebm) en triadas, después para la parte A1, se agregan séptimas: Abm7-Ebm7, en la parte A2 y A4, en el primer compás Abm7 con bajo en la quinta (Eb), siendo Abm7/Eb, en el segundo compás Ebm7 (quinto grado menor), en el tercer compás igual que

en el primero Abm7/Eb, y en el cuarto compás Ebm7. En el segundo sistema de las partes A2 y A4, continúa Abm7, va hacia el cuarto grado menor Dbm7, va hacia el tercer grado que es Cbmaj7, que se traduce en Bmaj7, y concluye con Ebm7. Todos éstos son diatónicos de la tonalidad, y se colocaron por la relación: Tónico-Subdominante.

En el interludio se repite lo mismo que en la intro, Abm-Ebm en triadas, durante ocho compases, y el otro concluye con la misma disposición armónica que las secciones A2 y A4.

3.3 Composiciones:

Finalizado el proceso de arreglos de los temas tradicionales transcritos y seleccionados, sigue el proceso de composición de dos temas, que usan elementos de estilo antes vistos tanto en la transcripción como en los arreglos. Se decidió realizar un arrullo y un bunde, en diferentes formatos para poder abarcar casi todos los cantos estudiados previamente. Cabe mencionar como punto importante que la creación de los siguientes temas se dio gracias a la escucha detallada, e interiorización de los elementos asimilados durante el capítulo II.

3.3.1 Arrullito (Arrullo Bambuqueado) (Anexo 23)

3.3.1.1 Sinopsis:

Creación de un arrullo bambuqueado, con formato: Voz principal, coros, piano, bajo, cajón, shakers. El formato reducido pretende mantener los elementos principales del tema: la melodía y la percusión, en el que se destacan los patrones obtenidos durante el proceso de transcripción y análisis.

La letra, recita a modo de pedido a la Virgen, que cuide al niño, que cuide su alma, que, siendo un arrullo se puede interpretar como un niño mortal pequeño, o el niño Dios.

3.3.1.2 Esquema formal:

Coro 1: 16 compases, melodía sola acompañada y doblada por el piano.

Parte A1: 16 compases, melodía acompañada de percusión, bajo y piano.

Interludio: 8 compases, solo piano, bajo y percusión. Cambio de armonía.

Parte A2: 20 compases. Primeros 8 compases solo melodía voz principal con bajo y piano, 8 siguientes compases se añade percusión.

Interludio Percusión: 8 compases de solo percusión, piano y voces haciendo respuestas.

Parte A3: 16 compases, voz principal canta la estrofa, coros hacen respuesta, piano, bajo y percusión hacen acompañamiento.

Interludio: 8 compases, solo piano, bajo y percusión. Cambio de armonía

Interludio Percusión: 8 compases de solo percusión, piano y voces haciendo respuestas.

Coro Final: 20 compases, se mantiene la percusión, y la melodía canta el último verso, se agrega piano y termina con cortes de la percusión.

3.3.1.3 Desarrollo del arreglo:

Se utiliza una tonalidad cómoda para cantar Bbmin. El arreglo inicia en la voz principal directamente que recita “Virgen del Cielito, guarda a mi negrito, cuida de su alma, que no ande solito”, acompañada del piano doblando ésta línea.

En el compás 16 antes de iniciar la parte A1, un corte de percusión hace la entrada, para la percusión y el bajo, que acompañan la melodía. El bajo usa arpeggios para delinear la armonía, y tiene movimiento por el tipo de rítmica que usa. La armonía definida para éste tema usa la relación: tónico-subdominante entre el tercer grado maj7, y el quinto menor 7, siendo: Dbmaj7-Fm7.

Para ésta sección A1, se recrearon las respuestas que haría un coro en un arrullo, adaptando el “ie-ie” como respuesta a la frase que recita la voz principal, ésta respuesta se alterna con el piano que hace la misma línea por momentos; cabe recalcar que la percusión y el bajo realizan todo el soporte tanto armónico como rítmico, que precisamente fue la concepción original del tema.

El interludio dura ocho compases, y da espacio a la repetición de la melodía entre sección y sección, cambia la rítmica del piano y se intensifica la percusión.

En la parte A2, se canta la segunda estrofa, la melodía va acompañada del piano tocando la armonía que en este caso va entre los acordes que se desprenden naturalmente, con relación Im-Vm: Bbm7-Fm7.

Durante la primera mitad de ésta sección, acompañan bajo y piano, mientras en la segunda mitad acompaña la percusión, que hace un corte al finalizar la sección en el compás 52, para dar paso al interludio de percusión.

En el interludio de percusión, como su nombre dice, se usa percusión, el piano solamente realiza la línea de respuesta igual que el coro que canta “ie-ie”, dura 8 compases y da paso a la sección A3.

La sección A3, contiene la tercera estrofa de la letra, las respuestas del coro, el piano haciendo líneas de arpeggios a modo de ostinato, y el bajo y percusión sosteniendo.

Se repiten el interludio y el interludio de percusión, que van hacia el coro final, en el que se repite la letra que se cantó en el primer coro, acompañado de percusión, finalizando con cortes de percusión y bajo.

3.3.1.4 Recursos utilizados:

Rítmica de melodía de arrullos.

Como se vio en el capítulo II, hay una rítmica característica en las frases de la melodía en un arrullo bambuqueado, que utiliza los 6 *beats* en corcheas del 6/8.

No siempre usa las 6, existen variaciones:

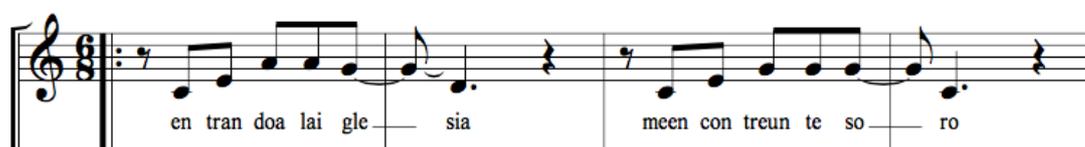


Figura 85. Fragmento melodía "El Niño de Oro"

En el caso de "El Niño de oro" la primera corchea tiene silencio.



Figura 86. Fragmento melodía "En el fondo del Mar"

En el caso de "En el fondo del Mar" si usa las 6 corcheas del compás. Para la composición de "Arrullito" la rítmica de la melodía se asemeja a los ejemplos anteriores, la rítmica se mantiene en las estrofas:

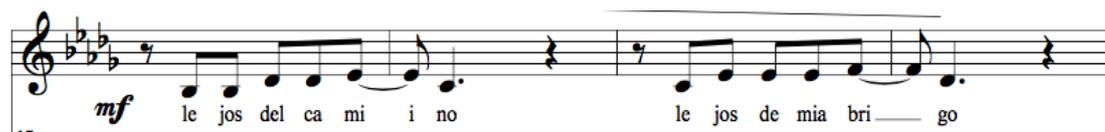


Figura 87. Fragmento 1 melodía "Arrullito"



Figura 88. Fragmento 2 melodía "Arrullito"



Figura 89. Fragmento 3 melodía "Arrullito"

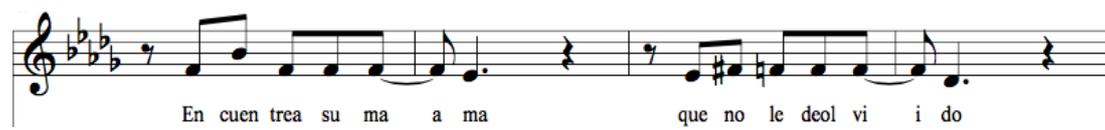


Figura 90. Fragmento 4 melodía "Arrullito"

Disposición melódica y armónica de arrullos:

Previamente en el capítulo II, dentro de los análisis funcionales de las melodías, se encontró que las melodías usan en su mayoría arpeggios y algunas tensiones, y que la armonía que se desprende de la melodía da la relación de grados: Im-Vm.

13 Gm (Im) Dm (Vm) Gm (Im)

3 5 7m 5 7m 5 3 5 7m 5 7m

raíz 11 raíz 3 raíz

Figura 91. Fragmento "En el Fondo del Mar" grados armonía y funciones melodía.

Figura 92. Fragmento "El Niño de Oro" grados armonía y funciones melodía

Elementos que se ven reflejados en la composición "Arrullito", tanto los grados armónicos que guardan la relación Im-Vm como la disposición de la melodía con respecto a la armonía, de ésta manera:

Figura 93. Fragmento "El Niño de Oro" grados armonía y funciones melodía.

Uso de armonía original y variación:

En la figura 98, se ve la armonía que usa el tema a partir de su melodía, sin embargo en el arreglo de la composición se realizaron algunos cambios:

En el primer coro, se mantuvo la armonía original, con triadas Bbm-Fm, durante las partes A1 y A3 se usa Dbmaj7-Fm7, siendo grado blllmaj7-Vm7, con funciones tónico-subdominante respectivamente; hacia el interludio empleando la misma relación tónico-subdominante, está la progresión: Bbm7-Fm7-Dbmaj7-Bbm7, entiéndase por éstos en grados: Im7-Vm7-blllmaj7-Im7.

En la parte A2, se emplean Im-Vm, o sea Bb-Vm . agregadas las séptimas: Bbm7-Fm7.

Hacia el interludio de percusión no existe armonía escrita. Finalmente en el coro final, están los grados primero y quinto menor, con séptimas: Bbm7-Fm7. No se realizó gran variación en la armonía, pues la conservación de la sonoridad era una premisa importante dentro de la realización de ésta composición. A continuación el mapa armónico:

Score

Esquema Armónico

Composición "Arrullito"

Katherine Gavela

CORO 1 Bbm Bbm Fm7 Fm7



A1 **A3** Dbmaj7 Fm7 Dbmaj7 Fm7

5



INTERLUDIO Bbm7 Fm7 Dbmaj7 Bbm7

9



A2 Bbm7 Bbm7 Fm7 Fm7

13



INTERLUDIO PERCUSIÓN

17



CORO 2 Bbm7 Fm7 Bbm7 Fm7

21



©

Figura 94. Esquema Armónico "Arrullito"

Patrones rítmicos de percusión utilizados:

Los patrones de acompañamiento de la percusión son recurrentes en los arrullos, como se detalló en los análisis, en los patrones de guasá y bombo.

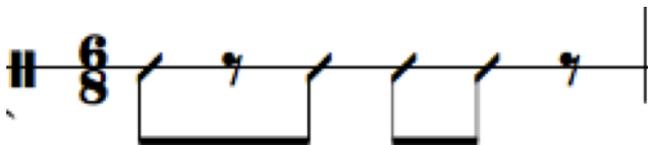


Figura 95. Patrón rítmico bombo



Figura 96. Patrón rítmico guasá

Dentro del arreglo de la composición de “Arrullito” se incorporaron estos patrones, con variación, en la instrumentación: cajón y shakers.

Figura 97. Adaptación de patrones rítmicos en arreglo- cajón y shakers. Se muestra un extracto de una partitura musical con dos staves. El primer staff está etiquetado como 'Sh.' (shakers) y el segundo como 'mf' (mezzo-forte). El tiempo es 6/8. El patrón rítmico en shakers consiste en tres golpes de shakers (representados por triángulos) en los primeros tres compases, seguidos de un silencio y un golpe de shakers en el sexto compás. El patrón rítmico en cajón consiste en tres golpes de cajón (representados por círculos) en los primeros tres compases, seguidos de un silencio y un golpe de cajón en el sexto compás.

Figura 97. Adaptación de patrones rítmicos en arreglo- cajón y shakers

3.3.2 Que te vas Negrito (Bunde) (Anexo 24)

3.3.2.1 Sinopsis

Creación de un bunde, con formato: voz principal, bombo y maracas. El formato pretende recrear la sonoridad ritual del bunde que se canta a un niño pequeño que ha partido, junto con la melodía y la percusión, que emplean los patrones adquiridos durante el proceso de transcripción y análisis.

La letra es como un lamento de un niño que se va, que deja el mundo humano, está concebida dentro de lo que en el capítulo II, denominan “bundear al angelito” que es cantar para que alcance el cielo, después de su muerte.

3.3.2.2 Esquema formal:

Al ser un bunde, su estructura es simple. La melodía principal se expone en los dos primeros compases, mientras en los siguientes dos compases se hace una variación melódica. Y dentro de la tradición esto se repite casi indefinidamente, en ésta composición se repite durante 7 veces.

3.3.2.3 Desarrollo del Tema:

Se empleó la tonalidad Re mayor (D), intentando así usar el registro grave de la voz de la intérprete. La primera exposición de la melodía dura 8 compases y está acompañada de las maracas y bombo.

La segunda exposición cambia la letra, la melodía al igual que a lo largo del tema, se mantiene; la percusión cambia de patrón.

La tercera exposición del tema tiene más movimiento con respecto a la percusión, lo que hace crecer la intensidad del tema.

La cuarta exposición del tema, mantiene la melodía y la percusión se vuelve menos intensa, al igual que la quinta, hacia la sexta repetición vuelve la intensidad de la percusión haciendo subdivisiones, la última repetición es sola la voz ya sin la percusión.

3.3.2.4 Recursos utilizados:

Rítmica de melodía

La melodía de bunde, está escrita en compás de 2/4, y usa corcheas y negras para sus frases, por ejemplo en el bunde “Este niño quiere”

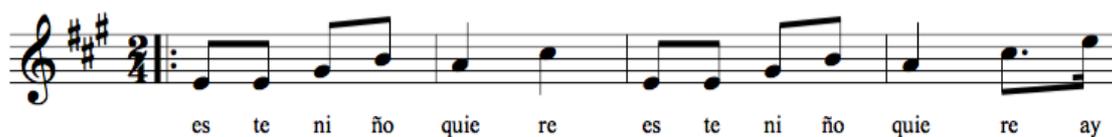


Figura 98. Melodía "Este Niño Quiere"

Rítmica que se empleó en la creación de la melodía de "Que te vas niñito"

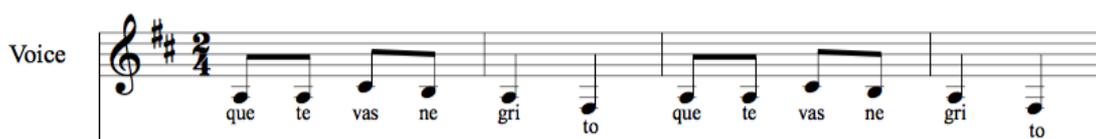


Figura 99. Melodía "Que te vas negrito"

Movimiento Armónico:

Al igual que muchos de los cantos rituales, la armonía que se desprende de la melodía da la relación I-V en este caso, por ser de tonalidad mayor.

Como se ve en el bunde "Este niño quiere"

A (I)

es te ni ño quie re es te ni ño quie re ay

E (V)

5 que re — que le can te — ay que re — que le can te

Figura 100. Grados "Este Niño quiere"

Y en el bunde original "Que te vas negrito" se usó el mismo movimiento:

D (I)

que te vas ne gri to que te vas ne gri to

5 A (V)

le jos dees te mun do le jos dees te mun do

Figura 101. Grados "Que te vas negrito"

Disposición melódica:

Los bunde utilizan notas del arpeggio del acorde al que pertenecen y algunas tensiones, tal como en las transcripciones:

A (I)

5 5 7 9 raíz 3 5 5 7 9 raíz 3 5

5 E (V)

raíz 7 raíz 13 raíz 7 raíz 13

Figura 102. Disposición melódica "Este Niño quiere" Bunde

Y dentro de la composición del bunde "Que te vas negrito" se tiene la disposición melódica de la siguiente manera:

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is labeled 'D (I)' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. The notes are grouped into pairs: (G4, A4), (B4, G4), (F#4, E4), and (D4, D4). Fingerings are indicated below: 5, 5, 7, 13, 5, 9, 5, 5, 7, 13, 5, 9. The second staff is labeled 'E (V)' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. The notes are grouped into pairs: (G4, A4), (B4, G4), (F#4, E4), and (D4, D4). Fingerings are indicated below: raíz, 7, raíz, 13, raíz, 7, raíz, 13. A '5' is written above the first note of the second staff.

Figura 103. Disposición melódica "Que te vas negrito"

Como se puede ver, el uso de notas del acorde y su orden es bastante similar.

Patrón Rítmico:

En el bunde los patrones rítmicos varían de acuerdo a la intensidad con la que se desarrolla el tema, al principio del tema no hay mucha densidad rítmica, llegando al clímax de las estrofas sí.

The image shows a musical score for the first part of 'Bunde San Antonio'. It consists of four staves:

- Voice 1:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The melody is: Cu rru lao San An to nio ya se. The notes are quarter notes.
- Voice 2:** Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. It contains three whole rests, one in each measure.
- Maracas:** Percussion clef, 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes with accents (>) on the first and third notes of each measure.
- Tambourine:** Percussion clef, 2/4 time signature. It contains three whole rests, one in each measure.

Figura 104. Relación rítmica en primera parte Bunde San Antonio

Las maracas hacen apenas negras durante el primer enunciado de la letra, pero mientras va avanzando el tema, la densidad rítmica aumenta, como se ve en la siguiente figura:

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se

Figura 105. Relación rítmica segunda parte Bunde San Antonio

Y se adaptó dentro de la composición del bunde “Que te vas negrito”, de la misma manera, en la primera parte con poca densidad rítmica, y en la segunda aumenta.

Voice

que te vas ne gri to que te vas ne gri to

Maracas

Bass Drum

Figura 106. Relación rítmica primera parte composición bunde "Que te vas negrito"

Y la segunda parte:

The image displays a musical score for the second part of the composition 'Que te vas negrito'. It features three staves: a vocal line and two accompaniment staves. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes the lyrics: 'bun de el ni ñi ñi to' and 'bun de el ni ñi to'. The accompaniment consists of two parts: 'Mrcs.' (Maracas) and 'B. Dr.' (Bateria). The Maracas part is marked with a '17' and consists of a series of eighth notes with accents. The Bateria part is also marked with a '17' and consists of a series of eighth notes.

Figura 107. Relación rítmica segunda parte composición bunde "Que te vas negrito"

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El abordaje del tema, desde la investigación, permitió conocer más a fondo los contextos rituales, sociales, y culturales dentro de los que se desenvuelven las diversas prácticas musicales de la comunidad afroesmeraldeña. Es importante reiterar la importancia del estudio y análisis de las manifestaciones musicales y/o culturales de una región, la difusión del conocimiento para la preservación de éstas, y la concienciación de lo que representan para la memoria cultural no sólo de las regiones, pero de la memoria colectiva y de la identidad del país.

El estudio musical, la transcripción de los temas, el análisis funcional y fraseológico, complementó la investigación teórica, y humanística, permitió traducir musicalmente de lo que se habla en los libros de cultura afro.

Como se estableció en el capítulo tres, se establecen varias premisas a partir del análisis:

Los arrullos bambuqueados están compás de 6/8, y tienen tonalidad menor.

Los arrullos bundeados están en compás de 2/4, y tienen tonalidad mayor.

Los alabaos suelen estar en compás de 3/4, sin embargo es difícil encasillarlos todos pues se cantan de manera muy libre, y su tonalidad puede ser mayor o menor.

Los Chigualos pueden estar en compás de 6/8 o 2/4, y tienen tonalidad menor.

Todos los cantos analizados están dentro de un contexto ritual, religioso, sus letras lo hacen visible.

A partir del análisis melódico la relación armónica que se desprende es Im-Vm, y las melodías giran en torno arpegios en la mayoría de los casos, movimientos escalares ascendentes, y tensiones. Y se conciben dentro de una octava cantable.

A partir del análisis fue posible sintetizar elementos comunes para realizar las composiciones. Además se encontraron patrones repetitivos entre los tipos de cantos, lo que permitió encasillarlos y establecer comparaciones.

La musicalidad es un proceso evolutivo, inclusivo, de conciencia, y éste trabajo es una muestra de aquello, al tomarse partes de lo tradicional y reproducirlos según la estética que plantea la compositora/arreglista de éste trabajo.

La profundización e indagación sobre un tema, resulta casi siempre en enriquecimiento, en este caso cultural y musical, le da a la compositora elementos, que han estado teóricamente dentro de su aprendizaje, pero hace que su aplicación y asimilación sean de manera consciente.

La interiorización y concienciación de los elementos y patrones fueron de vital importancia para la creación de las nuevas obras, que reflejan la adquisición del nuevo lenguaje.

Sobre la materialización de los temas, la recomendación es siempre intentar lograr el resultado final con instrumentistas reales, lo que requiere disponibilidad de tiempo y presupuesto, además de la planificación logística.

Se recomienda la difusión de la música afro-esmeraldeña en los medios de comunicación, no sólo la considerada “festiva” sino también la ritual, para mejor conocimiento tanto del público como de las personas interesadas en este tipo de estudios musicales.

Además se recomienda que las prácticas no sean puramente teóricas, sino que se complementen con la creación de ensambles, como se ha venido haciendo dentro de la escuela.

Otra recomendación importante es que se deben seguir impulsando este tipo de investigaciones en las aulas de música, para generar contenidos que puedan servir a futuro como referencias, que existan registros escritos de la música tradicional.

REFERENCIAS:

- Clavijo, K. (Diciembre de 2016). LOS ARRULLOS. (C. d. Carrión, Ed.)
TRAVERSARI- Revista de Investigación Sonora y Musicológica , 3.
- Escobar, R. (1997). *Memoria Viva Costumbres y Tradiciones Esmeraldeñas*. Esmeraldas, Esmeraldas, Ecuador: Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana "La Canoita".
- Franco, J. C. (2002). *La Muluta- Música Ritual Negra del norte de Esmeraldas*. Quito, Ecuador: CEFODI, Petroecuador, GAMAZOR.
- García , J. S. (2002). *Cantando a La Salud "Décimas, Arrullos y Versos"* (CECOMET 2002 ed.). Esmeraldas, Ecuador: CECOMET.
- García , J., & Balda, M. (2013). *Estudios Sociales, Lengua y Literatura- Cartilla de Etnoeducación AfroEcuatoriana*. Esmeralda, Ecuador: Vicariato Apostólico de Esmeraldas- UNICEF.
- García , J. S., & Balda, M. J. (2014). *Estudios Sociales. Lengua y Literatura. Tercer Grado*. Esmeraldas, Ecuador: Vicariato Apostólico de Esmeraldas, UNICEF.
- Minda, P. B. (2014). *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial*. (I. N. Cultural, Ed.) Quito, Ecuador: Serie Estudios.
- Palacios, F. M. (2013). *El Andarele en la Música Tradicional Afroesmeraldeña-Ecuador* (1era. Edición ed.). (E. Abya-Yala, Ed.) Quito.
- Redacción Web (Miércoles 13 de julio del 2016) Rosita Wila hace realidad su sueño de plasmar sus arrullos en un disco Recuperado de:
<http://www.ppdigital.com.ec/noticias/3/4/a-sus-82-anos-rosita-wilo-hace-realidad-su-sueno-de-plasmar-sus-arrullos-en-un-disco>
- Sánchez, J. A., & Tuaza, L. A. (2007). *Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de los Afrodescendientes en América Latina*. Quito: CRESPIAL.
- Valencia, L. (Diciembre de 2016). La Marimba Esmeraldeña. (C. d. Carrión, Ed.) *TRAVERSARI- Revista de Investigación Sonora y Musicológica* .

ANEXOS

Anexo 1. Transcripción “El Niño de Oro”

Score

El Niño de Oro (Arrullo Bambuqueado)

Transcripción: Katherine Gavela

Cantora Principal 1

Coros Respuesta 2

Coros Respuesta 3

en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro

a e a e a e a e

SE REPITE

CP1 1

CR2 2

CR3 3

en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro

a e a e a e a e

CONTINUACIÓN

CP1 1

CR2 2

CR3 3

la vir gen de pla — ta yel ni ñi to Dios —

a e a e a e a e

2

El Niño de Oro

SE REPITE

13

CP1 1
la vir gen de pla ta yel ni ñi to Dios

CR2 2
a e a e a e a e

CR3 3
a e a e a e a e

The musical score consists of three staves. The top staff (CP1 1) is a vocal line with lyrics. The middle (CR2 2) and bottom (CR3 3) staves are accompaniment lines with syllabic lyrics 'a e'. The music is in 3/4 time and features a repeating melodic phrase. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Anexo 2. Transcripción “En el Fondo del Mar”

Score

EN EL FONDO DEL MAR (Arrullo Bambuqueado)

Transcripción: Katherine Gavela

The score is written in common time (C) and consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment for Voice 1 and Voice 2. The second system (measures 5-8) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 13-16) shows the vocal line and piano accompaniment in a new key signature of two flats (B-flat major/D minor).

Chord progressions: Gm (Im) and Dm (Vm).

Lyrics:

es te ni ño es ta llo ran do por que lo
de jan llo rar es te ni ñoes ta llo ran do por que lo de jan llo rar
por u na con chi tae na car por u na con chi tae
ques ta en el fon do del mar

EN EL FONDO DEL MAR

17

17

na car

Dm (Vm)

ques taen el fon do del mar

Detailed description: The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in each of the four measures. The middle staff is a treble clef with a half note 'na' in the first measure, a half note 'car' in the second measure, and whole rests in the third and fourth measures. Above the third and fourth measures are the chords 'Dm' and '(Vm)'. The bottom staff is a treble clef with a whole rest in the first measure, a half rest in the second measure, and a melodic line in the third and fourth measures: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter note F4. Below the bottom staff are the lyrics 'ques taen el fon do del mar' aligned with the notes.

Anexo 3. Transcripción “San Antonio Bunde”

Score

Bunde San Antonio

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves:

- Voice 1:** Carries the main melody with lyrics: "Cu rru lao San An to nio ya se va Cu u rru lao San An to nio ya se".
- Voice 2:** Provides a counter-melody, with lyrics: "San An to nio ya se".
- Marimba:** Represented by two staves (treble and bass clef), both containing rests throughout the piece.
- Maracas:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on a B-flat.
- Tambourine:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, starting on a B-flat.

8

va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se

8

Mrb.

Mrcs.

Tamb.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Bunde San Antonio'. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, both in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'va ya se va ya se va San An to nio ya se va ya se va ya se'. The third staff is for the Mrb. (Maracas), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for the Tamb. (Tambourine), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. A rehearsal mark '8' is placed at the beginning of each staff.

14

va San An to nio ya se va yaho ra mi me va gus tan do

va San An to nio ya se va San An to nio ya se

Mrb.

Mrcs.

Tamb.

20

Yaho raa mi mees ta gus tan do tu mo de lo de can

va San An to nio ya se va

Mrb.

Mrcs.

Tamb.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Bunde San Antonio'. It features a vocal line and three percussion parts. The vocal line consists of two staves in a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The first staff contains the lyrics 'Yaho raa mi mees ta gus tan do tu mo de lo de can' and the second staff contains 'va San An to nio ya se va'. The percussion parts include a Mrb. (Maracas) part with a steady rhythmic pattern, an Mrcs. (Mridangam) part with a similar rhythmic pattern, and a Tamb. (Tabla) part with a more complex rhythmic pattern. The score is marked with a '20' at the beginning of each system.

26

ta ar

San An to nio ya se va

26

Mrb.

26

Mrcs.

Tamb.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Bunde San Antonio' on page 5. It features four staves. The first two staves are vocal lines in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, with the lyrics 'ta ar' below it. The second staff continues the vocal line with the lyrics 'San An to nio ya se va'. The third staff is for the Maracas (Mrb.), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for the Tambourine (Tamb.), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the number '26' is written above the first measure of each staff.

Anexo 4. Transcripción “Este Niño Quiere”

Score

ESTE NIÑO QUIERE BUNDE

Vibraphone 
es te ni ño quie re es te ni ño quie re ay

Vib. 
5 quie re — que le can ten — ay quie re — que le can ten

Vib. 
9 to na das a le gres to na das a le gres ay

Vib. 
13 ver sos — e le gan tes — ay ver sos — e le gan tes

15

xx. 1

xx. 2

Caminan las tres Marías,
El valle para Belén
Del Valle para Belén

En la mitad del camino
Pidió el niño agua beber
Pidió el niño agua beber

Si mi Dios quisiera
Que a como nació muriera
Que a como nació muriera

Ya mi ahijado me botó
Que no le he dado la gloria
Que no le he dado la gloria

Y si me diera la otra
Le pusiera una corona
Le pusiera una corona

Le pusiera una corona
Del resplandor de la luna

Le pusiera una vidriera
De oro y de mancha ninguna

Si mi Dios quisiera
Que a como nació muriera
Que a como nació muriera

Y mi pañalito
De mortaja me sirviera
De mortaja me sirviera

Anexo 6. Transcripción “Dulcísima Virgen”

Score

Dulcísima Virgen

Alabao

Las Playadoras

Transcripción: Katherine Gavela

A♭m (Im) E♭m (Vm) A♭m (Im)

Voice

Dul cí sí ma Vir gen del cie lo de

Vocals

E♭m (Vm) A♭m (Im) E♭m (Vm) A♭m (Im) E♭m (Vm)

⁴

li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Vox.

⁹

Dul cí sí ma Vir gen del cie lo de li la

cia

¹⁴

flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of music. Each system has a 'Voice' staff and a 'Vocals' staff. The lyrics are written below the notes. Chord markings are placed above the first staff of each system. The first system covers measures 1-3, the second system measures 4-8, the third system measures 9-13, and the fourth system measures 14-17. The lyrics are: 'Dul cí sí ma Vir gen del cie lo de li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a'.

18

Vox. Y mon tra pa só o nnes tral ma di

22

Vox. vi na cuan do en el pro si dí o que je sus mo rí i a

27

Vox. Dul cí sí ma Vir gen del cie lo de lí cia

32

Vox. flor que teo frez co o re ci be pro pi ci ala

Y un pesado leño, cargando venía
 Caminando a golpe con la tiranía
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia
 Oh Virgen María, piuraya (?) afligida
 Y en tu soledad, un dolor te abriga
 Dulcísima Virgen del cielo, delicia
 La flor que te ofrezco, recibe propicia

Anexo 7. Transcripción “La Madre de este Angelito”

Score

La Madre de este Angelito

Grupo Cultural Playa
Katherine Gavela

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice, Vocals, Bombo, and Maracas. The second system includes staves for Vox., A.B., and Mrcs. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

- Voice:** la ma dre des tean ge li i ti que no de ha de llo rar _____ la
- Vocals:** (Empty staff)
- Bombo:** (Rhythmic notation with accents)
- Maracas:** (Rhythmic notation with accents)

System 2:

- Vox.:** ma dre des tean ge li i to que no de ja de llo rar _____ pa dre mi o San An to
- A.B.:** (Rhythmic notation with accents)
- Mrcs.:** (Rhythmic notation with accents)

10

Vox. — nio ay co mo loa re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa

A.B.

Mrcs.

15

Vox. re mos ca llar co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar

A.B.

Mrcs.

20

Vox.
 co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar

ar re mos ca lla ar

A.B.

Mrcs.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 20 and contains the lyrics 'co mo loa re mos ca llar o ay co mo loa re mos ca llar'. The second staff is also a vocal line, starting at measure 20 with the lyrics 'ar re mos ca lla ar'. The third staff is for 'A.B.' (Acoustic Bass) and the fourth for 'Mrcs.' (Maracas), both starting at measure 20. The A.B. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' (sevens) symbol above them. The Mrcs. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' symbol above them. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Quien es que me toca el bombo
 que no lo sabe tocar
 que venga otro cununero
 que lo sepa repicar

La madre de este angelito que no deja de llorar
 Padre mío San Antonio
 Ay como lo haremos callar.

Cuando voy a los velorios
 toditos me ven la cara
 eso es para que andan diciendo
 ay que de linda no de dicho nada

La madre de este angelito que no deja de llorar
 Padre mío San Antonio
 Ay como lo haremos callar.

Anexo 8. Transcripción “La Muluta”

Score

La Muluta Chigualo

"Arrullos y Chigualos Tulullbí"
Transcripción: Katherine Gavela

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice, Vocals, Bombo, and Maracas. The second system includes staves for Vox., A.B., and Mrcs. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: tai ta ye ma ma ye se fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se a li wan de se a li wan de se.

5
Voice
tai ta ye ma ma ye se fue la mu lu ta a li wan de se

Vocals

Bombo

Maracas

5
Vox.
fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta a li wan de se
a li wan de se a li wan de se

5
A.B.

Mrcs.

The musical score is written for four parts: a vocal line (Vox.), an accompaniment line (A.B.), and a basso continuo line (Mrcs.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a dynamic marking of *9* (piano) and a fermata over the first measure. The vocal line consists of two staves. The first staff contains the lyrics "fue la mu lu ta a li wan de se fue la mu lu ta" and the second staff contains "a li wan de se". The A.B. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Mrcs. part features a rhythmic accompaniment of quarter notes. The score concludes with a double bar line.

Anexo 9. Score Arreglo “El Niño de Oro”

Score

EL NIÑO DE ORO

Arrullo Bambuqueado

Katherine Gavela

INTRO

The musical score is arranged for a 6/8 time signature. It features the following instruments and parts:

- Vibraphone:** Melodic line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. Lyrics: "en tran doala i gle sia meen con treun te so ro".
- Soprano Sax:** Melodic line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tenor Sax:** Rested.
- Marimba:** Rested.
- Guitar:** Rested.
- Piano:** Accompanying line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Electric Bass:** Rested.
- Percussion:** Rested.
- Shakers:** Rested.
- Drum Set:** Rested.

The score consists of 16 measures, with the first two measures containing the vocal and instrumental entries.

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, the vocal line (Vib.) is written in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are: "en tran doala i gle sia meen con treun te so ro". The vocal line is followed by staves for S. Sax., T. Sax., Mrb., Gtr., Pno., E.B., Perc., Sh., and D. S. The piano accompaniment (Pno.) is written in grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings *p* and *f*, and chord symbols *Am7* and *C*. The score is divided into four measures, with a measure rest in the second measure for the vocal line.

EL NIÑO DE ORO

3

9

Vib.

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

p

p

EL NIÑO DE ORO

A1

17

Vib. *mf* su ba su ba su — ba la vir gen al cie — lo

S. Sx. *p*

T. Sx. *p* A^m7 G9/B G9/B C6

Mrb. *mf* A^m7 G9/B G9/B C6

Gtr. *mf* A^m7 G9/B G9/B C6

Pno. *mf* A^m7 G9/B G9/B C6

E.B. *mf*

Perc. *mf*

Sh. *mf*

D. S. *mf*

EL NIÑO DE ORO

6

21

Vib. su ba su ba su ba la vir gen al cie lo

S. Sx.

T. Sx.

Am7 G9/B Em7 C6

Mrb.

Am7 Em7 C6

Gtr.

Am7 G9/B Em7 C6

Pno.

Am7 G9/B Em7 C6

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

The musical score is arranged in a standard Western format with multiple staves. At the top, the title 'EL NIÑO DE ORO' is centered. Below it, the number '6' is on the left. The first staff is for Vibraphone (Vib.), with a treble clef and a '21' rehearsal mark. It contains the vocal melody with lyrics 'su ba su ba su ba la vir gen al cie lo'. The second and third staves are for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both with treble clefs and a '21' rehearsal mark. The fourth staff shows the chord progression: Am7, G9/B, Em7, and C6. The fifth staff is for Maracas (Mrb.), with treble and bass clefs and a '21' rehearsal mark. The sixth staff is for Guitar (Gtr.), with a treble clef and a '21' rehearsal mark. The seventh staff is for Piano (Pno.), with treble and bass clefs and a '21' rehearsal mark. The eighth staff is for Electric Bass (E.B.), with a bass clef and a '21' rehearsal mark. The ninth staff is for Percussion (Perc.), with a double bar line and a '21' rehearsal mark. The tenth staff is for Shaker (Sh.), with a double bar line and a '21' rehearsal mark. The eleventh staff is for Double Bass (D. S.), with a double bar line and a '21' rehearsal mark.

EL NIÑO DE ORO

25

Vib. *cual es la que su — fre cual es el mis te rio*

S. Sx.

T. Sx.

Am7 Dm7/G G9/B C6

Mrb.

Am7 Dm7/G G9/B C6

Gtr.

Am7 Dm7/G G9/B C6

Pno.

Am7 Dm7/G G9/B C6

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song 'El Niño de Oro', page 7. It features a vocal line with lyrics: 'cual es la que su — fre cual es el mis te rio'. The score includes parts for Vibraphone (Vib.), Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Shaker (Sh.), and Double Bass (D. S.). The guitar and piano parts include chord diagrams for Am7, Dm7/G, G9/B, and C6. The percussion parts show rhythmic patterns with 'x' marks for cymbals and 'y' marks for shakers. The double bass part has a steady eighth-note accompaniment.

EL NIÑO DE ORO

8 29

Vib. 

S. Sx. 

T. Sx. 

Mrb. 

Gtr. 

Pno. 

E.B. 

Perc. 

Sh. 

D. S. 

EL NIÑO DE ORO

33 **CORO**

Vib. en tran doa lai gle sia meen con treun te so ro

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

EL NIÑO DE ORO

10 ³⁷

Vib. ³⁷
en tran doa lai gle sia meen con treun te so ro

S. Sx. ³⁷
mp

T. Sx. ³⁷
mp

Mrb. ³⁷

Gtr. ³⁷
mp

Pno. ³⁷

E.B. ³⁷

Perc. ³⁷

Sh. ³⁷

D. S. ³⁷

Am7 G9 *mp* Em7 Am7

Am7 G9 Em7 Am7

EL NIÑO DE ORO

41

Vib. *la vir gen de pla ta yel ni ñi to Dios*

S. Sx.

T. Sx.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

Mrb.

Gtr.

Pno.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

EL NIÑO DE ORO

12 ⁴⁵

Vib. ⁴⁵ La vir gen de pla — ta yel ni ñi to 5 Dios

S. Sx. ⁴⁵

T. Sx. ⁴⁵

Mrb. ⁴⁵

Gtr. ⁴⁵

Pno. ⁴⁵

E.B. ⁴⁵

Perc. ⁴⁵

Sh. ⁴⁵

D. S. ⁴⁵

Am7 G9 Em7 Am7

Am7 G9 Em7 Am7

Detailed description: This is a musical score for the song 'El Niño de Oro'. It features a vocal line with lyrics: 'La vir gen de pla — ta yel ni ñi to 5 Dios'. The score includes parts for Vibraphone (Vib.), Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Shaker (Sh.), and Double Bass (D. S.). The music is in a 4/4 time signature. The chord progression for the vocal line is Am7, G9, Em7, Am7. The guitar and piano parts provide harmonic support with similar chord structures. The percussion and shaker parts add rhythmic texture to the arrangement.

EL NIÑO DE ORO

49

Vib. La vir gen de pla — ta yel ni ñi to 5 Dios

S. Sx.

T. Sx.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

Mrb.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

Gtr.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

Pno.

Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

49

EL NIÑO DE ORO

14 ⁵³ A1

Vib. ⁵³ es te ni ño que re que le can te yo

S. Sx. ⁵³ *mp*

T. Sx. ⁵³ Am7 *mp* G/B G/B C

Mrb. ⁵³ Am7

Gtr. ⁵³ Am7 *mp* G9/B G9/B C6

Pno. ⁵³ Am7 G/B G9/B C6

E.B. ⁵³

Perc. ⁵³

Sh. ⁵³

D. S. ⁵³

57

Vib. *es te ni ñi que te que te can te yo*

S. Sx.

T. Sx.

Am7 G9/B Em7 Am7

Mrb.

Am7 G9/B Em7 Am7

Gtr.

Am7 G9/B Em7 Am7

Pno.

Am7 G9/B Em7 Am7

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

EL NIÑO DE ORO

16

Vib. ⁶¹ can te le su ma ma quee lla lo pa rió

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr. ⁶¹ Am7 Am7/G G/B Am7

Pno. ⁶¹ Am7 G9/B G9/B C6

E.B. ⁶¹ Am7 G9/B G9/B C6

Perc. ⁶¹

Sh. ⁶¹

D. S. ⁶¹

Detailed description: This is a musical score for the song 'El Niño de Oro'. It consists of ten staves. The top staff is for the vocal line (Vib.), with lyrics 'can te le su ma ma quee lla lo pa rió'. The second and third staves are for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both showing rests. The fourth staff is for the Maracas (Mrb.), with a simple rhythmic accompaniment. The fifth and sixth staves are for the Guitar (Gtr.) and Piano (Pno.), both featuring a melodic line with eighth notes. The seventh staff is for the Electric Bass (E.B.), with a bass line. The eighth, ninth, and tenth staves are for Percussion (Perc.), Shaker (Sh.), and Double Bass (D. S.), all providing rhythmic accompaniment. Chord symbols are placed above the piano and guitar staves: Am7, Am7/G, G/B, and C6. A rehearsal mark '61' is present at the beginning of each staff.

65

Vib. *can te le su ma ma quee lla lo pa*

S. Sx.

T. Sx.

65

Mrb.

Am7 Dm7

65

Gtr.

Am7 G9/B Em7 Am7 Dm7

65

Pno.

Am7 G9/B Em7 Am7 Dm7

65

E.B.

65

Perc.

Sh.

65

D. S.

EL NIÑO DE ORO

18

69

Vib.

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

Em7 Dm7 Em7 Am7

Em7 Dm7 Em7 Am7 Am7

Em7 Dm7 Em7 Am7 Am7

Em7 Dm7 Em7 Am7 Am7

EL NIÑO DE ORO

20

77

Vib.

77

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

rió.

Em7 Dm7 Em7 Am7 Am7

The musical score is arranged in a standard Western format with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Vibraphone (Vib.), Soprano Saxophone (S. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Percussion (Perc.), Shaker (Sh.), and Double Bass (D. S.). The score begins at measure 77. The vocal line (S. Sx. and T. Sx.) features a melodic line with lyrics 'rió.' starting in measure 78. The piano accompaniment (Pno., Gtr., E.B., Mrb.) provides harmonic support with chords Em7, Dm7, Em7, Am7, and Am7. The percussion parts (Perc., Sh., D. S.) provide a rhythmic foundation. The vibraphone part (Vib.) has rests in the first three measures and then a single note in measure 78.

EL NIÑO DE ORO

81 **CORO**

Vib. *en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro*

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr. *p* Am7 Dm7 Em7 Dm7 Em7 Am7

Pno. Am7 G9/B Em7 Am7

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

EL NIÑO DE ORO

22 ⁸⁵

Vib. ⁸⁵
en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro

S. Sx. ⁸⁵

T. Sx. ⁸⁵

Mrb. ⁸⁵

Gtr. ⁸⁵
p Am7 G9 Em7 Am7

Pno. ⁸⁵

E.B. ⁸⁵

Perc. ⁸⁵

Sh. ⁸⁵

D. S. ⁸⁵

Detailed description: This is a musical score for the song 'EL NIÑO DE ORO'. It consists of ten staves. The top staff is for Vibraphone (Vib.), with lyrics 'en tran doa lai gle — sia meen con treun te so — ro' written below it. The second and third staves are for Soprano Saxophone (S. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.), both starting with rests. The fourth staff is for Maracas (Mrb.), with rests in the first two measures and notes in the last two. The fifth staff is for Guitar (Gtr.), with a dynamic marking of *p* and chords Am7, G9, Em7, and Am7 indicated above the notes. The sixth staff is for Piano (Pno.), with chords Am7, G9, Em7, and Am7 indicated below the notes. The seventh staff is for Electric Bass (E.B.), with notes corresponding to the chords. The eighth staff is for Percussion (Perc.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The ninth staff is for Shaker (Sh.), with notes corresponding to the percussion. The tenth staff is for Double Bass (D. S.), with rests. The number '22' is at the top left, and '85' is written above the first measure of each staff.

89

Vib. la vir gen de pla ta yel ni ñi to Dios

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

89

EL NIÑO DE ORO

24 ⁹³

Vib. La vir gen de pla ta yel ni ñi to 5 Dios

S. Sx.

T. Sx.

Mrb.

Gtr. Am7 G9 Em7 Am7

Pno. Am7 G9 Em7 Am7

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

INTRO

EL NIÑO DE ORO

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes the following parts:

- Vib. (Vibraphone):** Melodic line with lyrics: "ca ba lli to deo ro co mo te co gier ra".
- S. Sax. (Soprano Saxophone):** Melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Bass line.
- Mrb. (Maracas):** Rhythmic accompaniment.
- Gtr. (Guitar):** Melodic line.
- Pno. (Piano):** Melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line.
- Perc. (Percussion):** Includes a set of five 'x' marks indicating a specific rhythmic pattern.
- Sh. (Shaker):** Rhythmic accompaniment.
- D. S. (Double Bass):** Bass line.

Chord markings are present: *Am7* and *G9/B*. The score is marked with measure numbers 97, 98, 99, and 100.

EL NIÑO DE ORO

26

Vib. ¹⁰¹ ca ba lli to deo ro co mo te co gie ra

S. Sx. ¹⁰¹

T. Sx. ¹⁰¹

Mrb. ¹⁰¹

Gtr. ¹⁰¹ Am7

Pno. ¹⁰¹ *p* *f*

E.B. ¹⁰¹

Perc. ¹⁰¹

Sh. ¹⁰¹

D. S. ¹⁰¹

The musical score is arranged in a vertical system. At the top, the title 'EL NIÑO DE ORO' is centered. Below it, the page number '26' is on the left. The score consists of several staves: Vib. (Vibraphone), S. Sx. (Soprano Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Mrb. (Maracas), Gtr. (Guitar), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), Perc. (Percussion), Sh. (Shaver), and D. S. (Drum Set). The vocal lines (Vib., S. Sx., T. Sx.) have lyrics written below them. The instrumental parts include a guitar solo with an 'Am7' chord marking, piano dynamics (*p* and *f*), and a percussion part with a rhythmic pattern of 'x's. The number '101' is written above the first measure of each staff.

105

Vib. *pa ra dar leal ni ño pa ra quean du vie ra*

S. Sx.

T. Sx.

p

Mrb.

Gtr.

Pno.

p

E.B.

Perc.

Sh.

D. S.

105

EL NIÑO DE ORO

28 ¹⁰⁹

Vib. ¹⁰⁹ pa ra dar leal ni ño pa ra quean du vie ra

S. Sx. ¹⁰⁹

T. Sx. ¹⁰⁹

Mrb. ¹⁰⁹

Gtr. ¹⁰⁹

Pno. ¹⁰⁹

E.B. ¹⁰⁹

Perc. ¹⁰⁹

Sh. ¹⁰⁹

D. S. ¹⁰⁹

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes a vocal line with lyrics, and instrumental parts for Vibraphone, Soprano Saxophone, Tenor Saxophone, Maracas, Guitar, Piano, Electric Bass, Percussion, Shaker, and Double Bass. The score is marked with a tempo of 109. The vocal line has lyrics in Spanish: 'pa ra dar leal ni ño pa ra quean du vie ra'. The instrumental parts are written in treble and bass clefs, with various rhythmic patterns and dynamics. The percussion parts are marked with 'Perc.', 'Sh.', and 'D. S.'.

Anexo 10. Score Arreglo “Dulcísima Virgen”

Score

DULCÍSIMA VIRGEN

Arreglo: Katherine Gavela

Alabao

$\text{♩} = 70$
INTRO

Voice

Vocals

Acoustic Guitar

Acoustic Bass

mp

A \flat m E \flat m A \flat m E \flat m

Vox.

Ac. Gtr.

A.B.

mp

mp

9

Vox.

Ac.Gtr.

A.B.

9 A^bm E^bm A^bm E^bm

A1

13

Vox.

Ac.Gtr.

A.B.

13 Dul cí si ma Vir gen del cie lo de li cia la

A^bm7 E^bm7 A^bm7 E^bm7

p

DULCÍSIMA VIRGEN

18

Vox. *flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a*

Ac.Gtr. *A^bm7 E^bm7 A^bm7 E^bm7*

A.B.

A2

22

Vox. *Dul cí si ma Vir gen del cie lo de lí cia la*
mp

Ac.Gtr. *A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7/E^b E^bm7*
mf

A.B. *A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7/E^b E^bm7*
mf

27

Vox.

flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Ac.Gtr.

A^bm7 D^bm7 B maj7 E^bm7

A^bm7 D^bm7 B maj7 E^bm7

A.B.

INTERLUDIO

31

Vox.

Ac.Gtr.

A^bm E^bm A^bm E^bm

A.B.

mp

mp

DULCÍSIMA VIRGEN

A3

35

Vox. *p* y mon tra pa so o nnes traal ma di

Ac.Gtr. *p* A^bm7 E^bm7 A^bm7

A.B.

39

Vox. vi na cuan doen el pre si dio o que Je sus mo ri i a

Ac.Gtr. E^bm7 A^bm7 E^bm7 A^bm7 E^bm7

A.B.

DULCÍSIMA VIRGEN

6

A4

44

mp Dul ci si ma Vir gen del cie lo de

Vox.

mp Dul ci si ma Vir gen del cie lo de

Ac.Gtr.

44

A \flat m7/E \flat E \flat m7 A \flat m7/E \flat

A.B.

A \flat m7/E \flat E \flat m7 A \flat m7/E \flat

48

li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Vox.

li cia la flor que teo frez co o re ci be pro pi ci a

Ac.Gtr.

48

E \flat m7 A \flat m7 D \flat m7 Bmaj7 E \flat m7

A.B.

E \flat m7 A \flat m7 D \flat m7 Bmaj7 E \flat m7

OUTRO

53

Vox. *p*

Ac.Gtr.

A.B.

53

A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7 D^bm7 B maj7 E^bm7

A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7/E^b E^bm7 A^bm7 D^bm7 B maj7 E^bm7

61

Vox.

Ac.Gtr.

A.B.

61

A^bm7 D^bm7 B maj7 E^bm7

5

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of five staves:

- Vox:** The vocal line is in the treble clef. It begins with a rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The lyrics "Vir gen del cie li to" are aligned under these notes. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The lyrics "guar daa mi ne gri to" are aligned under these notes.
- Pno.:** The piano accompaniment is in grand staff. It features a Bb major chord (Bbm) in the first two measures and an Fm major chord (Fm) in the last two measures. The notes are mostly rests.
- A.B.:** The double bass line is in the bass clef. It begins with a rest, followed by a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note Bb3. A slur covers the next two notes: a quarter note G3 and a half note F3. The lyrics "to" are aligned under the final note.
- Sh.:** The snare drum part is in the bass clef and consists of rests in all four measures.

5

Vir gen del cie li to guar daa mi ne gri to

Bbm Fm

5

5

5

5

to

The musical score is arranged in five staves. The top staff is the vocal line (Vox.) in treble clef, with lyrics: "Cui da de su al ma que noan de so li to". The second staff is the piano accompaniment (Pno.) in grand staff, with chords Bbm and Fm indicated above the first and second measures respectively. The third staff is the A.B. (Acordeon/Bass) part in bass clef. The fourth and fifth staves are for Sh. (Shamisen) in two-line notation. The score is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of each staff.

13

Vox.

cui da de su al ma que noan de so li to

Pno.

B \flat m Fm

A.B.

Sh.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Arrullito'. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting at measure 13 with the lyrics 'cui da de su al ma que noan de so li to'. The second staff is the piano accompaniment, with a treble clef and a bass clef, showing chords B \flat m and Fm. The third staff is for the A.B. instrument, and the fourth and fifth staves are for the Sh. instrument. The key signature has four flats, and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A1

The musical score is arranged in five systems. The first system is the vocal line, starting at measure 17 with a *mf* dynamic. The lyrics are "le jos del ca mi i no le jos de mia bri go". The second system is the vocal line, also starting at measure 17 with a *mf* dynamic, with lyrics "i e i e i e i e". The third system is the piano accompaniment (Pno.), starting at measure 17 with a *mf* dynamic, showing a grand staff with treble and bass clefs. The fourth system is the A.B. (Acoustic Bass) part, starting at measure 17 with a *mf* dynamic, with a *D♭maj7* chord marking above the first measure and an *Fm7* chord marking above the second measure. The fifth system is the Shaker (Sh.) part, starting at measure 17 with a *mf* dynamic, showing a double bar line and a rhythmic pattern of eighth notes.

Vox. *mf* le jos del ca mi i no le jos de mia bri go

Vox. *mf* i e i e i e i e

Pno. *mf*

A.B. *mf* *D♭maj7* *Fm7*

Sh. *mf*

21

le jos del ca mi li no le jos de mia bri___ go

Vox.

21

i e i e i e i e

Pno.

21

D \flat maj7 Fm7

A.B.

21

Sh.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Arrullito' on page 6. It features five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 21 with the lyrics 'le jos del ca mi li no le jos de mia bri___ go'. The second staff is a vocal line with lyrics 'i e i e i e i e' and accents over the 'e' notes. The third staff is the piano accompaniment, showing rests in both the treble and bass clefs. The fourth staff is the bass line, with a key signature of three flats and a time signature of 3/4. It includes the chord markings 'D \flat maj7' and 'Fm7'. The fifth staff is for a shaker (Sh.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

29

don de lea ce frí i o el an da per di i do

Vox.

Pno.

A.B.

Sh.

D \flat maj7 Fm7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Arrullito'. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 29 with the lyrics 'don de lea ce frí i o el an da per di i do'. The second staff is for the piano (Pno.), showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents. The third staff is for the double bass (A.B.), with a bass line and chord markings 'D \flat maj7' and 'Fm7' above it. The fourth and fifth staves are for the shaker (Sh.), showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

INTERLUDIO

33

Vox. *f*

Pno. *f*

A.B. *f*

Sh. *f*

Bbm7 Fm7 Dbmaj7 Bbm7

A2

The musical score is arranged in five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 37 with the lyrics "yo bus can doal ni ño quean da ba per di i do". The piano accompaniment (Pno.) consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The bass line (A.B.) and shaker (Sh.) parts are also present, with the shaker part consisting of a simple rhythmic pattern. The score is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) throughout. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment includes chord markings: Bbm7, Bbm7, Fm7, and Fm7.

Vox. *mp* yo bus can doal ni ño quean da ba per di i do

Pno. *mp* Bbm7 Bbm7 Fm7 Fm7

A.B. *mp*

Sh. *mp*

41

yo bus can doal ni____ ño quean da ba per di____ do

Vox.

Pno.

A.B.

Sh.

B♭m7 B♭m7 Fm7 Fm7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Arrullito'. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 41 with the lyrics 'yo bus can doal ni____ ño quean da ba per di____ do'. The second staff is for the voice (Vox.), showing rests. The third staff is for the piano (Pno.), with a treble and bass clef. The treble clef part has chords B♭m7, B♭m7, Fm7, and Fm7. The bass clef part has a simple bass line. The fourth staff is for the acoustic bass (A.B.), with a bass clef and a simple bass line. The fifth staff is for the shaker (Sh.), with two staves showing rhythmic patterns. The key signature has four flats (B♭, E♭, A♭, D♭) and the time signature is 7/8.

45

mf En cuen trea su ma al ma que no le deol vi— do

Vox.

mf

B \flat m7 Fm7

Pno.

mf

mf

A.B.

mf

Sh.

mf

mf

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Arrullito'. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 45 with the lyrics 'En cuen trea su ma al ma que no le deol vi— do'. The vocal line is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff is for the piano (Pno.), showing a treble and bass clef with a *mf* dynamic. Chord markings 'B \flat m7' and 'Fm7' are placed above the staff. The third staff is for the A.B. (Acordeon/Bass) part, marked with a *mf* dynamic. The fourth and fifth staves are for the Sh. (Shamisen) part, both marked with a *mf* dynamic. The Sh. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

49

En cuen trea su ma a ma que no le deol vi i do

Vox.

Pno.

Bbm7 Fm7

A.B.

Sh.

f

f

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Arrullito', page 13. It features five staves. The top staff is the vocal line (Vox.) in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 7/8 time signature. The lyrics are 'En cuen trea su ma a ma que no le deol vi i do'. The second staff is the piano accompaniment (Pno.) in a grand staff (treble and bass clefs). It includes two chord changes: Bbm7 and Fm7. The third staff is the double bass (A.B.) in a bass clef, showing a melodic line with accents and a forte (*f*) dynamic. The fourth and fifth staves are percussion (Sh.), with the top staff showing a rhythmic pattern of eighth notes and the bottom staff showing a similar pattern with accents and a forte (*f*) dynamic. The score is marked with measure numbers 49 and 50.

INTERLUDIO PERCUSIÓN

53

Vox. *ff* i e i e i e i e

Pno. *ff*

A.B.

Sh. *ff*

Detailed description: This musical score is for a percussion interlude. It consists of five staves. The first staff is a treble clef staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature, containing a whole rest for the duration of the piece. The second staff is for the voice, starting at measure 53 with a forte (*ff*) dynamic. It features a melodic line with eighth notes and rests, with syllables 'i e i e' written below the notes. The third staff is for the piano, also starting at measure 53 with a forte (*ff*) dynamic. It features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with accents (>). The fourth staff is for the A.B. (bass) part, starting at measure 53 with a whole rest. The fifth staff is for the shaker (Sh.), starting at measure 53 with a forte (*ff*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).

A3

61 *mp* a rru llan doal ni — ño pa que se dur mie — ra

Vox. 61 *mp* i e i e i e i e

Pno. 61 *mp*

A.B. 61 *mp* D^bmaj7 Fm7

Sh. 61 *mp*

69

Vox.

E se ni ño que re sa lir con laa bue e la

Pno.

69

A.B.

69

Sh.

69

D \flat maj7 Fm7

Detailed description: This page of a musical score for 'Arrullito' contains measures 69 through 72. It features five staves. The top staff is the vocal line in treble clef with lyrics: 'E se ni ño que re sa lir con laa bue e la'. The second staff is a vocal line with rests. The third staff is the piano accompaniment in treble and bass clefs, showing a melodic line in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. The fourth staff is the bass line in bass clef, with chords D \flat maj7 and Fm7 indicated above it. The fifth staff is the shaker part in two staves, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

73

Vox. E se ni ño quie re sa lir con laa bue e la

Pno.

A.B. D \flat maj7 Fm7

Sh.

Detailed description: The image shows a page of musical notation for the piece 'Arrullito', page 18. The score begins at measure 73. It features five staves: a vocal line (Vox.), a piano accompaniment (Pno.), a bass line (A.B.), and a shofar part (Sh.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The vocal line has lyrics: 'E se ni ño quie re sa lir con laa bue e la'. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with eighth-note patterns and a bass clef staff with sustained notes. The bass line (A.B.) includes two chords: D \flat maj7 and Fm7. The shofar part (Sh.) is written on two staves with rhythmic patterns.

INTERLUDIO PERCUSIÓN

81

Vox. *ff* i e i e i e i e i e

Pno. *ff*

A.B.

Sh. *ff*

Detailed description: This musical score is for a percussion interlude in the song 'Arrullito'. It consists of five staves. The first staff is a treble clef staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature, containing a whole rest for the duration of the interlude. The second staff is for the voice, also in treble clef with three flats, containing a melodic line with lyrics 'i e i e' repeated five times. The third staff is for the piano, in grand staff (treble and bass clefs) with three flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The fourth staff is for the A.B. (bass), in bass clef with three flats, containing a whole rest. The fifth staff is for the shaker, in a single-line staff with a key signature of three flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Dynamic markings 'ff' (fortissimo) are present in the vocal, piano, and shaker parts.

CORO

89 *mf* Vir gen del cie li li to guar daa mi ne gri gri to

Vox. 89 *mf* i e i e i e i e

Pno. 89 *mf*

A.B. 89 *mf*

Sh. 89 *mf*

Detailed description: This musical score page contains the Coro section for measures 89-92. It features five staves: a vocal line with lyrics, a vocal line with syllables, a piano accompaniment (Pno.) with two staves, an A.B. (Acoustic Bass) line, and a Sh. (Shamisen) line. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The vocal lines are in treble clef, while the piano, A.B., and Sh. lines are in bass clef. The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment. The A.B. line is a single bass line. The Sh. line consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

93

The musical score is arranged in five systems. The first system is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains two phrases of music with lyrics: "Vir gen del cie li li to" and "guar daa mi ne gri". The second system is labeled "Vox." and shows a vocal line in a treble clef with lyrics "i e i e" under two notes. The third system is labeled "Pno." and shows a grand staff with treble and bass clefs, containing rests. The fourth system is labeled "A.B." and shows a bass clef line with rests. The fifth system is labeled "Sh." and shows a shaker part with two staves, each containing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Vir gen del cie li li to guar daa mi ne gri

Vox.

i e i e

Pno.

A.B.

Sh.

The musical score for 'Arrullito' is presented in five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 96 with the lyrics 'gri to Cui da de su al al ma que noan de so li'. The second staff, labeled 'Vox.', contains vocal accompaniment with lyrics 'i e i e' and 'i e i e'. The piano accompaniment ('Pno.') is shown in the third staff, with chords Bbm7, Bbm7, and Fm7 indicated. The fourth staff, labeled 'A.B.', shows a bass line with rests. The fifth staff, labeled 'Sh.', shows a percussion line with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

100

li to Cui da de su al al ma que noan de so li li to

Vox. 100

i e i e i e i e i e

F m7 Bbm7 Bbm7 F m7 F m7

Pno. 100

A.B. 100

Sh. 100

Detailed description: This musical score is for the piece 'Arrullito' on page 24. It features five staves. The top staff is the vocal line (Vox.) in a treble clef, with lyrics: 'li to Cui da de su al al ma que noan de so li li to'. The second staff is the vocal line with syllables 'i e i e i e i e i e' and accents. The third staff is the piano accompaniment (Pno.) in a grand staff, showing chords Fm7, Bbm7, Bbm7, Fm7, and Fm7. The fourth staff is the A.B. (Acordeon/Bass) part, showing a simple bass line. The fifth staff is the Sh. (Shamisen) part, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked '100' at the beginning of each staff.

105

Vox. Cui da de su al al ma que noan de so li li to

Pno.

A.B.

Sh.

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five staves. The vocal line (Vox.) has two parts: the top part contains the lyrics 'Cui da de su al al ma que noan de so li li to' and the bottom part contains the syllables 'i e i e i e i e' with accents. The piano accompaniment (Pno.) is shown in grand staff notation with rests. The A.B. part is in bass clef with rests and some notes. The Sh. part is in treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Anexo 12. Composición “Que te vas negrito” Bunde.

Score

Que te vas Negrito Bunde

Katherine Gavela

D

Voice

mp que te vas ne gri to que te vas ne gri to

Maracas

mp

Bass Drum

mp

5

A

Mrcs.

le jos dees te mun do le jos dees te mun do

B. Dr.

9

D

Mrcs.

te vas an ge li to te vas an ge li to

B. Dr.

A

13

le jos dees te mun do le jos dees te mun do

Mrcs.

13

B. Dr.

17

D

bun de el ni ñi to bun de el ni ñi to

Mrcs.

17

B. Dr.

21

A

quie re que le can ten quie re que le can ten

Mrcs.

21

B. Dr.

Que te vas Negrito

25 D

que te vas ne gri to que te vas ne gri to

Mrs.

B. Dr.

29 A

le jos dees te mun do le jos dees te mun do

Mrs.

B. Dr.

33 D

te vas an ge li to te vas an ge li to

Mrs.

B. Dr.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Que te vas Negrito". The score is arranged for three parts: a vocal line for "Mrs." and two piano accompaniment lines for "B. Dr.". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (25, 29, and 33) and a section letter (D, A, and D). The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line. The piano accompaniment for the "Mrs." part consists of a simple harmonic accompaniment, while the "B. Dr." part provides a bass line. The lyrics for the first system are "que te vas ne gri to que te vas ne gri to". The lyrics for the second system are "le jos dees te mun do le jos dees te mun do". The lyrics for the third system are "te vas an ge li to te vas an ge li to".

4 A Que te vas Negrito

37

le jos dees te mun do

Mrcs.

B. Dr.

41 D

41

bun de el ni ñi to

Mrcs.

B. Dr.

45 A

45

quie re que le can ten

Mrcs.

B. Dr.

- Anexo 13. Audio “El Niño de Oro” Arrullo-versión original**
- Anexo 14. Audio “En el Fondo del Mar” Arrullo-versión original**
- Anexo 15. Audio “San Antonio” Bunde- versión original**
- Anexo 16. Audio “Este Niño Quiere” Bunde- versión original.**
- Anexo 17. Audio “Si mi Dios Quisiera” Alabao- versión original**
- Anexo 18. Audio “Dulcísima Virgen” Alabao- versión original**
- Anexo 19. Audio “La madre de este angelito” Chigualo-versión original**
- Anexo 20. Audio “La Muluta” Chigualo- versión original**
- Anexo 21. Audio “El Niño de Oro” Arreglo**
- Anexo 22. Audio “Dulcísima Virgen” Arreglo**
- Anexo 23. Audio “Arrullito” Composición**
- Anexo 24. Audio “Que te vas negrito” Composición.**

