



ESCUELA DE MÚSICA

ENTRE ARRULLOS Y CHIGUALOS: ANÁLISIS DE LOS CANTOS DE TRADICIÓN ORAL ESMERALDEÑA PARA LA ADAPTACIÓN DE UNA SECCIÓN DE ACOMPAÑAMIENTO POPULAR, DEMOSTRADO EN UN PORTAFOLIO DE CUATRO ARREGLOS DE TEMAS TRADICIONALES.

AUTOR

Raúl Alberto Zambrano Morales

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

ENTRE ARRULLOS Y CHIGUALOS: ANÁLISIS DE LOS CANTOS DE TRADICIÓN ORAL ESMERALDEÑA PARA LA ADAPTACIÓN DE UNA SECCIÓN DE ACOMPAÑAMIENTO POPULAR, DEMOSTRADO EN UN PORTAFOLIO DE CUATRO ARREGLOS DE TEMAS TRADICIONALES.

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

Profesor guía
Leonardo Eras Córdova

Autor
Raúl Alberto Zambrano Morales

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro

Haber dirigido este trabajo entre arrullos y chigualos: análisis de los cantos de tradición oral esmeraldeña para la adaptación de una sección de acompañamiento popular, demostrado en un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales a través de reuniones periódicas con el estudiante Raúl Alberto Zambrano Morales, en el semestre septiembre - febrero 2017 - 2018 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”

Leonardo Eras Córdova

110448828-1

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro

Haber revisado este trabajo entre arrullos y chigualos: análisis de los cantos de tradición oral esmeraldeña para la adaptación de una sección de acompañamiento popular, demostrado en un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales, de Raúl Alberto Zambrano Morales, en el semestre septiembre - febrero 2017 - 2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Lenin Guillermo Estrella Arauz

171193369-5

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro

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

Raúl Alberto Zambrano Morales

100268257-1

AGRADECIMIENTOS

A Jay Byron Decano de la escuela de Música UDLA, a los Profesores quienes aportaron en mi formación musical, a estos grandes músicos y personas (Tato) Mora, Climaco, Milton, Álvaro, Cristian, Santiago, José, Marcelo, Alexandra, Carlos, Josse y Johanna.

DEDICATORIA

A Dios, a toda mi familia y amigos
quienes siempre me apoyaron.

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es buscar una nueva sonoridad de arrullos y chigualos, (expresiones cantadas de la cultura y tradición oral afro-esmeraldeña), mediante el desarrollo de ideas más actuales en cuanto al ritmo y la armonía. Se realiza la adaptación de elementos rítmicos del bambuco y del bunde (ritmos que acompañan estas expresiones cantadas), a partir de la base de percusión tradicional (cununos, guasa, bombo) a la base de percusión popular moderna (batería, guasá, congas, campana de mano). Además, en estas expresiones se realiza la adaptación y arreglos con armonía popular contemporánea plasmado en cuatro temas tradicionales de esta región del pacífico.

Para el desarrollo de este trabajo, se realiza el análisis armónico, rítmico y melódico de dos arrullos y dos chigualos que forman parte de la cosmovisión religiosa afro-esmeraldeña. Esto se lleva a cabo a través de una investigación, donde se recoge experiencias por medio de audios, videos y documentos escritos de la cultura religiosa esmeraldeña.

Como resultado de esta investigación se obtendrá un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales.

El formato utilizado para este trabajo es: melodía (voz y coros), trombones, saxofones, trompetas, piano, pads, bajo, batería, guasá, congas, campana de mano.

ABSTRACT

The main objective of this research is to look for a new sonority of arrullos and chigualos, (sung expressions of afro-esmeraldeña oral culture and tradition), through the development of more current ideas with regard to rhythm and harmony. The adaptation of rhythmic elements of bambuco and bunde (rhythms that accompany these sung expressions) is made, from the traditional percussion base (cununos, guasa, bombo) to the base of modern popular percussion (drums, guasá, congas, hand bell). In addition, the adaptation and arrangements for these expressions are made with contemporary popular harmony embodied in four traditional themes of this region of the Pacific.

For the development of this work, the harmonic, rhythmic and melodic analysis of two arrullos and two chigualos that are part of the afro-esmeraldeña religious worldview has been made. This is carried out through an investigation, where experiences are collected through audios, videos and written documents of the Esmeralda religious culture.

As a result of this research, we will get a portfolio of four arrangements of traditional songs.

The format used for this work is: melody (voice and choirs), trombones, saxophones, trumpets, piano, pads, bass, drums, guasá, congas, hand bell.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Objetivos.....	2
Objetivo General.....	2
Objetivos Específicos.....	2
1. Capítulo I Herencia afro- esmeraldeña.....	4
1.1. Música esmeraldeña.....	4
1.2. Cantos de tradición oral esmeraldeña.....	6
1.3. Arrullos.....	9
1.4. Chigualos.....	11
1.5. Ritmos que acompañan a chigualos y arrullos...	13
1.5.1. Bambuco.....	15
1.5.2. Bunde.....	16
2. Capítulo II Análisis y características rítmicas, armónicas y melódicas.....	17
2.1. Chigualo.....	18
2.1.1. Forma.....	19
2.1.2. Melodía.....	22
2.1.3. Armonía.....	26
2.1.4. Ritmo.....	28
2.2. Arrullos.....	31
2.2.1. Forma.....	32
2.2.2. Melodía.....	33
2.2.3. Armonía.....	36
2.2.4. Ritmo.....	39
3. Capítulo III Arreglos y Adaptación	41
3.1. Tema 1 La Madre de este Angelito	41
3.1.1. Sinopsis.....	41

3.1.2. Datos del tema.....	42
3.1.3. Forma musical.....	42
3.1.4. Recursos empleados.....	43
3.1.4.1. Instrumentación.....	43
3.1.4.2. Base rítmica percusión.....	44
3.1.4.3. Armonización.....	44
3.2. Tema 2 La Muluta.....	45
3.2.1. Sinopsis.....	45
3.2.2. Datos del tema.....	46
3.2.3. Forma musical.....	46
3.2.4. Recursos empleados.....	47
3.2.4.1. Instrumentación.....	47
3.2.4.2. Base rítmica percusión.....	48
3.2.4.3.. Armonización.....	48
3.3. Tema 3 La Golpe de la Cajita.....	49
3.3.1. Sinopsis.....	49
3.3.2. Datos del tema	49
3.3.3. Forma musical.....	50
3.3.4. Recursos empleados.....	50
3.3.4.1. Instrumentación.....	50
3.3.4.2. Base rítmica percusión.....	51
3.3.4.3. Armonización.....	51
3.4. Tema 4 San Antonio.....	52
3.4.1. Sinopsis.....	52
3.4.2. Datos del tema	52
3.4.3. Forma musical.....	53
3.4.4. Recursos empleados.....	53
3.4.4.1. Instrumentación.....	53
3.4.4.2. Base rítmica percusión.....	54
3.4.4.3. Armonización.....	54

Conclusiones y Recomendaciones.....	56
Conclusiones.....	56
Recomendaciones.....	57
Referencias.....	58
Anexos.....	60

Introducción

La República del Ecuador se ha caracterizado por contar con extensas, diversas y profundas raíces culturales dentro de todo su territorio, cada uno de los pueblos que conforman este país tiene implícito sus tradiciones y culturas, como su comida, su lengua, sus cantos etc.

Esta publicación consta de una investigación sobre la música afro-esmeraldeña, sus ritmos y expresiones, que va desde las costumbres, conductas, símbolos e ideas de un pueblo, ya que estas se ven reflejadas en la música y las artes en general, por eso es muy importante que a través del estudio y análisis del mismo se lo enmarque dentro de un contexto cultural.

Arrullos y chigualos son dos expresiones musicales que abordaremos en este trabajo de investigación, además de ritmos como bambuco y bunde, dentro de las expresiones musicales antes mencionadas analizaremos la forma, armonía, patrones ritmicos y patrones melódico armónicos, para así entender su estructura, sentido musical y el papel importante que cumple dentro de la música y la cosmovisión de la cultura afro-esmeraldeña, en cuanto a los ritmos (bambuco y bunde), analizaremos instrumentos, patrones y variaciones ritmicas, de esta manera cumpliremos con el objetivo principal de esta investigación que es buscar una sonoridad diferente que vaya acorde a la época en que vivimos, esto por medio de la re armonización y adaptación rítmica de dichas expresiones, que serán demostrados en un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales, finalmente describiremos por medio de una sinopsis los arreglo y la adaptación de los temas, cuales son sus características y que se busca en cada una de ellas.

Esto se lo realiza mediante la recopilación de información por medio de libros, audios, entrevistas y publicaciones como “La Muluta” (2002) y “Afro-Hispanic” (1967), de los cuales se tomaron temas para su análisis, arreglos y adaptación respectiva, los temas analizados son: chigualos “El juego del rey”,

“La Muluta”, arrullos “La Golpe de la Cajita”, A la Mina no Voy”, en cuanto a arreglos y adaptación los temas: chigualos “ La Madre de este Angelito”, “La Muluta”, arrullos “La Golpe de la Cajita”, “San Antonio”, de esta manera buscaremos aportar al desarrollo de la música dentro de nuestro país.

Objetivo General

Adaptar una sección de acompañamiento popular contemporáneo para arrullos y chigualos a través de cuatro arreglos de temas tradicionales.

Objetivos Específicos

- Establecer un marco teórico mediante la recopilación de información acerca de los cantos de tradición oral esmeraldeña.
- Analizar características, de forma, rítmicas, melódicas, armónicas de arrullos y chigualos.
- Adaptar un acompañamiento rítmico y armónico para cuatro temas tradicionales (arrullos y chigualos).

El acompañamiento en cuanto a lo musical, tiene como objetivo apoyar la melodía en busca de una sonoridad determinada, siendo un soporte de la música que se interpreta. Además, este se basa en una figura de acompañamiento que se emplea repetidamente durante el mismo.

Las expresiones musicales de tradición oral de Esmeraldas tienen un acompañamiento tradicional, con instrumentos rítmicos como (cununos, guasa y bombo). Sin embargo, a estas expresiones se les puede dar un acompañamiento rítmico moderno (batería, congas, guasá o güiro de madera y campana de mano) con el objetivo de cambiar la sonoridad de las mismas, y adaptarlos a los instrumentos utilizados en la actualidad.

Si bien es cierto que la música nos brinda identidad, también es cierto e importante resaltar que la música en general pasa por procesos de evolución para adaptarse a las nuevas generaciones de personas con culturas diferentes. De esta manera todas las personas involucradas en el desarrollo de la música en Ecuador se ven en la obligación de experimentar, crear y satisfacer las necesidades auditivas musicales de un público nuevo, y de esta manera distinguir la cultura actual del país.

1. Capítulo I: Herencia afro-esmeraldeña.

En el presente capítulo hablaremos sobre la música y cosmovisión de la cultura afro-esmeraldeña, y las expresiones que existen dentro de ella, en específico se trata de los cantos de tradición oral (arrullos y chigualos), así también como los ritmos (bambuco y bunde) e instrumentos característicos que sirven de base para estos cantos.

1.1 Música Esmeraldeña.

Esmeraldas se encuentra situada en la región litoral o Costa dentro de la zona geográfica y su capital lleva el mismo nombre siendo esta la urbe más grande y poblada de la provincia. Esta cuenta con siete cantones con una gran diversidad étnica y cultural, donde conviven los pueblos negros, chachi, awá, y la población mestiza. El pueblo afro del Ecuador fue reconocido como etnia en la Constitución de la República de 1998. (Donoso, P. Franco, J. 2002, p5).

La música en general es uno de los aspectos más visibles que se puede notar dentro de una cultura, la música afro-esmeraldeña, se caracteriza por el uso de marimbas, bombos y otros instrumentos de la cultura como lo menciona y lo reconoce la UNESCO. Esta música se la puede encontrar al norte del país en la provincia de esmeraldas, conocida como 'música negra'. La gente de esta comunidad, hombres y mujeres cantan relatos y poemas acompañados de movimientos rítmicos de cuerpo, en diversos eventos de carácter ritual, religioso o festivo para celebrar la vida y rendir culto a los santos o despedirse de los difuntos (Unesco, 2015 s/n).

Las personas de mayor edad dentro de la comunidad desempeñan uno de los papeles más importantes dentro de esta cultura, son ellos los encargados de transmitir las leyendas y narraciones a las generaciones más jóvenes, gente especializada en esta música supervisa la transmisión de estos conocimientos musicales. Una forma de poder fomentar la integración familiar y

colectiva, fortalecer las prácticas ancestrales y crear un sentimiento de pertenencia es por medio de la marimba, sus cantos y danzas que propician intercambios simbólicos (Unesco, 2015 s/n).

Así podemos dividir a la música de esmeraldas en dos grandes grupos que son la música profana y la música religiosa. En cuanto a la música profana podemos hacer referencia a la marimba y a los ritmos como: bambuco, bunde, mapalé, agua larga, agua corta, festejo, andarele, entre otros ritmos musicales muy representativos de la región. Por otra parte, en cuanto a la música religiosa se encuentran los rituales mortuorios y de adoración de santos y vírgenes como son: arrullos, chigualos y alabaos, siendo esta última el motivo de esta investigación (Donoso & Franco, 2002, p18-20).

De esta manera podemos mencionar algunos de los ritmos y expresiones más comunes de la cultura afro-esmeraldeña:

Expresiones dentro de la música religiosa:

- El chigualo: Un ritual fúnebre que se lo realiza cuando fallece un niño o niña y cuya alma se la llama angelito.
- El arrullo: Los arrullos son cantos a lo divino, se canta al niño Dios, a los santos y a las vírgenes.
- El alabao: “Pertenece al ritual de velorios cuando muere un adulto” (Afroecuatorianos, s/a, s/n).

Ritmos dentro de la música de marimba o profana:

- El andarele: “De carácter festivo, los cantores contestan al solista en forma de estribillo”.
- La caderona: “El solista inicia la estrofa, mientras el coro repite el estribillo” (Afroecuatorianos, s/a, s/n).

Además, las artes y la música de esta región del pacífico, son el reflejo de “valores, símbolos, modelos de conducta e ideas de un pueblo” (Donoso & Franco, 2002, p18). Esto se puede estudiar a través de la significación de la música en la cultura, con el fin de comprender este conjunto de normas y valores o al menos tener una idea o aproximación certera de su funcionalidad en este determinado grupo cultural (Donoso & Franco, 2002, p18-20).

De esta manera, la música esmeraldeña a través de los años ha venido fortaleciéndose como cultura, es así como diferentes ritmos, expresiones y géneros musicales han nacido en el lugar.

1.2 Cantos de tradición oral esmeraldeña.

La tradición oral de los pueblos afro-ecuatorianos, viene siendo la representación de su esencia, gracias a ellos han podido sobrevivir las culturas, las tradiciones, los ritmos, los cantos y los juegos etc. Al respecto el investigador afro-ecuatoriano, Juan García (1989) afirma que las tradiciones

“han hecho parte de la vida cotidiana del pueblo negro ecuatoriano y se han caracterizado por ser vehículo de transmisión de enseñanzas, en los que han bebido muchas generaciones, contribuyendo al fortalecimiento de la identidad y el sentido de pertenencia a la cultura afro-ecuatoriana” (García,1989, s/n).

La historia y poesía oral de población afroecuatoriana muestran la cosmogonía (Ciencia o sistema que trata del origen y la evolución del universo) y gnoseología (Parte de la filosofía que estudia los principios, fundamentos, extensión y métodos del conocimiento humano) de este pueblo. Las décimas (Una décima en poesía es una estrofa de 10 líneas) afroecuatorianas son un claro ejemplo que denotan una:

“profunda relación con lo ancestral, así como también la forma de relacionarse con la política, la cotidianidad, la historia del país, la región, lo sagrado, lo profano, el bosque y su compleja relación entre seres animados, espíritus y animales” (Siise, 2017 s/n).

Si hablamos de los cantos de tradición oral podemos mencionar que estos se basan en la transmisión de conocimientos, experiencias y tradiciones, a través de mitos, cantos, leyendas, etc. que van de generación en generación a través de todos los tiempos.

En este proceso (transmisión oral de conocimientos) podemos evidenciar que el desarrollo de la enseñanza del aprendizaje está atado directamente a la “interacción social y a la cotidianidad”. Así se puede cerciorar que este tipo de aprendizaje crea una profunda y completa interiorización en cuanto a la enseñanza de las personas mayores (Mora, 2017, p3).

El sistema de enseñanza de la tradición oral se adapta a cada realidad comunal, es decir, un sistema en el que aprenden mirando, conviviendo, preguntando y poniendo en práctica lo enseñado por las personas mayores del lugar. Así es como podemos decir que es un método de prueba y error (método heurístico), fundamental en la interiorización de nuevos conocimientos (Mora, 2017, p4)

Un factor de mucha importancia a ser analizado en la investigación es el contacto interétnico, debido a que marca particularidades específicas dentro de las manifestaciones musicales, en este caso son regionales expresadas en la marimba, de carácter profano y en la música religiosa vinculada a rituales de adoración a santos, vírgenes y rituales mortuorios. Entre estas manifestaciones musicales están los arrullos, chigualos y alabaos. (Mora, 2017, p6)

Los cantos de tradición oral esmeraldeña se concentran únicamente en la música religiosa denominada “música ritual negra del norte de Esmeraldas”.

Estos cantos están estrechamente ligados a las fiestas religiosas del santoral católico, que son sin duda, “los eventos-socio-religiosos más significativos de la cultura negra-esmeraldeña, debido a la posición central que tiene la virgen y los santos ante Dios en el cielo, pero sin separarse de la vida de las personas” (Pezzi, 1996 p 53-54).

Sus santos más celebrados son San Antonio, San Francisco, Virgen del Carmen, Virgen de las Lajas, Santa Rita, La Dolorosa y el Niño Jesús, ésta religiosidad popular se manifiesta con fuerza en el ámbito rural (Donoso & Franco, 2002, p21). Los cantos de tradición oral esmeraldeña, son parte de un ritual musical religioso que involucra eventos trascendentales de la vida, la muerte y algunas otras excepcionales, como, por ejemplo, la petición a los Santos de la región con la finalidad de que se dé cumplimiento a un favor especial que tiene que ver con la cotidianidad y los miembros de la comunidad. En cuanto a estos cantos tradicionales, la población negra ha identificado algunas categorías diferentes para conceptualizar a cada una de estos eventos ceremoniales: entre estos cantos están los arrullos, chiquillos y alabaos (Donoso & Franco, 2002, p18-20).

Una característica de estos cantos de llamada y respuesta o canto *responsorial*, es que el cantante o solista canta una frase repetidamente y el coro que puede ser de niños o adultos responde a ésta frase. En sus inicios no existía acompañamiento rítmico, ni armónico (Donoso & Franco, 2002, p21).

En las tendencias actuales podemos encontrar también estos géneros de tradición oral con acompañamiento de percusión, pero no armónico. Por ejemplo, en los aspectos rítmicos, tanto en los arrullos como en los chigualos, las personas que están a cargo de la percusión se adaptan a la métrica o tempo de la persona que está interpretando la melodía,

“si la interpretación de la cantadora es un poco lenta, la percusión bajará el tiempo y se acomoda a la interpretación de la voz. De la misma manera si canta más rápido, se sigue el ritmo de la cantadora, porque de otra manera se afectaría a la canción” (Mina en Donoso & Franco, 2002: p21).

Finalmente estos cantos de tradición oral esmeraldeña reflejan la cotidianidad, cultura, tradiciones y la forma de vida de las personas que habitan esta región del pacífico, así como la creencia en lo religioso, por eso estos cantos se manifiestan por medio de cultos o rituales a lo divino y a lo humano.

1.3 Arrullos

Los arrullos son cantos grupales de llamada y respuesta, melodías con versos interpretados por un grupo de cantadoras que por lo general son más numerosos que los que cantan en un grupo de marimba. Las cantoras tienen el acompañamiento de instrumentos de percusión tradicionales de la cultura negra de esmeraldas como son los bombos, los cununos y el guasá que son interpretados por lo general por los hombres de la región, mientras que cada una de las cantadoras tocan una maraca, instrumento que puede reemplazar al guasá (Donoso & Franco, 2002, p27).

La funcionalidad de estos cantos dedicados a lo divino siempre se expresa en su capacidad para reforzar alianzas, solicitar y agradecer favores, además para alcanzar la gracia del cielo o convocar a los santos a las fiestas, por lo que es habitual que su interpretación se efectúe en procesiones a través del pueblo, con el paseo de la imagen por las calles o en balsa por el río, donde cantan sin parar hasta el amanecer del día siguiente (un claro ejemplo se lo puede encontrar en la parroquia de Borbón uno de los puertos más importantes de la parte norte de Esmeraldas). También se dice que los santos son vanidosos y les gusta la ceremonia (Donoso & Franco, 2002, p29).

Asimismo, estos cantos son utilizados cuando muere un niño pequeño, lo rodean de flores y las ponen en su boca. En este tipo de cultos el arrullo es cantado durante la primera noche después de la muerte del niño o durante la noche siguiente. Las personas del pueblo se reúnen libremente después del anochecer, las madres llevan a sus hijos y ahí empieza el canto. La cantadora canta sola un verso y luego todos los asistentes responden en coro como se muestra a continuación (Guerrero,1989, s/n).

Ejemplo de arrullo:

Este arrullo se canta habitualmente en la ceremonia o ritual religioso.

La cantadora: “El Niño me hablaba
Y yo no le oía
¿Dónde estaba ella?
Allá onde María”

La cantadora: “Ay, María de mi vida”

El coro: “Allá onde María”

La cantadora: “Te miré con atención”

El coro: “Allá onde María”

La cantadora: “Mira que te está cantando”

El coro: “Allá onde María” (Guerrero,1989 p.58)

A los adolescentes, que tienen entre 12 y 17 años de edad, se les hace un arrullo la primera mitad de la noche y alabados (cantos sin instrumentos) durante la segunda mitad. Las personas responsables de este tipo de ritos son los padrinos, debido a que el recibimiento en el cielo depende de la correcta despedida que le da el padrino al ahijado (Guerrero,1989, p58).

Los arrullos son cantos a lo divino, se canta al niño Dios, a los santos y a las vírgenes, como también son cantos a lo humano. Cuando se habla de la relación del arrullo con lo humano se habla de lo carnal y de lo espiritual (Escobar, 1992, s/n). Los textos de los arrullos a lo humano tienen relación con las actividades cotidianas, por ejemplo, las mingas, la pesca, la cacería, el

cuidado de los animales, el matrimonio, el nacimiento, la vida, la muerte, fechas especiales, ríos, esteros, montañas, la lluvia, y finalmente, los arrullos son cantos a los sentimientos humanos, etc. Estos temas son tratados a través de desafíos, contrapunto, amorfino y décimas, buscando quimeras; sin embargo cuando estos cantos se refieren a lo divino, el texto debe estar dirigido al nombre de la imagen divina y a sus milagros (Valencia, s/a, p67).

El arrullo a las imágenes se considera como un ritual salvo que es un homenaje a un santo y se lo realiza delante de un altar debidamente adecuado. Todas las fiestas grandes como la foresta del Niño, la Pascua, las Cármenes, etc, tienen una parte “divina”, así es como en las noches anteriores se celebran con arrullos a las imágenes y una parte humana el mismo día de la fiesta. (Guerrero, 1989, s/n).

1.4 Chigualos.

Los chigualos son cantos fúnebres a los niños muertos. En la actualidad estas expresiones o cantos de la cultura afro-esmeraldeña sigue siendo parte fundamental del diario vivir de la gente de estos pueblos, es así como con estos cantos o expresiones conservan sus ideologías, tradiciones y costumbres.

El chigualo se caracteriza por empezar mediante unos juegos colectivos, para después hacer una ronda bailada. Si el espacio lo permite, el ritual se lo hace alrededor del muerto, o sino, en el altar en una esquina y para empezar la ronda, los instrumentos característicos de esta región empiezan a tocar y la cantadora empieza el primer arrullo. También aquí todos los asistentes cantan y bailan hasta el amanecer. El resto de la ceremonia se lo realiza similar al arrullo. (Guerrero, 1989, s/n).

Ejemplo de chigualo:

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 vaya a dejar
De la flor nació María
No me vayas a dejar
¡Ay! Niñito lindo, niño Dios
niño para dónde vas
niño si te vas al cielo
no me vayas a dejar (Palacios, 2013, s/n).

Los chigualos son cantos a capela, esto quiere decir, que no llevan el acompañamiento de ningún instrumento, pero utilizan poesías de amorfino o décimas, para bailar estos juegos y sus cantos, las personas dan vueltas en la forma de un ocho a lo que se le conoce como chigualiando (Es la forma de referirse a la danza y juegos del chigualo), de ahí su nombre. Todas las personas se reúnen en las noches de luna para hacer juegos y se quedan hasta las doce o una de la madrugada o hasta que la luna desaparece (Valencia, s/a, p67).

Los juegos y cantos por su forma de bailarlos y la alegría que expresan, se los adopta para celebrar la glorificación del espíritu de los niños que mueren. De esta manera, se expresa que están libres de pecado y van directo al cielo, convirtiéndose en ángeles. Por esta razón, a los chigualos se los considera cantos a lo divino, como cuando se le canta al Niño Dios, vírgenes o santos (Escobar, 1992, s/n).

El chigualo nació como una alternativa musical cuando la gente no tenía guitarras, en definitiva, no había ninguna clase de instrumento, es de ahí

de donde surge el chigualo que no es más que juegos de versos mientras se baila o se chigualea. (Escobar, 1992, s/n)

1.5 Ritmos que acompañan a chigualos y arrullos.

Tradicionalmente la música afro-esmeraldeña se consolidó sobre una base instrumental de origen africano. Los instrumentos de percusión que se utilizan en este tipo de cantos son Cununos, Guasá, Bombo y Maracas, los mismos que se muestran a continuación.

Cununos. - “Instrumento musical tradicional cónico, del litoral Pacífico, de una membrana y fondo cerrado, y llamado hembra o macho de acuerdo a su tamaño, siendo el macho el más grande”. (EcuRed, 2017, s/n).



Figura 1. Par de cununos esmeraldeños.

Tomado de Guerrero, 2012.

Guasa. - “Es un instrumento característico del contexto musical de la costa Pacífica. Se utiliza en los conjuntos de marimba y en las ceremonias sacras denominadas arrullos. Se fabrica con una sección de tubo de bambú (guadua) en unos 30 o 40 centímetros de longitud por seis u ocho de diámetro, al cual se le agregan semillas vegetales secas o piedrecillas” (Colombia aprende, s/a, s/n).



Figura 2. Guasá esmeraldeño.

Tomado de Guerrero, 2012.

El bombo. - Instrumento ancestral que caracteriza a la cultura afroesmeraldeña y con el que se rinde tributo a sus santos y celebran fiestas tradicionales.



Figura 3. Bombo esmeraldeño.

Tomado de Guerrero, 2012.

Maracas.- Instrumento idiófono y de oscilación constituido por una parte esférica hueca sostenida por un mango que la atraviesa, o está adherida a ella. Son instrumentos netamente autóctonos de esta cultura.



Figura 4. Maracas esmeraldeñas.

Tomado de Herrera, 2009.

Los primeros negros que llegaron a esta región del pacífico elaboraron nuevos instrumentos con nuevos materiales, reeditaron sus cantos y sus bailes, todo esto debido a que tuvieron que atravesar por un sin número de nuevas situaciones. Dentro de la música esmeraldeña debemos mencionar que existen básicamente dos géneros grandes de expresión musical; por una parte están los de carácter profano como la marimba el bambuco, bunde, andaréle, agua larga, caramba entre otras, y por otra parte, las canciones de contenido religioso como son los arrullos, chigualos y alabaos.

También podemos mencionar que existe el apoyo de la base rítmica del bambuco en arrullo y chigualo (melodías que están en compás de 6/8). y el apoyo con base rítmica bunde en arrullo o chigualo (melodías en compás de 4/4 o compás partido). Los arrullos y chigualos son notados en su mayoría en compases binarios simples o compases binarios compuestos. De esta manera la música esmeraldeña a través de los años ha venido fortaleciéndose como cultura, así es como diferentes ritmos, expresiones y géneros musicales han nacido en el lugar.

1.5.1 Bambuco.

En la actualidad es considerado como el ritmo madre del pacífico de las regiones de Ecuador y Colombia, además, se escribe en compás de 6/8 con un

pulso binario de subdivisión ternaria (Mora, 2017, p13). El bambuco se lo conoce como un baile de parejas que engloba la alegría y muestra las raíces ancestrales africanas, por otro lado, el baile y su música contienen las herencias africanas de los primeros negros que llegan a Ecuador. Como una anécdota se puede mencionar que este es un baile que utilizaba el hombre cuando buscaba cortejar a una mujer (Mora, 2017, p13).

El bambuco, o bambuquiao, es un canto inspirado en las actividades principales y cotidianas de la gente de esta región, como, por ejemplo: la pesca, las mingas, las fiestas, la cacería, etc., también se canta al hombre, a la mujer, a la vida, a la muerte, a personajes mitológicos, a las comidas típicas, entre otros (Mora, 2017, p14).

1.5.2 Bunde.

El bunde es la celebración popular callejera típica de las comunidades de la región del pacífico, con exactitud hasta ahora no se conoce el origen exacto de este ritmo musical. Se hace referencia a un concepto con expresiones culturales que engloban la danza y la música, según Leiva se dice que el bunde es.

“una danza y género musical de carácter fúnebre autóctono de las comunidades de la Región del Pacífico. Este carácter fúnebre se debe a que normalmente se lo tocaba en velorios, además existen varias teorías acerca de sus raíces, por una parte, se piensa que es de origen americano, que nació en el ritual del “guando”, nombre que se le daba a los rituales fúnebres en la región del Pacífico. Por otro lado, hay gente que sostiene que este género que se baile y se interpreta en la costa del Pacífico se desarrolló gracias al “wunde”, que eran cantos tradicionales nativos de Sierra Leona en África. Esto dio paso al desarrollo del bunde y con esto al origen de otros ritmos como la cumbia, el mapalé y el bullerengue”. (Leyva, 1993 en Landeta, 2015, p22).

2. Capítulo II Análisis y características rítmicas, armónicas y melódicas.

En el capítulo II se realiza un análisis minucioso de 'forma', 'armonía', 'patrones rítmicos' y patrones melódico armónicos en temas como: "El juego del rey" y "La Muluta" chigualos que son parte de la Publicación La Muluta año 2002, grabación in situ: Ricaute, grupo "Arrullos y Chigualos Tulubí" grabación musical en el cantón San Lorenzo, "La Golpe de la Cajita" y "A La Mina No Voy" arrullos que son parte de la publicación Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador año 1967, disco Raíces Latinas: Smithsonian Folkways Latino. Esto servirá de base para los arreglos y adaptaciones de cuatro fonogramas de temas tradicionales. Los audios recopilados como punto clave y de partida para este análisis, contribuyen para mostrar una perspectiva clara y profunda de lo antes mencionado ('forma', 'armonía', 'patrones rítmicos' y patrones melódico-armónico), esto como una manera de teorizar los cantos o expresiones de tradición oral. Además, se presenta un análisis rítmico del Bambuco y el Bunde, debido a que son ritmos que comúnmente acompañan a los arrullos y chigualos, de esta manera encontramos chigualo bambuquea'o¹, chigualo bundea'o², arrullo bambuquea'o³ y arrullo bundea'o⁴. Antes de presentar el análisis de estas expresiones, se debe conocer de la tradición que representan las mismas dentro de la cultura de un pueblo en este caso la cultura afro-esmeraldeña.

¹ Chigualo Bambuquea'o: Son canto a capella con base de acompañamiento bambuco y su métrica es de 6/8.

² Chigualo Bundea'o: Son canto a capella con base de acompañamiento bunde compás 4/4 o compás partido.

³ Arrullo Bambuquea'o: Son canto a capella con base de acompañamiento bambuco y su métrica es de 6/8.

⁴ Arrullo Bundea'o: Son canto a capella con base de acompañamiento bunde compás 4/4 o compás partido.

2.1. Chigualo.

El chigualo es un canto que se realiza en la ceremonia a la muerte de un niño y al tipo de arrullo que se interpreta en ella, estos cantos están presentes durante casi toda la ceremonia, sin tener interrupción alguna. (Palacios, 2013, p88).

Al chigualo se lo puede describir como un canto a capella, sin instrumentos musicales que lo acompañen, este es interpretado en un ámbito funeral y se ejecuta en las noches, acompañado de juegos (Valencia, s/a, p66). Según, Fernando Palacios Mateos, en el libro El Andarele, fue el carácter alegre de los cantos el que llevó a ser utilizado posteriormente en el velorio de los niños, para celebrar la glorificación del espíritu de los pequeños que mueren.

En la cosmovisión afro-esmeraldeña se cree que el alma de un niño, cuando fallece, asciende directamente al cielo y se convierte en un angelito. Por ello, el chigualo de cierta manera tiene un carácter musical festivo y alegre, según la cultura de la región afro-esmeraldeña del Pacífico. El hecho de que el alma del niño tenga fin, no debe producir tristeza a los familiares. (Palacios, 2013, p88).

En la actualidad, en esta expresión solo interviene el canto y la percusión (bombos, cununos, maracas y guasá), y la forma de acompañar por lo general lo realizan dos bomberos, dos cununeros, cantadora, respondedora y arrulladoras, que también se acompañan con maracas y guasá. Así como las cantadoras proponen las coplas mientras que las respondedoras, arrulladoras e instrumentistas las siguen. De esta forma, se puede decir que son monódicos y responsoriales (Palacios, 2013, p89). Además, el chigualo no tiene un ritmo base definido más bien son cantos acompañados con la base rítmica del bunde o del bambuco, según sea su métrica, de esta forma, existen chigualos bambuquea'os en compás de 6/8 y chigualos bundea'os en compás partido.

Para comprender la forma, melodía y armonía del chigualo, se realiza un análisis del tema 'El juego del rey' y 'La Muluta', para de esta manera tener un panorama claro de cómo está estructurado su 'forma', 'armonía', 'patrones rítmicos' y patrones melódicos-armónicos, debido a que esto no se encuentra establecido en ningún libro o escrito hasta la actualidad. Muchas de las formas utilizadas en el presente están construidas con base a una tradición oral.

2.1.1 Forma.

2.1.1.1 El juego del rey (Chigualo en 6/8),

La letra trata de una fiesta que están realizando en una comunidad, mientras el rey pide que paren la misma porque su mujer está enferma, su forma es responsorial (pregunta respuesta). Este chigualo consta de tres partes: A, A¹ y B, la parte 'A' es la parte principal del tema y posee dos partes internas (a + b), parte 'A¹' está compuesta por la parte principal del tema donde se lo canta al unísono y en coro (a + b'), y la parte 'B' que es la poesía recitada (pregunta y respuesta entre dos cantadoras).

En el siguiente cuadro podremos observar la forma completa y su estructura.

A = Frase: a + b (pregunta + respuesta).

A¹ = Pregunta: 'a' verso a capella y Respuesta: b' en coro.

B = Poesía Recitada: (pregunta y respuesta entre dos cantadoras).

A		A ¹		B		A ¹		B		A ¹		B		A ¹
		X8				X 8				X 7				X 4 y Fin
Frase		V y C	V y C	P. R		V y C		P. R		V y C		P. R		V y C
8	:	8	4	16	:	8 :		16	:	8 :		16	:	8 :

Figura 5. Forma musical "El juego del rey" (chigualo).

De esta manera se puede observar que la forma en el tema El juego del rey ocurre lo siguiente:

- A: encontramos frase de ocho compases: cuatro compases verso de pregunta y cuatro compases verso de respuesta cantado por una sola cantadora, y que se describe como una forma “a + b”.
- A¹: encontramos la misma frase de la parte A (a + b) con la diferencia que el primer verso de pregunta es cantado a capella y la respuesta es cantado a coro pero en unísono (a + b'), esto se repite por varias veces.
- B: 16 compases de versos recitados.

Con esto se puede decir que en la forma del chigualo en “El Juego del Rey”, se describe de la siguiente manera.

A (a capella)	A ¹	B (recitado)
a + b	a (a capella) + b' (coro)	c (mujer) + d (mujer)

Figura 6. Estructura “El juego del rey”.

El segundo tema a transcribir es la Muluta (Chigualo en compás partido), donde Kevin Santos en una entrevista menciona:

“Este chigualo es un canto fúnebre que se lo realiza cuando muere un niño. En esta cultura se cree que el niño debe ir al cielo con energías positivas, aquí es donde intervienen los adultos o toda la gente que se encuentra en el velorio suprimiendo la tristeza que tienen los familiares del niño fallecido por medio del cantando y a veces jugando... el chigualo puede ser un juego donde participan todas las personas que se encuentran en el lugar, esto se lo realiza escondiendo una piedra o cualquier otro objeto y el buscador o la buscadora tiene que ir buscando ese

objeto o sea jugando... entonces se llama ‘Muluta’ a esa piedra u objeto que utilizan las personas mientras van cantando y jugando para que así el niño que falleció vaya al cielo contento” (Santos, 2017). Comunicación personal, audio en anexos 1.

2.1.1.2 La Muluta (Chigualo en compás partido).

Es música ritual negra del norte de Esmeraldas, este tema que lleva su mismo nombre está en un compás partido por lo tanto su métrica es binaria simple. De la misma manera que el tema El juego del rey es un canto responsorial, o sea pregunta y respuesta, su estructura en cuanto a forma es A, A^{v1} y A^{v2}.

En el siguiente cuadro podremos observar la forma completa y su estructura.

Motivo: A (a + b)
 A^{v1} (a^v + b^v).
 A^{v2} (a^v (coro) + b^v (a capella))

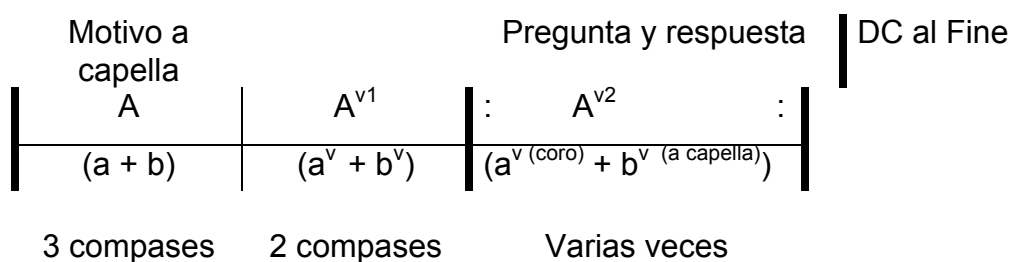


Figura 7. Forma musical “La Muluta” (chigualo).

Aquí un pequeño detalle de su forma y su estructura.

- A = Es la frase principal de toda la canción, está conformada por:
 - a = pregunta.
 - b = respuesta.
- A^{v1} = Sigue siendo parte del motivo con la diferencia que cuenta con una:
 - a^v = pregunta.
 - b^v = respuesta.
- A^{v2} = Dentro de esta forma es lo que más se repite y consta de una:
 - a^v = en este caso es una pregunta a coro.
 - b^v = es la respuesta a capella.

Podemos mencionar que en la “b^v” de A^{v2} solo varía la letra, pero lleva la misma melodía, además lo que marca la diferencia es que son respuestas a capella. En cuanto a la a^v podemos decir que son varias voces al unísono. Por otro lado, hay que mencionar que cuando cambian de cantadora el tema vuelve al inicio.

Con esto podemos decir que la forma del chigualo en cuanto a su estructura interna, se basada en: pregunta (a Capella) y respuesta (Coro al unísono) o viceversa pregunta (coro al unísono) y respuesta (a capella).

2.1.2 Melodía.

2.1.2.1 El juego del rey (Chigualo en 6/8).

En cuanto a la melodía “El juego del rey” está construida en base a la escala pentafona de Ebm (Eb, Gb, Ab, Bb, Db), además debemos mencionar que la melodía que se basa en las corcheas y sus intervalos son muy repetitivos.

Escala Pentafona Ebm

Piano

R 3m 4J 5J 7m 8va

Figura 8. Escala pentáfona de Ebm.

En la figura 9, se puede observar las notas características de la escala pentáfona, por otra parte, también se puede observar que los sistemas poseen un patrón rítmico repetitivo.

El Juego Del Rey chigualo

Trans: Raúl Zambrano

Voz

5ta R 3ra 7ma 4ta

Voz

Voz

Voz

Voz

Figura 9. Melodía y sus grados “El juego del rey”.

Transcrito por el autor.

En la figura 10. se puede observar la fórmula rítmica que describe la melodía de la figura 9.

El Juego Del Rey

chigualo

Trans: Raúl Zambrano



Figura 9. Fórmulas rítmicas “El juego del rey”.

2.1.2.2 La Muluta (Chigualo en compás partido).

En cuanto a su melodía “La Muluta” está construida en base a la escala pentáfona de Em (E, G, A, B, D), además debemos mencionar que su melodía donde predomina la corchea y sus intervalos son muy repetitivos.

Escala Pentafona Em



Figura 10. Escala pentáfona de Em.

Como se puede observar en la Figura 11, en la melodía se encuentran las notas características de la escala pentáfona esto es del compás uno al compás seis, a continuación, una variación de la misma se repite por un número indeterminado de veces que depende de la catadora.

La Muluta chigualo

Trans: Raúl Zambrano

Voz

Voz

Voz

Voz

Figura 11. Melodía y sus grados “La Muluta”.

Transcrito por el autor.

Como se puede observar en la Figura 12, se describe el patrón rítmico imitativo que posee esta melodía.

La Muluta chigualo

Trans: Raúl Zambrano

Voz

A

Motivo

Av1

Pregunta

Av2

Respuesta

Figura 12. Fórmulas rítmicas “La Muluta”.

Para concluir debemos mencionar que estas melodías están basadas en la escala pentatónica menor donde su carácter está dado por la rítmica imitativa que poseen en su estructura.

2.1.3 Armonía.

2.1.3.1 El juego del rey (Chigualo en 6/8).

la armonía no cuenta con acompañamiento armónico determinado, pero por su línea melódica (pentáfona) podemos deducir que posee dos acordes pilares que son E \flat m (I grado menor) y D \flat (VII grado mayor. En la figura siguiente se puede observar un pequeño análisis del trabajo.

El Juego Del Rey
chigualo Trans: Raúl Zambrano

Intro

The musical score is presented in five systems, each with a piano part and a piano accompaniment (Pno.) part. The key signature is three flats (B \flat , E \flat , A \flat) and the time signature is 6/8. The piano part features a pentatonic melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords labeled as E \flat m (I \flat), D \flat (VII), and A. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems.

Figura 13. Armonía “El juego del rey”.

Transcrito por el autor.

2.1.3.2 La Muluta (Chigualo en compás partido).

En su armonía este chigualo tampoco cuenta con acompañamiento armónico determinado, pero igual que El juego del rey podemos deducir que cuenta con armonía que está formada por su línea melódica pentátona, El círculo armónico de la Muluta es muy similar al del chigualo anterior, esta gira alrededor de dos acordes pilares que son Em (I grado menor) y D (VII grado mayor). En la figura 14 se puede observar un pequeño análisis de la misma.

La Muluta
chigualo Trans: Raúl Zambrano

The musical score for 'La Muluta' chigualo is presented in three systems. Each system includes a vocal line (Vox.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part features a pentatonic melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Chord analysis is provided below the piano part of each system.

System 1: The piano part starts with a whole note chord of Em (I grado menor) and continues with a sequence of chords: Em, D, Em, D, Em. The vocal part has a whole note rest.

System 2: The piano part continues with a sequence of chords: Em, D, Em, D, Em. The vocal part has a half note melody.

System 3: The piano part continues with a sequence of chords: Em, D, Em, D, Em. The vocal part has a half note melody.

Figura 14. Armonía “La Muluta”.

Transcrito por el autor.

En conclusión, la armonía está reflejada en la melodía donde se observa, que los acordes pilares son de la tonalidad menor en este caso el I grado menor y VII grado Mayor.

2.1.4 Ritmo.

Como se pudo observar en estas expresiones o cantos de la cultura esmeraldeña no cuentan con ritmo determinado para acompañar a los mismos.

2.1.4.1 Bunde

Es un ritmo afro-esmeraldeño, y su métrica es compás partido, y se lo toca con dos cununos un macho que mantiene el ritmo y una hembra que es quien repica, además de una bombo y guasá o maracas. Aquí la transcripción de su métrica y las fórmulas rítmicas que utiliza este género musical.

BUNDE
Base rítmica

Trans: L. Estrella y R. Zambrano

The image displays a musical score for the Bunde rhythm. It is organized into two main sections: the base rhythm and two variations. The base rhythm section includes staves for Guasá, Cununo 1, Cununo 2, and Bombo. The first variation, 'Variación 1', includes staves for Gsa., C. 1, C. 2, and B. The second variation, 'Variación 2', also includes staves for Gsa., C. 1, C. 2, and B. The score uses various rhythmic notations, including stems with flags, beams, and rests, to represent the complex patterns of the instruments. The time signature is 2/4, and the key signature is one flat (B-flat).

2 BUNDE

Variación 3

13

Gsa.

C. 1

C. 2

B.

Variación 4

17

Gsa.

C. 1

C. 2

B.

Figura 15. Base rítmica y variaciones del Bunde.

Transcrito por el autor.

2.1.4.2 Bambuco

Es un ritmo afro-esmeraldeño, su métrica es 6/8, y se lo toca con dos cununos macho que mantiene el ritmo, y una hembra que repica, además de bombo y guasá o maracas. Aquí una transcripción de su métrica y las fórmulas rítmicas que utiliza este ritmo musical.

Bambuco

Base rítmica

Trans: L. Estrella y R. Zambrano.

The musical score is organized into four systems, each containing four staves. The first system includes Shakers, Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Percussion. The second system includes Sh. (Shakers), C. Dr. 1 (Conga Drums 1), C. Dr. 2 (Conga Drums 2), and Perc. (Percussion). The third system includes Sh. (Shakers), C. Dr. 1 (Conga Drums 1), C. Dr. 2 (Conga Drums 2), and Perc. (Percussion). The fourth system includes Sh. (Shakers), C. Dr. 1 (Conga Drums 1), C. Dr. 2 (Conga Drums 2), and Perc. (Percussion). The score is written in 6/8 time and consists of 12 measures. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs. The percussion parts use 'x' marks to indicate specific drum sounds.

Figura 16. Base rítmica del Bambuco.

Transcrito por el autor.

2.2. Arrullo.

Se denomina arrullo a los cantos interpretados en las ceremonias rituales y religiosas de la población afro-esmeraldeña. Esta expresión musical está vinculado a la esfera de lo sagrado en la cultura de la población afro-esmeraldeña, y en ocasiones, se denomina a la celebración con el nombre de arrullo. (Naranjo, op.cit.: 228) citado por (Palacios, 2013, p86).

Según como se cante un arrullo podremos darnos cuenta que estos se establecen en dos categorías:

- a) Arrullo a lo divino: “cuando este se canta al niño Dios, a la Virgen o a algún Santo” (Palacios, 2013, p87).
- b) Arrullo a lo humano: “cuando su tema está relacionado a las actividades cotidianas como la pesca, la caza, e, matrimonio o la muerte” (Palacios, 2013, p87).

Según el compás empleado se distinguen dos tipos de arrullos:

- a) Arrullo Bambuquea’o, que está en un compás de 6/8.
- b) Arrullo Bundeá’o, que está en un compás de 4/4 o compás partido.

Algo muy importante que debemos mencionar es que los arrullos cuentan con:

- a) Cantadora, canta la primera voz, la voz solista.
- b) Respondedora, canta la segunda voz, de acompañamiento a la primera.
- c) Arrulladoras, hacen el coro y cantan los estribillos. (Palacios, 2013, p87).

2.2.1 Forma.

2.2.1.1 La Golpe de la Cajita (Arrullo en 6/8).

La Golpe de la Cajita es un tema a lo Divino, interpretado por Teófilo Potes en el disco Afro-Hispanic, y cantado a capella, este arrullo tiene una forma responsorial de pregunta respuesta. Está compuesta por una “A” verso, y “B” Coro.

En el siguiente cuadro podremos observar la forma completa y su estructura.



Figura 17. Forma musical “La Golpe de la Cajita”.

2.2.1.2 A La Mina No Voy (Arrullo en compás partido).

A La Mina No Voy es un tema popular de protesta que se remonta a los días en que los mineros de las tierras bajas del Pacífico se rebelaron contra sus superiores (Whitten, 1967). Interpretado por Teófilo Potes en el disco Afro Hispanic, tiene una forma responsorial. Está compuesta por verso 1, Coro y para finalizar existe Verso 2 y coro 2.

En el siguiente cuadro podremos observar la forma completa y su estructura.

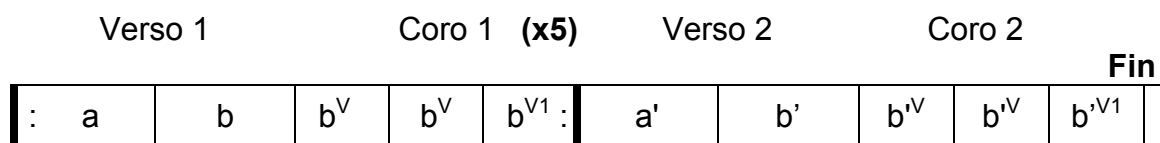


Figura 18. Forma musical “A La Mina No Voy”.

2.2.2 Melodía.

2.2.2.1 La Golpe de la Cajita (Arrullo en 6/8).

La melodía está construida en base a la escala menor armónica de Cm (C, D, Eb, F, G Ab, B), además debemos mencionar que su melodía donde predomina la corchea y sus intervalos son muy repetitivos.

Escala Armónica Cm

Piano

R 2M 3m 4J 5J 6m 7M 8va

Figura 19. Escala Armónica de Cm.

En la figura 20, se puede observar las notas características de la escala armónica, por otra parte, también se puede observar que los sistemas poseen un patrón rítmico repetitivo con el cual se puede deducir que este tipo de canciones tienen una fórmula rítmica que determina su melodía.

LA GOLPE DE LA CAJITA

Arullo

Trans: Raúl Zambrano

Melodía

2m 5J 4J 3m

5

dia. 7M R

9

dia.

14

dia.

Figura 20 Melodía y sus grados “La Golpe de la Cajita”.

Transcrito por el autor.

Como se observa en la figura anterior la melodía es repetitiva entonces se puede establecer un patrón rítmico en la melodía que de alguna manera describe al género arrullo y se puede observar a continuación.

LA GOLPE DE LA CAJITA

Arullo

Trans: Raúl Zambrano

A

Pregunta

Coro

Respuesta

6

Figura 21. Fórmulas rítmicas “La Golpe de la Cajita”.

2.2.2.2 A La Mina No Voy (Arrullo en compás partido).

En cuanto a su melodía "A La Mina No Voy" está construida en base a la escala menor armónica de F#m (F#, G#, A, B, C#, D, E#), además debemos mencionar que sus melodías son monótonas y repetitivas.

Escala Armónica F#m

Piano

R 2M 3m 4J 5J 6m 7M 8va

Figura 22. Escala Armónica de F#m.

Como se puede observar en la Figura 23, en la melodía se encuentran las notas características de la escala menor armónica.

A LA MINA NO VOY

Arullo

Trans: Raúl Zambrano

5J R 7M 4J 3m

2M

Figura 23. Melodía y sus grados “A La Mina No Voy”.

Transcrito por el autor.

Como se puede observar en la Figura 24, se describe el patrón rítmico imitativo que posee esta melodía.

A LA MINA NO VOY

Arullo Trans: Raúl Zambrano

The musical notation is presented on four staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation is as follows:

- Staff 1:** Labeled 'A' and 'Pregunta'. It begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a whole rest and another sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 2:** Labeled 'Coro 1' and 'Respuesta'. It starts at measure 6. It begins with a whole rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a whole note G4, a whole rest, eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and finally a whole note G4.
- Staff 3:** Labeled 'A1' and 'Pregunta'. It starts at measure 11. It begins with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a whole rest and eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 4:** Labeled 'Coro 2' and 'Respuesta'. It starts at measure 15. It begins with a whole rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a whole note G4, a whole rest, eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and finally a whole note G4.

Figura 24. Figuras rítmicas “A La Mina No Voy”.

Elaboración propia.

2.2.3 Armonía.

2.2.3.1 La Golpe de la Cajita (arrullo en 6/8).

En cuanto a su armonía este arrullo “La Golpe de la Cajita” no cuenta con un acompañamiento armónico determinado, pero por su línea melódica (Cm armónica) podemos deducir que cuenta con dos pilares fundamentales que son Cm (I grado menor) y G (V grado mayor).

Como se observa en la figura 25, al analizar su melodía podemos deducir el tipo de armonía y los acordes pilares que ocupan estas expresiones o cantos afro- esmeraldeños.

La Golpe de la Cajita

Arrullo

Trans: Raúl Zambrano

The musical score for 'La Golpe de la Cajita' is presented in four systems, each for a piano (Piano or Pno.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score consists of a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Chord symbols 'I' and 'V' are placed below the bass line to indicate the harmonic structure. The first system (measures 1-5) shows a melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The second system (measures 6-10) continues the melody with quarter and eighth notes. The third system (measures 11-15) shows the melody with quarter and eighth notes. The fourth system (measures 16-19) concludes the piece with a double bar line. The chord symbols are: System 1 (measures 2-5): I, V; System 2 (measures 6-10): I, V, I; System 3 (measures 11-15): V; System 4 (measures 16-19): I, V, I.

Figura 25. Armonía “La Golpe De La Cajita”.

Transcrito por el autor.

2.2.3.2 A La Mina No Voy (Arrullo en compás partido).

Estas expresiones o cantos no cuentan con instrumentos armónicos que determinen su armonía, y este arrullo (A La Mina No Voy) no es la excepción, ahora al analizar su línea melódica podemos deducir que posee dos acordes pilares que son F#m (I grado menor) y C# (V grado mayor).

A LA MINA NO VOY

Arullo Raúl Zambrano

The musical score is written for piano (Piano/Pno.) in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is titled 'A LA MINA NO VOY' and is an 'Arullo' by Raúl Zambrano. The score is divided into four systems, each with a measure number (6, 11, 15) at the beginning of the first staff. The first system (measures 1-5) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line consists of chords marked I, V, and I. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line, with a chord marked I. The third system (measures 11-14) continues the melody and bass line. The fourth system (measures 15-18) concludes the piece, with chords marked V and I. The piece ends with a double bar line.

Figura 26. Armonía “A La Mina No Voy”.

Transcrito por el autor.

2.2.4 Ritmo.

Como observamos en el análisis la mayoría de estas expresiones no cuentan con un ritmo determinado para acompañar las mismas, pero si un arrullo está en un compás de 6/8 y rítmicamente es acompañado por un bambuco es un arrullo Bambuquea'o, por otra parte, si el arrullo está en un compás partido se lo acompaña con la base rítmica del Bunde y se llama arrullo bundea'o, aquí un ejemplo y transcripciones de estos cantos acompañados rítmicamente.

Ejemplos:

2.2.4.1 Arrullo Bambuqueo.

La Golpe De La Cajita
Arrullo Bambuqueo Trans: R. Zambrano.

The musical score is written in 6/8 time and G minor. It consists of two systems of staves. The first system includes Piano, Guasa, Cununo 1, Cununo 2, and Bombo. The second system includes Pno., G., C. 1, C. 2, and Bom. The Piano part has a melodic line with a few rests. The Guasa part has a steady eighth-note accompaniment. The Cununo parts play a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Bombo part plays a complex rhythmic pattern with 'x' marks and accents. The Pno. part continues the melody. The G., C. 1, C. 2, and Bom. parts provide a consistent rhythmic accompaniment throughout the piece.

Figura 27. Arrullo Bambuquea'o "La Golpe De La Cajita".

Transcrito por el autor.

2.2.4.2 Arrullo Bundeá'o.

A La Mina No Voy

Arrullo Bundeado

Trans: R. Zambrano

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Piano, Guasá, Cununo 1, Cununo 2, and Bombo. The second system includes Pno., Gsa., C. 1, C. 2, and B. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano part features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Guasá part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Cununo 1 part uses a complex rhythmic pattern with various note heads and stems. The Cununo 2 part uses a similar pattern with different note heads. The Bombo part provides a steady bass accompaniment. The second system includes a Pno. part with a repeat sign, a Gsa. part with a steady eighth-note accompaniment, a C. 1 part with a complex rhythmic pattern, a C. 2 part with a similar pattern, and a B. part with a steady bass accompaniment.

Figura 28. Arrullo Bundeá'o "A La Mina No Voy".

Transcrito por el autor.

3. Capítulo III Arreglos y adaptación.

En este capítulo se realiza la adaptación y los arreglos de los temas: “La Madre de este Angelito” y “La Muluta” chigualos que son parte de la Publicación La Muluta año 2002, grabación in situ: Ricaute, grupo “Arrullos y Chigualos Tululbí” grabación musical en el cantón San Lorenzo, “La Golpe de la Cajita” y “San Antonio” arrullos que son parte de la publicación Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador año 1967, disco Raíces Latinas: Smithsonian Folkways Latino. Cumpliendo así el objetivo de esta investigación, el cual busca dar una nueva sonoridad a estas expresiones o cantos que nos brinda la cultura de esta región del pacífico.

La adaptación rítmica del bambuco y bunde para acompañar a arrullos y chigualos se la realiza para los siguientes instrumentos: batería y congas, manteniendo el guasá e incluyendo una campana de mano, además aumentamos una sección armónica y una sección de vientos, conformado por; piano, pads, bajo trombón, trompeta y saxofón. Con estos instrumentos antes mencionados se realiza la re armonización utilizando herramientas de armonía popular contemporánea, así mismo se toma como referencia las melodías de los temas escogidos, y se hace variaciones para romper la monotonía.

3.1. Tema 1 “La Madre de este Angelito”.

3.1.1. Sinopsis.

La Madre de este Angelito es un chigualo, tema característico de la cultura afro-esmeraldeña utilizada en el velorio de un niño, es un tema cuya letra relata sobre el llanto de una madre a su hijo muerto, la interpretación de esta melodía la realiza Alexandra Cabanilla (interprete ecuatoriana), por su voz y timbre característico, además de la potencia que lleva en ella, por otra parte la base rítmica se la realiza con instrumentos modernos como la batería, congas y campana de mano, manteniendo el guasá como instrumento característico de

este ritmo, en su re armonización se utiliza sustituciones entre acordes de la misma escala, y el *brass* se lo utiliza para apoyar y realzar el sentido musical de la misma.

3.1.2. Datos del Tema.

Arreglo y Adaptación: Raúl Zambrano.

Ritmo: Chigualo bambuquea'ó.

Métrica: 6/8.

bpm: 150.

Duración: 3:38.

Tonalidad: Fm.

3.1.3. Forma Musical.

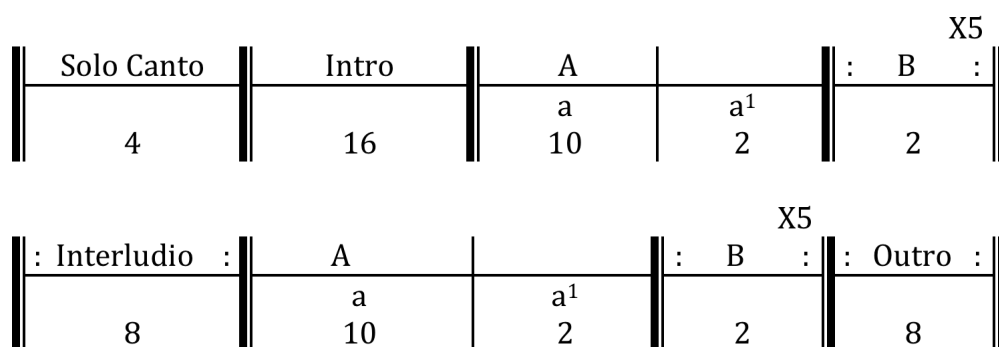


Figura 29. Arreglo y Adaptación “La Madre de este Angelito”.

La “A” es el verso original de la canción y la “B” representa el coro original de la misma, adicional a esto se agrego una entrada solo de voz, una introducción (Intro), un interludio y una salida (Outro) como se puede observar en la figura número 29.

3.1.4. Recursos empleados.

3.1.4.1. Instrumentación.

Tabla 1.

Instrumentación.

Base Rítmica		Brass
Batería		Trompeta 1
Congas		Trompeta 2
Guasá		Trombón 1
Campana		Trombón 2
Base Armónica		Melodía
Piano		Canto
Bajo		Coros
Pad		

En cuanto a la versión original de este tema, podemos decir que cuenta con una línea melódica y un coro al unísono, además de una base rítmica de bombos, cununos y guasá. La propuesta actual en la adaptación y arreglos aumenta una base Armónica piano, bajo y pads, por otra parte, en cuanto en la percusión se tomó como base el ritmo de bambuco, y en el *brass* se utilizó dos trompetas y dos trombones.

3.1.4.2. Base rítmica percusión.

Bambuqueo

Raúl Zambrano

The musical score for 'Bambuqueo' is written in 6/8 time and consists of four percussion parts: Campana, Guasá, Congas, and Drum Set. The Campana part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guasá part consists of a steady eighth-note pulse. The Congas part uses 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns. The Drum Set part provides a complex, multi-layered rhythmic accompaniment with various patterns of eighth notes and rests.

Figura 30. Adaptación a la batería.

Además se realizó una adaptación del bambuco, como se puede observar en la figura 30 (batería, congas, campana de mano y manteniendo el guasá).

3.1.4.3. Armonización.

Tabla 2.

Armonización.

Original

Fm (Im)				Eb (bVII)		
---------	--	--	--	--------------	--	--

Re armonizado

Fm (Im)	Ab Maj7 (bIII Maj7)	Db (bVI)	Db Maj7 (bVI Maj7)	Eb (bVII)	Cm (Vm)	Eb7 (9) bVII7 (9)
---------	------------------------	----------	-----------------------	--------------	------------	----------------------

En este canto podemos deducir por su línea melódica que su armonía tiene dos acordes pilares que son Fm (I grado menor) y Eb (bVII grado Mayor), en su re

armonización se conservan estos acordes pilares que nacen de la escala de Eb menor natural, además se utilizan acordes como AbM (bIII), Cm (Vm) y DbM y DbMaj7 (bVI), Eb7 (bVII), todos estos acordes nacen de la escala menor natural o eólica y son sustituciones entre grados primarios y secundarios.

Como se puede observar en las figuras anteriores se realizó un trabajo en las secciones forma, armonía y sección rítmica que se pueden ver reflejadas en un score general en el anexo 6 , y al mismo tiempo la grabación del mismo en un portafolio de audios con el nombre “La Madre de este Angelito”.

3.2. Tema 2 “La Muluta”.

3.2.1. Sinopsis.

El chigualo la Muluta es una expresión cantada, y su papel es muy importante dentro de la cultura afro-esmeraldeña en nuestro país, la Muluta es un objeto que utilizan en el velorio de un niño, este objeto se lo pasan de mano en mano (jugando) mientras todas las personas están cantando, su creencia es que de esta manera el niño que falleció va al cielo contento. Marcelo Chavez interpreta este tema, este busca realzar su melodía por medio de variaciones, ya que la melodía original es muy monotonía, en cuanto a la base rítmica tomamos patrones del bunde y lo adaptamos a los instrumentos antes expuestos, aumentando la velocidad de la misma, aquí pudimos darnos cuenta la estrecha similitud que tienen estos con ritmos del Caribe como la salsa. En su re armonización se utiliza sustituciones entre acordes de la misma escala, y el *brass* se lo utiliza para apoyar y realzar el sentido musical de la misma.

3.2.2. Datos del Tema.

Arreglo y Adaptación: Raúl Zambrano.

Ritmo: Chigualo Bundeá'o.

Métrica: compás partido.

bpm: 170.

Duración: 3:57

Tonalidad: Em.

3.2.3. Forma Musical.

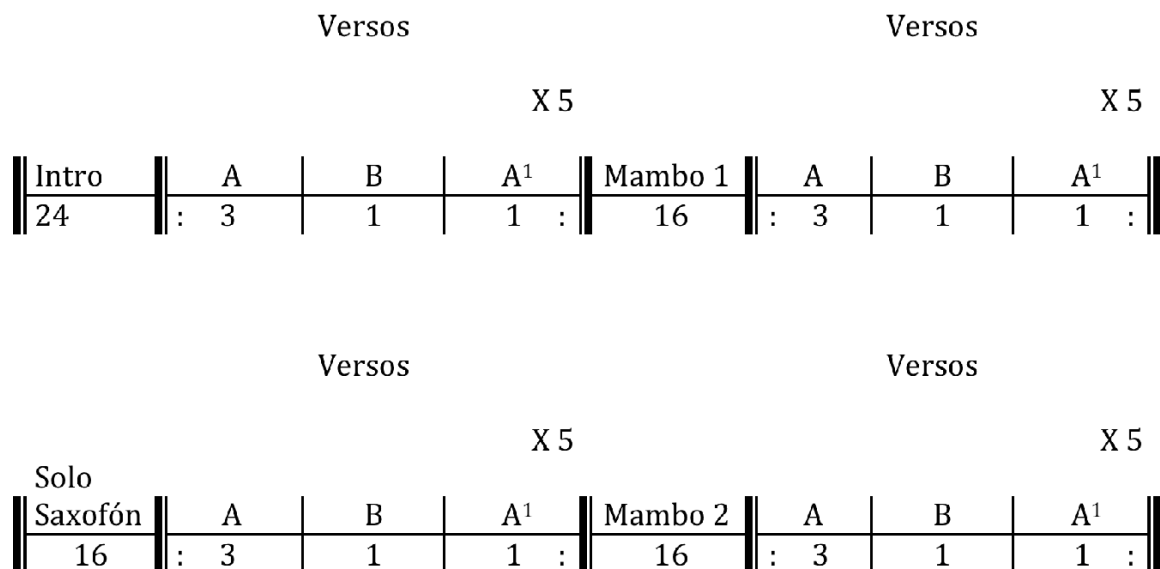


Figura 31. Arreglo y Adaptación “La Muluta”.

La “A” es el verso original de la canción y la “B” representa el coro original de la misma y una sección A¹ que es una variación de la A del tema original, adicional a esto se agregó una introducción (Intro), mambo 1, solo de saxofón, mambo 2 y una salida (Outro) en fade out como se pueden ver en la figura 31.

3.2.4. Recursos empleados.

3.2.4.1. Instrumentación.

Tabla 3.

Instrumentación.

Base Rítmica		Brass
Batería		Trombón 1
Congas		Trombón 2
Guasá		Saxofón Alto
Campana		Saxofón Tenor
Base Armónica		Melodía
Piano		Canto
Bajo		Coros
Pad		

En cuanto a la versión original de este tema, podemos decir que cuenta con una línea melódica y un coro al unísono, además de una base de marimba, bombos, cununos y guasá. En la propuesta actual de adaptación y arreglos se aumentó una base Armónica piano, bajo y pads, por otra parte, se tomó como base el ritmo bunde, en cuanto al *brass* se utilizó dos trompetas y dos saxofones.

3.2.4.2. Base rítmica percusión.

Adaptación Bunde

Raúl Zambrano

The musical score for 'Adaptación Bunde' is written in 4/4 time and consists of four parts: Campana, Guasá, Congas, and Drum Set. The Campana part features a melodic line of eighth notes. The Guasá part consists of a steady eighth-note pattern. The Congas part uses 'x' marks to indicate specific rhythmic hits. The Drum Set part provides a complex rhythmic accompaniment with various drum sounds and accents.

Figura 32. Adaptación a la batería.

Además se realizó una adaptación del bunde, como se puede observar en la figura 32 (Batería, congas, campana de mano y manteniendo el guasá).

3.2.4.3. Armonización.

Tabla 4.

Armonización.

Original

Em (Im)				D7 (bVII7)	
---------	--	--	--	------------	--

Re armonizado

Em (Im)	G Maj7 (bIII Maj7)	C Maj7 (bVI Maj7)	Am (IV)	D7 (bVII7)	Bm (Vm)
---------	-----------------------	----------------------	---------	------------	---------

En este canto podemos deducir por su línea melódica que su armonía tiene dos acordes pilares que son Em (I grado menor) y D7 (bVII grado Mayor), en su re

armonización se conservan estos acordes que nacen de la escala menor natural o eólica, además se utilizan acordes como Gmaj7 (bIII), Am (Iv), Bm (V) y Cmaj7 (bVI), todos estos nacen de la misma escala y son sustituciones entre grados primarios y secundarios.

Como se puede observar en las figuras anteriores se realizó un trabajo en las secciones forma, armonía y sección rítmica que se pueden ver reflejadas en un score general en el anexo 7 y al mismo tiempo la grabación del mismo en un portafolio de audios con el nombre "La Muluta".

3.3 Tema 3 “ La Golpe de la Cajita”.

3.3.1. Sinopsis.

La Golpe de la Cajita (arrullo a lo divino) es una expresión cantada a capella de la región costera del pacífico, Teófilo Potes en su búsqueda de transformar la música popular a otro estilo canta este arrullo acompañado de un niño, en esta nueva versión (arrullo bambuquea'o) la interpreta Alexandra Cabanilla, su objetivo es realzar y fortalecer la línea melódica, además el coro que originalmente es un uníson, en esta adaptación se lo armoniza a tres voces, en cuanto a la percusión se ocupó los instrumentos modernos antes mencionados adaptándolos a este ritmo de bambuco, finalmente en su re armonización se utiliza sustituciones entre acordes de la misma escala, y el *brass* se lo utiliza para apoyar y realzar el sentido musical de la misma.

3.3.2. Datos del Tema.

Arreglo y Adaptación: Raúl Zambrano.

Ritmo: Arrullo bambuquea'o.

Métrica: 6/8.

bpm: 150.

Duración: 2:37

Tonalidad: Cm.

3.3.3. Forma Musical.

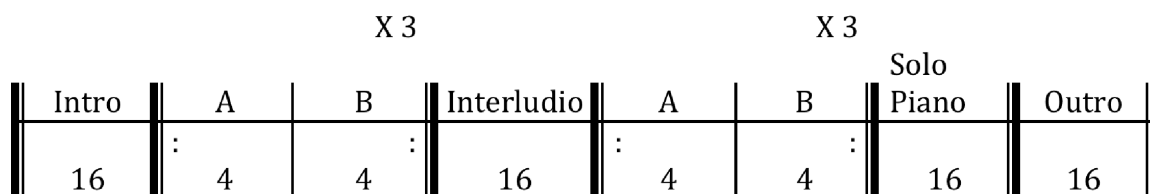


Figura 33. Arreglo y Adaptación "La Golpe De La Cajita".

La "A" es el verso original de la canción y la "B" representa el coro original de la misma, adicional a esto se agregó una introducción, un interludio, un solo de piano y una salida (Outro) como se puede observar en la figura número 33.

3.3.4. Recursos empleados.

3.3.4.1. Instrumentación.

Tabla 5.

Instrumentación.

Base Rítmica		Brass
Batería		Trombón 1
Congas		Trombón 2
Guasá		
Campana		Melodía
Base Armónica		Canto
		Coros
Piano		
Bajo		
Pad		

3.3.4.2. Base rítmica percusión.

Bambuqueo

Raúl Zambrano

Figura 34. Adaptación a la batería.

Como se puede observar en la figura 34, se realiza la adaptación del bambuco, (batería, congas, campana de mano y manteniendo el guasá).

3.4.3.3. Armonización.

Tabla 6.

Armonización.

Original

Cm (Im)			G (V)	
---------	--	--	-------	--

Re armonizado

Cm (Im)	Eb M (bIII)	Ab M (bVII)	G7 (V7)	Bb M (bVII)
---------	-------------	-------------	---------	-------------

Por su línea melódica podemos deducir que su armonía tiene dos acordes pilares Cm (I grado menor) y G7 (V grado Mayor o dominante), en su

re armonización se conservan estos acordes que nacen de la escala menor armónica, además se utilizan acordes de Cm eólico o escala natural como son EbM (bIII), BbM (bVII), AbMaj7 (bVI).

Como se puede observar en las figuras anteriores se realizó un trabajo en las secciones forma, armonía y sección rítmica que se pueden ver reflejadas en un score general en los anexo 8 y al mismo tiempo la grabación del mismo en un portafolio de audios con el nombre "La Golpe De La Cajita".

3.4. Tema 4 "San Antonio".

3.4.1. Sinopsis.

San Antonio es un arrullo espiritual y tradicional que es muy común en las tierras bajas del pacífico, este arrullo viene de San Lorenzo noroeste de Ecuador. La melodía de este arrullo bambuquea'o la interpreta Marcelo Chavez, además se utiliza nuevos sonidos para darle una enfoque diferente al mismo, en cuanto a la base rítmica se realiza el mismo proceso que el tema "La Muluta" y se los adapta a los instrumentos antes expuestos, aumentando la velocidad de la misma, en su re armonización se utiliza sustituciones entre acordes de la misma escala, y el *brass* se lo utiliza para apoyar y realzar el sentido musical de la misma.

3.4.2. Datos del Tema.

Arreglo y Adaptación: Raúl Zambrano.

Ritmo: Arrullo bundea'o.

Métrica: Compás partido.

bpm: 170.

Duración: 2:51

Tonalidad: Ebm.

3.4.3. Forma Musical.

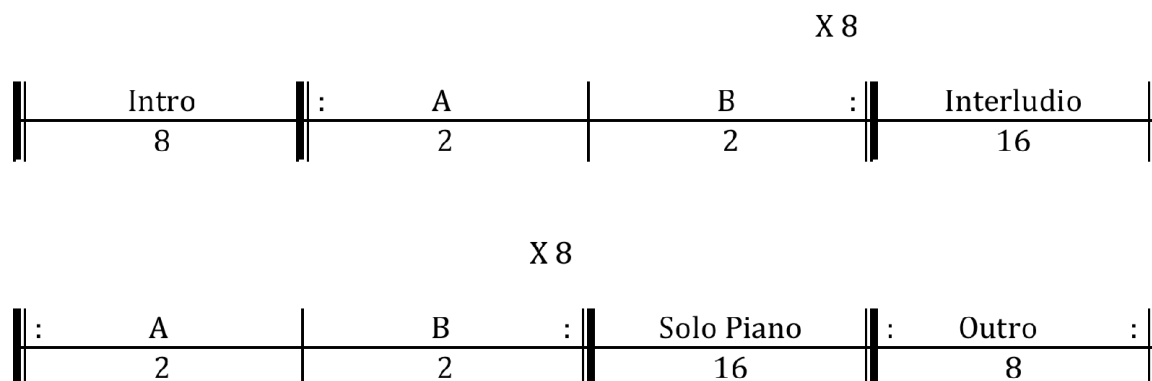


Figura 35. Arreglo y Adaptación "San Antonio".

La "A" es el verso original de la canción y la "B" representa el coro original de la misma, adicional a esto se agrego una introducción (Intro), un interludio, un solo de piano y una salida (Outro) como se puede observar en la figura número 35.

3.4.4. Recursos empleados.

3.4.4.1. Instrumentación.

Tabla 7.

Instrumentación.

Base Rítmica		Brass
Batería		Trombón 1
Congas		Trombón 2
Guasá		
Campana		Melodía
Base Armónica		Canto
		Coros
Piano		
Bajo		
Pad		

En cuanto a la versión original de este tema, podemos decir que cuenta con una línea melódica y un coro al unísono, además de una base de marimba, bombos, cununos y guasá. La propuesta actual en su adaptación y arreglos es que se aumentó una base Armónica con piano, bajo y pads, por otra parte se tomó como base el ritmo bunde, en cuanto al brass se utilizó dos trombones.

3.4.4.2. Base rítmica percusión.

Adaptación Bunde

Raúl Zambrano

The musical score for 'Adaptación Bunde' features four percussion parts in 4/4 time. The Campana part consists of a steady eighth-note pattern with accents. The Guasá part features a similar eighth-note pattern with accents and a consistent rhythmic pulse. The Congas part includes a complex pattern with accents and rests. The Drum Set part provides a full drum kit accompaniment, including snare, bass drum, and cymbals, with various rhythmic patterns and accents.

Figura 36. Adaptación a la batería.

En la figura 36 se puede observar la adaptación de la sección rítmica (Batería, congas, campana de mano y manteniendo el guasá).

3.4.4.3. Armonización.

Tabla 8.

Armonización.

Original

Ebm (Im)		Bb7 (V7)	
----------	--	----------	--

Re armonizado

Ebm (Im)	Cb Maj7 (bVI Maj7)	Bb7 (V7)	Gbaug/Bb (bIIIaug)
----------	--------------------	----------	--------------------

En este canto podemos deducir por su línea melódica que su armonía tiene dos acordes pilares que son Ebm (I grado menor) y Bb7 (V grado Mayor o dominante), en su rearmonización se conservan estos acordes pilares que nacen de la escala menor armónica, y se aumenta el sexto grado Cb (bVI) y Gbaug/Bb (bIIIaug).

Como se puede observar en las figuras anteriores se realizó un trabajo en las secciones forma, armonía y sección rítmica que se pueden ver reflejadas en un score general en el anexos 9 y al mismo tiempo la grabación del mismo en un portafolio de audios con el nombre "San Antonio".

Conclusiones y Recomendaciones.

Conclusiones.

Este trabajo investigativo cumple el objetivo general, el cual es crear un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales, aquí debemos destacar el rol importante que asumen los jóvenes dentro de este proyecto y proceso de investigación, creación y adaptación de dichos temas, ya que somos quienes aportaremos directamente al desarrollo de la música en el país. La música y las artes en general son un componente cultural dentro de la sociedad, así que debemos tomar en cuenta nuestras raíces musicales explotadas y desarrollarlas dentro de un ámbito profesional. Las expresiones cantadas de tradición oral, contienen un gran valor tradicional y cultural, ya que esto va de generación en generación dentro de la transmisión de conocimiento, de esta manera conservan sus hábitos, danzas, música etc.

La música afro-esmeraldeña en general, tiene la característica de ser música de sonoridad fuerte, en esta investigación y grabación de temas tradicionales se mantiene esa fortaleza, y además se logra encontrar una nueva sonoridad para los mismos.

Además al final de este trabajo, hemos podido darnos cuenta que la música afro-esmeraldeña lleva en sí el vivir cotidiano de la gente, sus costumbres y raíces, esto lo pudimos constatar por el contacto tanto en lo espiritual y en el diario vivir de la gente, así podemos decir que esta cultura cuenta con música religiosa y música profana. Para finalizar mencionamos que este tipo de expresiones, ritmos y géneros musicales son completamente ricos en cuanto a su musicalidad, sentido y mensaje.

Recomendaciones.

Debemos crear más expectativa y espacios de investigación, donde se abarquen temas culturales, tradicionales y donde se conozca la cosmovisión cultural de las regiones de nuestro país, así de esta manera podremos experimentar y ayudar a desarrollar la música y las artes en general dentro de ella.

Las autoridades políticas y educativas deberían difundir más este tipo de proyectos y trabajos ya que aquí se ven involucradas las personas de las diferentes culturas y costumbres del Ecuador.

Además debemos poner más atención a lo que pasa musicalmente en nuestro país, ya que contamos con una riqueza musical en toda la extensión de la palabra, contamos con ritmos autóctonos de diferentes regiones del mismo.

Esperamos que este tipo de investigación, creación y adaptación de ritmos, géneros y expresiones musicales en el país sigan adelante y la música nuestra sea reconocida mucho más a nivel nacional e internacional.

Referencias.

- Afroecuatorianos. (s/f). Costumbres festivas afroesmeraldeñas. Recuperado 10 de noviembre de 2017 de <https://afros.wordpress.com/cultura/costumbres-festivas-afroesmeraldenas/>.
- Colombiaaprende. (s/f). Atlas de las culturas afro colombianas. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>.
- De La Cerda, C. (S/F). Armonía Tonal Moderna.
- Donoso, Franco. (2002). *La Muluta, Música ritual negra del norte de Esmeraldas*.
Quito: CEFODI, Petroecuador, GAMAZOR, Consultores en Comunicación.
- Ecured. (2017). La enciclopedia cubana en la red. Recuperado 20 de noviembre de 2017 de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1684-18242011000100019
- Escobar, R. (1997). *Memoria Viva, Costumbres y Tradiciones Esmeraldeñas*.
Quito: Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana “La Canoita”.
- García, J. (1987). Instrumentos musical asociados a aitos afro-ecuatorianos.
Quito: Banco Central del Ecuador.
- Godoy, M. (2012). Historia de la Música del Ecuador.
Quito: Pontificia Universidad del Ecuador.
- Guerrero, P. (1989). Opus
Quito: Banco central del ecuador.
- Kevin, Santos. (2017). Comunicación comunicaión personal.
Quito: Universidad de las Americas.
- Landeta, S. (2015). Recital de 7 composiciones Afro Ecuatorianas; La Marimba.
Quito: Universidad de las Americas.
- Melo, R. (2015). La marimba esmeraldeña, un ícono de la cultura afro.
Quito: El Telégrafo.

- Mora, R. (2017). Del cuero al sintético.
Quito: Universidad de las Americas.
- Palacios, F. (2013) El andarele en la música tradicional afroesmeraldeña,
Ecuador.
Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Pezzi, J. (1996). Aportes hacia la consolidación de la identidad cultural del
Negro esmeraldeño.
- Ritter, J. (2010). Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: repensando las
fusiones musicales en el Pacífico negro ecuatoriano.
Bogota D.C., Universidad Nacional de Colombia.
- Salazar, J. (2003) Papá Roncón: historia de vida.
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Fondo Documental Afro-
Andino.
- Sánchez, J. (2014). Religiosidad afroecuatoriana.
Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Sispae. (s/f). Pueblos afroecuatorianos, Tradición oral y literatura. Recuperado
el 01 de noviembre de 2017 de
http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/SISPAE/puesis_traora.htm
- Unesco. (2015). Patrimonio cultural inmaterial. Reuperado el 19 de octubre de
2017 de <https://ich.unesco.org/es/RL/musica-de-marimba-y-cantos-y-bailes-tradicionales-de-la-region-colombiana-del-pacifico-sur-y-de-la-provincia-ecuatoriana-de-esmeraldas-01099>
- Valencia, L. (s/f). Memoria viva costumbres y tradiciones esmeraldeñas.
Quito: Taller de arte y cultura negra Ecuatoriana “La Canoita”.
- Whitten, N. (1967). Afro-Hispanic music from Western Colombia and
Ecuador.
Smithsonian Folkways / 1967 Folkways Records.

ANEXOS

El Juego Del Rey

chigualo

Trans: Raúl Zambrano

Piano

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing five whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then a dotted quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The system ends with a quarter rest. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing five whole rests. Chord symbols Ebm and Db are placed below the middle staff.

Pno.

The second system of the score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing five whole rests. A repeat sign is placed after the fourth measure, with 'X 8' above it. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then a dotted quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The system ends with a quarter rest. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing five whole rests. Chord symbols Db and Ebm are placed below the middle staff.

Pno.

The third system of the score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, followed by a quarter rest, then a dotted quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then a dotted quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The system ends with a quarter rest. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature, containing five whole rests. Chord symbols Ebm and Db are placed below the middle staff.

17

Conversación juego de palabras

Pno.

17

18 19 20 21 22

Chords: Ebm, Ebm, Db, Ebm

23

X 4 X 8

Pno.

23

24 25 26 27 28

Chords: Ebm, Db

29

Conversación Juego de palabras

Pno.

29

30 31 32 33 34

Chords: Ebm, Db, Ebm

El Juego Del Rey

X 4 X 7

35

Pno.

35

Ebm Db

41

Pno.

Ebm Db Ebm

Conversación Juego de palabras

47

Pno.

X 4 X 4

Ebm Db

53

53

Pno.

Ebm

D \flat

Ebm

The image shows a musical score for a piece titled "El Juego Del Rey". The score is divided into two systems. The top system is a single melodic line, likely for a voice or flute, starting at measure 53. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bottom system is for piano accompaniment, also starting at measure 53. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part has a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The piano part is marked with the chord Ebm in the first measure, D \flat in the second measure, and Ebm in the third measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

La Muluta

chigualo

Trans: Raúl Zambrano

Vocals

Piano

Em D

Detailed description: This system contains the first five measures of the score. The vocal line (Vocals) consists of five measures, each containing a whole rest. The piano accompaniment (Piano) is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The right hand (RH) plays a melodic line: measure 1 (D4, E4, F#4, G4), measure 2 (A4, B4, C5, B4), measure 3 (A4, G4, F#4, E4), measure 4 (D4, E4, F#4, G4), and measure 5 (A4, B4, C5, B4). The left hand (LH) plays chords: Em in measures 1-4 and D in measure 5.

Vox.

Pno.

Em D Em D Em

Detailed description: This system contains measures 6-10. The vocal line (Vox.) starts at measure 6 with a melodic phrase (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4), followed by a whole rest in measure 7, and then a first ending (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4) in measure 8. The piano accompaniment (Pno.) has a melodic line in the RH: measure 6 (D4, E4, F#4, G4), measure 7 (A4, B4, C5, B4), measure 8 (A4, G4, F#4, E4), measure 9 (D4, E4, F#4, G4), and measure 10 (A4, B4, C5, B4). The LH plays chords: Em in measures 6, 8, and 10; D in measures 7 and 9.

Vox.

Pno.

Em D Em D Em

X 4

Detailed description: This system contains measures 11-15. The vocal line (Vox.) starts at measure 11 with a melodic phrase (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4), followed by a whole rest in measure 12, and then a repeat sign (double bar line with dots) in measure 13. The piano accompaniment (Pno.) has a melodic line in the RH: measure 11 (D4, E4, F#4, G4), measure 12 (A4, B4, C5, B4), measure 13 (A4, G4, F#4, E4), measure 14 (D4, E4, F#4, G4), and measure 15 (A4, B4, C5, B4). The LH plays chords: Em in measures 11, 13, and 15; D in measures 12 and 14. A 'X 4' instruction is placed above the first measure of this system.

X 3

Vox. 16

Pno. 16

D

Detailed description: This system covers measures 16 to 20. The vocal line (Vox.) starts at measure 16 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. At measure 20, there is a repeat sign followed by a whole rest. The piano accompaniment (Pno.) has a treble and bass clef. The right hand plays a melody of quarter and eighth notes, mirroring the vocal line. The left hand plays chords in the bass clef. A 'D' chord symbol is placed above the right hand staff at measure 20.

X 4

Vox. 21

Pno. 21

Em D Em D Em

Detailed description: This system covers measures 21 to 25. The vocal line (Vox.) starts at measure 21 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. At measure 24, there is a repeat sign followed by a whole rest. The piano accompaniment (Pno.) has a treble and bass clef. The right hand plays a melody of quarter and eighth notes. The left hand plays chords in the bass clef. Chord symbols 'Em', 'D', 'Em', 'D', and 'Em' are placed above the right hand staff at measures 21, 22, 23, 24, and 25 respectively.

Vox. 26

Pno. 26

D Em Em

1. 2.

Detailed description: This system covers measures 26 to 30. The vocal line (Vox.) starts at measure 26 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. At measure 28, there is a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The piano accompaniment (Pno.) has a treble and bass clef. The right hand plays a melody of quarter and eighth notes. The left hand plays chords in the bass clef. Chord symbols 'D', 'Em', and 'Em' are placed above the right hand staff at measures 26, 27, and 28 respectively.

X 3

31

Vox.

Pno.

D Em D

Detailed description: This system covers measures 31 to 35. The vocal line (Vox.) starts at measure 31 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line of eighth and quarter notes, followed by a repeat sign and a whole rest in measure 32. The piano accompaniment (Pno.) has a treble clef with a similar melodic line and a bass clef with block chords. Chord symbols 'D', 'Em', and 'D' are placed above the piano staff for measures 33, 34, and 35 respectively.

36

Vox.

Pno.

Em D Em D Em

X 3

Detailed description: This system covers measures 36 to 40. The vocal line (Vox.) begins at measure 36 with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a repeat sign at the end of measure 36. The piano accompaniment (Pno.) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with block chords. Chord symbols 'Em', 'D', 'Em', 'D', and 'Em' are placed above the piano staff for measures 36 through 40. A 'X 3' instruction is centered above the system.

41

Vox.

Pno.

D Em

Detailed description: This system covers measures 41 to 45. The vocal line (Vox.) starts at measure 41 with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a whole rest in measure 41. The piano accompaniment (Pno.) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with block chords. Chord symbols 'D' and 'Em' are placed above the piano staff for measures 41 and 42 respectively.

46

Vox.

Pno.

D Em D Em

Detailed description: This system contains measures 46 through 49. The vocal line (Vox.) is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic phrase starting on a quarter note, followed by eighth notes, and a repeat sign. The piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff with a key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady bass line of chords. The chords are labeled as D, Em, D, and Em. The system ends with a double bar line and repeat dots.

51

Vox.

Pno.

D Em D Em

X 4

Detailed description: This system contains measures 51 through 54. The vocal line (Vox.) is in a treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic phrase starting on a quarter note, followed by eighth notes, and a repeat sign. The piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff with a key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady bass line of chords. The chords are labeled as D, Em, D, and Em. The system ends with a double bar line and repeat dots. The instruction 'X 4' is written above the piano staff, indicating that the preceding four measures should be repeated four times.

La Golpe de la Cajita

Arrullo

Trans: Raúl Zambrano

Piano

I V

Pno.

I V I

Pno.

V

Pno.

I V I

Pno.

I

21

Pno.

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of chords: a B-flat major triad (B-flat, D-flat, F) in measures 21-22, and an E-flat major triad (E-flat, G, B-flat) in measures 23-24.

25

Pno.

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef starts with a dotted quarter note B4, followed by quarter notes C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The bass clef accompaniment consists of chords: an E-flat major triad (E-flat, G, B-flat) in measures 25-26, and a B-flat major triad (B-flat, D-flat, F) in measures 27-28.

29

Pno.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by quarter notes B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The bass clef accompaniment consists of chords: a B-flat major triad (B-flat, D-flat, F) in measures 29-30, and an E-flat major triad (E-flat, G, B-flat) in measures 31-32.

33

Pno.

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by quarter notes B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The bass clef accompaniment consists of chords: a B-flat major triad (B-flat, D-flat, F) in measures 33-34, and an E-flat major triad (E-flat, G, B-flat) in measures 35-36. The piece ends with a double bar line.

A LA MINA NO VOY

Arullo

Trans: Raúl Zambrano

Piano

Musical notation for the first system (measures 1-4). The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melody starting with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a quarter note C5 with a fermata. The left hand plays chords: two G4s (I), two A4s (V), and two G4s (I). A repeat sign is at the end of the system.

I V I

Pno.

Musical notation for the second system (measures 5-8). The right hand starts with a whole note G4 (measure 5), followed by a whole rest (measure 6), and then a quarter note G4 (measure 7) and a quarter note A4 with a fermata (measure 8). The left hand plays chords: two G4s (I), two A4s (V), and two G4s (I). A repeat sign is at the end of the system.

I

Pno.

Musical notation for the third system (measures 9-12). The right hand has a half note G4 with a slur over it (measure 9), followed by a whole rest (measure 10), and then quarter notes G4, A4, B4, and a quarter note C5 with a fermata (measures 11-12). The left hand plays chords: two G4s (I), two A4s (V), and two G4s (I).

Pno.

Musical notation for the fourth system (measures 13-16). The right hand has a half note G4 with a slur over it (measure 13), followed by a whole rest (measure 14), and then quarter notes G4, A4, B4, and a quarter note C5 (measures 15-16). The left hand plays chords: two G4s (I), two A4s (V), and two G4s (I).

V I

Pno.

Musical notation for the fifth system (measures 17-20). The right hand has a half note G4 with a slur over it (measure 17), followed by a whole rest (measure 18), and then quarter notes G4, A4, B4, and a quarter note C5 (measures 19-20). The left hand plays chords: two G4s (I), two A4s (V), and two G4s (I). A repeat sign is at the end of the system.

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

Score

La Madre De Este Angelito

Arullo

Arreglo: Raúl Zambrano

Piano 1

la Ma dre des tean ge li — to que no de ja de llo rar

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

La Madre De Este Angelito

2
12

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

La Madre De Este Angelito

17

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

La

E \flat 7(9)

A

1.

Mel.

Pno. 1

ma dre des tean ge li _____ to que no de ja de llo rar _____

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

Fm A \flat D \flat Maj7 E \flat

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

Mel. 27

Pno. 1 27

B \flat Tpt. 1 27

B \flat Tpt. 2 27

Tbn. 1 27

Tbn. 2 27

Pno. 2 27

E.B. 27

Bgo. Dr. 27

C. Dr. 27

Cast. 27

D. S. 27

llo rar pa dre mi o San An to

E \flat Cm

Mel. *31*

Pno. 1 *31*

nio hay co mo laha re mos ca llar hay co mo laha re mos ca llar hay co mo

B \flat Tpt. 1 *31*

B \flat Tpt. 2 *31*

Tbn. 1 *31*

Tbn. 2 *31*

Pno. 2 *31*

Fm Fm Cm Fm

E.B. *31*

Fm Cm Fm

Bgo. Dr. *31*

C. Dr. *31*

Cast. *31*

D. S. *31*

La Madre De Este Angelito

B

Mel. 

Pno. 1 
laha re mos ca ne que me to quel bom___ bo que no lo sa be to

B \flat Tpt. 1 

B \flat Tpt. 2 

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2 
Cm Fm A \flat D \flat Maj7

E.B. 
Cm Fm A \flat D \flat Maj7

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

D. S. 

Mel. 1. | 2.

Pno. 1

car _____ to acr _____ que ven gao tro cu nu ne

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

Mel. 45

Pno. 1 45

B \flat Tpt. 1 45

B \flat Tpt. 2 45

Tbn. 1 45

Tbn. 2 45

Pno. 2 45

E.B. 45

Bgo. Dr. 45

C. Dr. 45

Cast. 45

D. S. 45

ro que lo se pa re pi car hay que lo se pa re pi



Mel.

Pno. 1
 car hay que lo se pa re pi ma dre des tean ge li to que no

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2
 Fm Cm Fm Ab

E.B.
 Fm Cm Fm Ab

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

53

Mel.

1. 2.

Pno. 1

de ja de llo rar llo rar pa

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

DbMaj7 Eb Eb

E.B.

53

Bgo. Dr.

C. Dr.

53

Cast.

53

D. S.

Mel. 

Pno. 1 
dre mi o San An to nio hay co mo laha re mos ca llar hay co mo

B \flat Tpt. 1 

B \flat Tpt. 2 

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2 
Cm Fm Fm

E.B. 
Cm Fm Fm

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

D. S. 

Mel. 62

Pno. 1 62

laha re mos ca llar hay co mo laha re mos ca

B \flat Tpt. 1 62 \sphericalangle Facet 1

B \flat Tpt. 2 62 \sphericalangle Facet 1

Tbn. 1 62

Tbn. 2 62

mp

Pno. 2 62 Cm Fm Cm Fm

E.B. 62 Cm Fm Cm Fm

Bgo. Dr. 62

C. Dr. 62

Cast. 62

D. S. 62

Mel. 67 1.

Pno. 1 67

B♭ Tpt. 1 67

B♭ Tpt. 2 67

Tbn. 1 67

Tbn. 2 67

Pno. 2 67

E.B. 67

Bgo. Dr. 67

C. Dr. 67

Cast. 67

D. S. 67

La Madre De Este Angelito

D

Mel. 72 2. **D**

Pno. 1 72

B \flat Tpt. 1 72

B \flat Tpt. 2 72

Tbn. 1 72

Tbn. 2 72

Pno. 2 72

E.B. 72

Bgo. Dr. 72

C. Dr. 72

Cast. 72

D. S. 72

cuando voy a los velorios to di

Chords: $D\flat$, $E\flat$, $E\flat 7(9)$

Mel. 1. | 2.

Pno. 1

tos me ven la cara _____ la cara _____ en

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'La Madre De Este Angelito'. It consists of 16 measures, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Melody line (Mel.) is mostly rests with a few notes in the first and second endings. Piano 1 (Pno. 1) plays a melodic line with lyrics: 'tos me ven la cara _____ la cara _____ en'. The brass section (B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2) plays a rhythmic accompaniment. Piano 2 (Pno. 2) and Euphonium (E.B.) are mostly rests. Bongos (Bgo. Dr.), Congas (C. Dr.), Castanets (Cast.), and Drums (D. S.) provide a rhythmic accompaniment.

Mel.

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

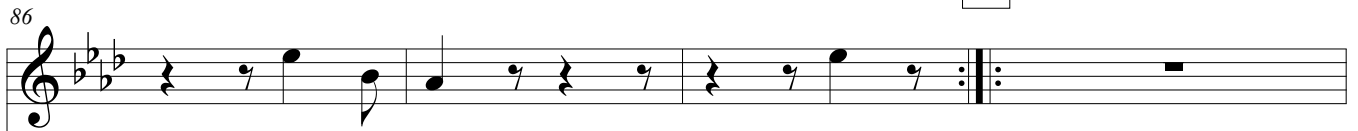
ton ces quean da di cien do que Del fina noa di cho na hay que Del

Tacet 1

F m

F m

Mel. ⁸⁶



Pno. 1 ⁸⁶



fina noa di cho na hay que Del fina no ha dicho ma dre des tean ge li _

B \flat Tpt. 1 ⁸⁶



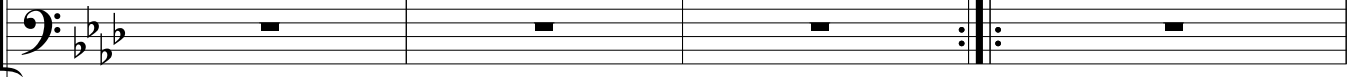
B \flat Tpt. 2 ⁸⁶



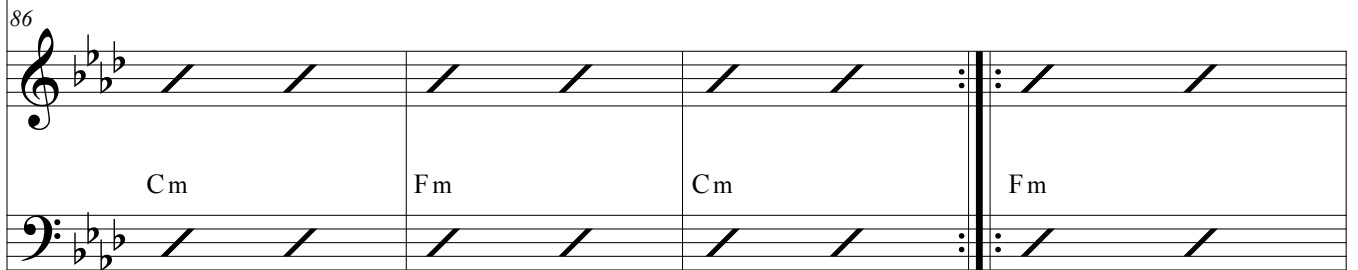
Tbn. 1 ⁸⁶



Tbn. 2 ⁸⁶



Pno. 2 ⁸⁶



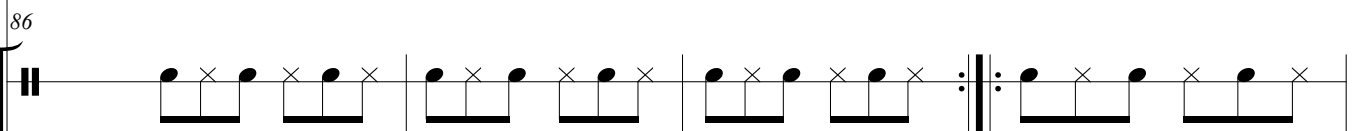
Cm Fm Cm Fm

E.B. ⁸⁶

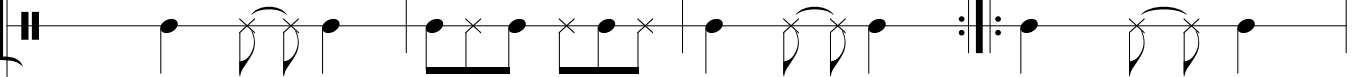


Cm Fm Cm Fm


Bgo. Dr. ⁸⁶




C. Dr. ⁸⁶



Cast. ⁸⁶



D. S. ⁸⁶



90

Mel.

1. . 2.

Pno. 1

to que no de ja de llo rar llo rar

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

A \flat D \flat Maj7 E \flat E \flat

E.B.

90

A \flat D \flat Maj7 E \flat E \flat

Bgo. Dr.

C. Dr.

90

Cast.

90

D. S.

95

Mel.

Melody staff with rests in measures 95-98.

Pno. 1

Piano 1 staff with notes in measures 95-98.

pa dre mi o San An to nio hay co mo laha re mos ca

B♭ Tpt. 1

B♭ Trumpet 1 staff with notes and rests in measures 95-98.

B♭ Tpt. 2

B♭ Trumpet 2 staff with notes and rests in measures 95-98.

Tbn. 1

Trumpet 1 staff with notes and rests in measures 95-98.

Tbn. 2

Trumpet 2 staff with notes and rests in measures 95-98.

Pno. 2

Piano 2 staff with slashes and chords Cm and Fm in measures 95-98.

Cm

Fm

E.B.

Euphonium staff with slashes and chords Eb, Cm, and Fm in measures 95-98.

E♭

Cm

Fm

Bgo. Dr.

Bongos staff with notes and rests in measures 95-98.

C. Dr.

Congas staff with notes and rests in measures 95-98.

Cast.

Castanets staff with notes and rests in measures 95-98.

D. S.

Double Bass staff with slashes and accents in measures 95-98.

Mel. ⁹⁹

Pno. 1 ⁹⁹
llar hay co mo laha re mos ca llar hay co mo laha re mos ca

B \flat Tpt. 1 ⁹⁹

B \flat Tpt. 2 ⁹⁹

Tbn. 1 ⁹⁹

Tbn. 2 ⁹⁹

Pno. 2 ⁹⁹
Fm Cm

E.B. ⁹⁹
Fm Cm Fm Cm

Bgo. Dr. ⁹⁹

C. Dr. ⁹⁹

Cast. ⁹⁹

D. S. ⁹⁹

F

1.

Mel.

Pno. 1

ta ca lles ta mo ja _____ da ya gua ce ro no ha lloido _____

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

103 Fm A♭ D♭Maj7 E♭

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

107

Mel.

Pno. 1

ha llovido son la gri mae la Car me

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

E \flat E \flat Cm

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

Mel. *III*

Pno. 1 *III*
— la que por ahi an da per dida hay que por ahi an da per

B \flat Tpt. 1 *III*

B \flat Tpt. 2 *III*

Tbn. 1 *III*

Tbn. 2 *III*

Pno. 2 *III*

E.B. *III* Fm Fm Cm

Bgo. Dr. *III*

C. Dr. *III*

Cast. *III*

D. S. *III*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Madre De Este Angelito'. The score is arranged for a vocal soloist and a full band. The vocal line (Mel.) is in a high register, marked with a 'III' dynamic. The piano accompaniment (Pno. 1 and Pno. 2) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The brass section consists of two B-flat trumpets, two tenor saxophones, and an E-flat baritone saxophone. The percussion section includes a Bongo Drum, Conga Drum, Castanets, and a Snare Drum. The lyrics are: '— la que por ahi an da per dida hay que por ahi an da per'. The score is divided into four measures, with a repeat sign after the second measure. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor).

115

Mel.

Pno. 1

115

dida hay que por ahí an da

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

115

Fm Cm Fm Eb

E.B.

115

Bgo. Dr.

C. Dr.

115

Cast.

115

D. S.

Mel. *120*

Pno. 1 *120*

B♭ Tpt. 1 *120*

B♭ Tpt. 2 *120*

Tbn. 1 *120*

Tbn. 2 *120*

Pno. 2 *120*

E.B. *120*

Bgo. Dr. *120*

C. Dr. *120*

Cast. *120*

D. S. *120*

Fm Eb

Fm Eb

> > > > > > > >

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Madre De Este Angelito', page 26. The score is arranged for a large ensemble. The top section includes Melody (Mel.), Piano 1 (Pno. 1), and two parts of B♭ Trumpet (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2). Below these are two parts of Trombone (Tbn. 1 and Tbn. 2). The middle section features Piano 2 (Pno. 2) and Electric Bass (E.B.). The bottom section includes Bongos and Drums (Bgo. Dr.), Congas and Drums (C. Dr.), Castanets (Cast.), and Double Bass (D. S.). The tempo is marked as 120. The key signature has three flats (B♭, E♭, A♭). The score shows five measures of music. The melodic and piano parts are mostly rests. The brass and percussion parts have more activity, with the trombones playing a melodic line and the percussion providing rhythmic accompaniment. The electric bass part has some notes in the second and third measures, labeled with chords Fm and Eb. The castanets and double bass parts have specific rhythmic markings.

Mel.

Pno. 1

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

Mel. *130*

Pno. 1 *130*

B \flat Tpt. 1 *130*

B \flat Tpt. 2 *130*

Tbn. 1 *130*

Tbn. 2 *130*

Pno. 2 *130*

E.B. *130*

Bgo. Dr. *130*

C. Dr. *130*

Cast. *130*

D. S. *130*

E \flat Fm

Detailed description of the musical score: The score is for measures 130, 131, and 132. It is written in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The instrumentation includes: Melody (Mel.), Piano 1 (Pno. 1), two B-flat Trumpets (B \flat Tpt. 1 and 2), two Trombones (Tbn. 1 and 2), Piano 2 (Pno. 2), Euphonium/Bass (E.B.), Bongos (Bgo. Dr.), Cymbals (C. Dr.), Castanets (Cast.), and Double Snare (D. S.). The melody and piano parts feature a mix of quarter, eighth, and dotted notes with dynamic markings like accents (>) and slurs. The percussion parts include patterns of eighth notes, quarter notes, and rests, with some slurs and accents. The piano 2 part shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The E.B. part provides a bass line with chords Eb and Fm indicated. The score ends with a double bar line at the end of measure 132.

Score

LA MULUTA

Chigualo Bundeao

Arreglo: Raúl Zambrano

Intro Percu

Melodica

Piano 1

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Alto Sax

Tenor Sax

Piano 2

Electric Bass

Maracas

Conga Drums 1

Conga Drums 2

ramzambano@udlanet.ec

C

LA MULUTA

Intro

2
6

Mel.

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bm Am G D7#9

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

LA MULUTA

Mel. 

Pno. 1 

B \flat Tpt. 1 

B \flat Tpt. 2 

A. Sx. 

T. Sx. 

Pno. 2 

E.B. 

Mrcs. 

C. Dr. 1 

C. Dr. 2 

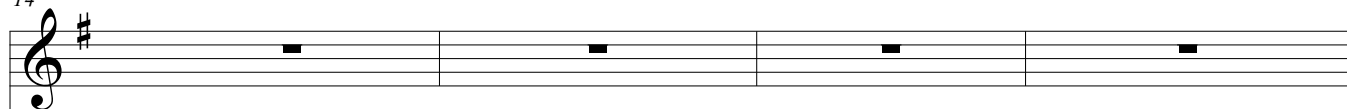
D. S. 

LA MULUTA

4

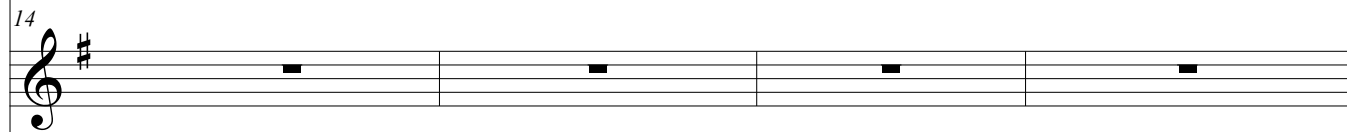
14

Mel.



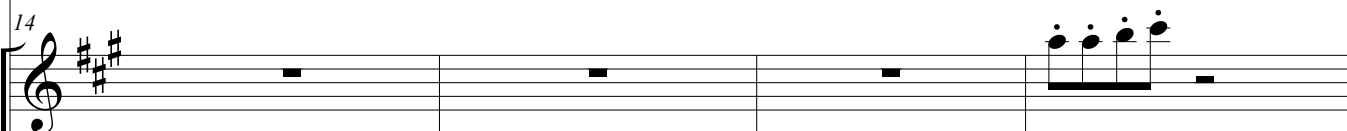
Melody staff with rests in measures 14-17.

Pno. 1



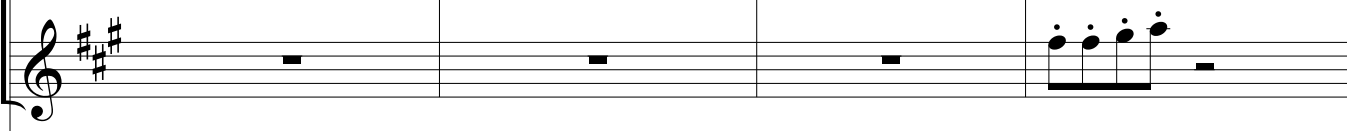
Piano 1 staff with rests in measures 14-17.

B \flat Tpt. 1



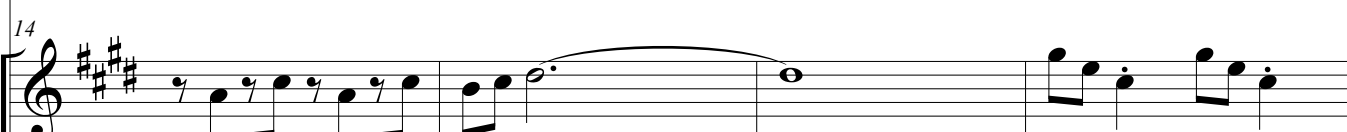
B-flat Trumpet 1 staff with rests in measures 14-17.

B \flat Tpt. 2



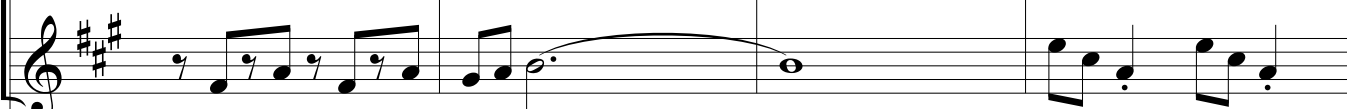
B-flat Trumpet 2 staff with rests in measures 14-17.

A. Sx.



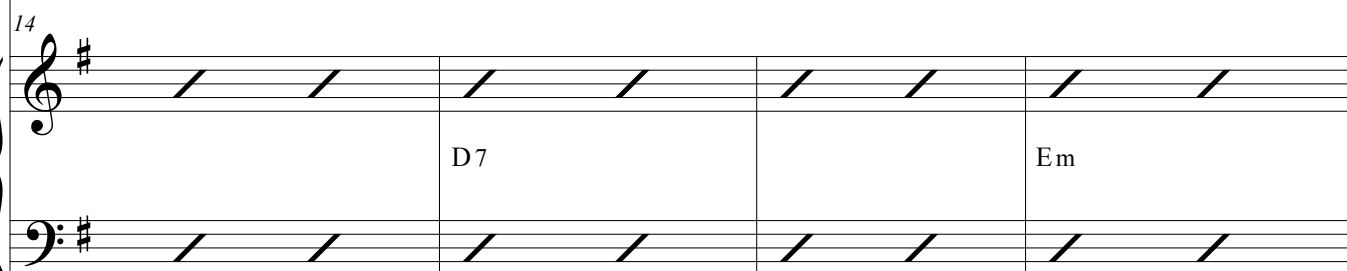
Alto Saxophone staff with eighth notes and a half note in measures 14-17.

T. Sx.



Tenor Saxophone staff with eighth notes and a half note in measures 14-17.

Pno. 2



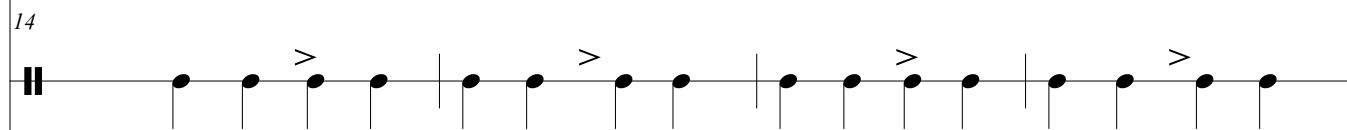
Piano 2 staff with slash marks and chords D7 and Em in measures 14-17.

E.B.



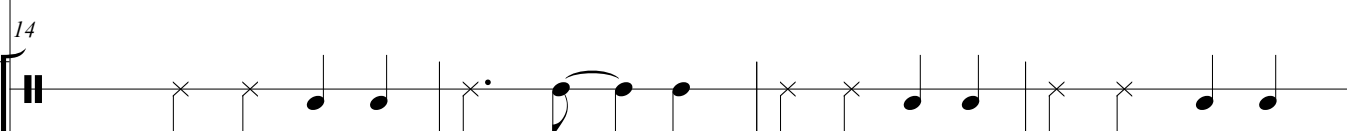
Electric Bass staff with eighth notes and a half note in measures 14-17.

Mres.



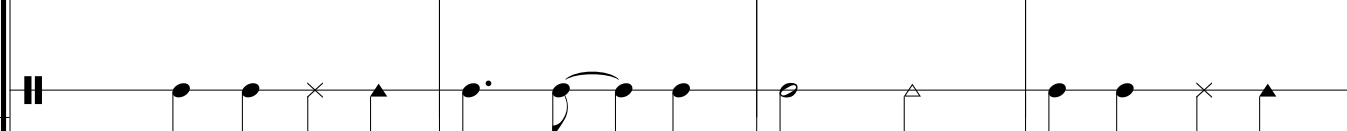
Maracas staff with eighth notes and accents in measures 14-17.

C. Dr. 1



Conga Drum 1 staff with eighth notes and rests in measures 14-17.

C. Dr. 2



Conga Drum 2 staff with eighth notes and rests in measures 14-17.

D. S.



Drum Set staff with slash marks in measures 14-17.

Mel.

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'LA MULUTA' on page 5. It features a variety of instruments. The Melody and Piano 1 parts are mostly silent, indicated by rests. The B-flat Trumpets 1 and 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts play rhythmic patterns. The Piano 2 part provides harmonic support with chords D7 and CMaj7. The Euphonium part has a melodic line. The Maracas, Congas 1, and Congas 2 parts provide a steady rhythmic accompaniment. The Drums part is also silent, indicated by rests.

6
22

LA MULUTA



Mel.

Melody staff with rests in measures 22-25.

Pno. 1

Piano 1 staff with rests in measures 22-25.

Tai ta ye

B \flat Tpt. 1

Bass Trombone 1 staff with notes in measures 22-25.

B \flat Tpt. 2

Bass Trombone 2 staff with notes in measures 22-25.

A. Sx.

Alto Saxophone staff with notes in measures 22-25.

T. Sx.

Tenor Saxophone staff with notes in measures 22-25.

Relajado

Pno. 2

Piano 2 grand staff with chords and rests in measures 22-25. Chords D7 and Em are indicated.

D7

Em

E.B.

Euphonium staff with notes in measures 22-25.

Mrs.

Maracas staff with notes and accents in measures 22-25.

C. Dr. 1

Conga Drum 1 staff with notes and x marks in measures 22-25.

C. Dr. 2

Conga Drum 2 staff with notes and x marks in measures 22-25.

D. S.

Double Bass staff with rests in measures 22-25.

LA MULUTA

Mel. 

Pno. 1 

B \flat Tpt. 1 

B \flat Tpt. 2 

A. Sx. 

T. Sx. 

Pno. 2 

E.B. 

Mrs. 

C. Dr. 1 

C. Dr. 2 

D. S. 

LA MULUTA

8
30

Mel.

Pa ri guan de

Pa ri guan de

30

Pno. 1

hay se fue la mu lu ta

hay se fue la mu lu ta

30

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

30

A. Sx.

T. Sx.

30

Pno. 2

Em

D7

Em

D7

Em

D7

Em

D7

E.B.

30

Mrcs.

30

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

LA MULUTA

Mel. ³⁴ Pa ri guan de Pa ri guan de

Pno. 1 ³⁴ hay se fue la mu lu ta hay ya la pu so colo rao

B \flat Tpt. 1 ³⁴

B \flat Tpt. 2 ³⁴

A. Sx. ³⁴

T. Sx. ³⁴

Pno. 2 ³⁴ CMaj7 D7 CMaj7 D7

E.B. ³⁴ CMaj7 D7 CMaj7 D7

Mrcs. ³⁴

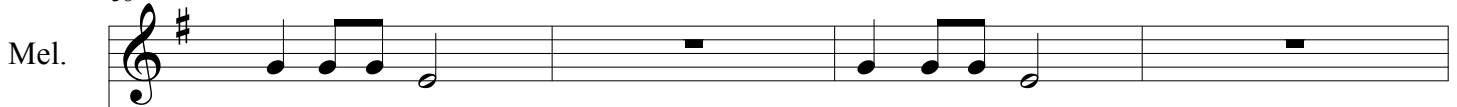
C. Dr. 1 ³⁴

C. Dr. 2 ³⁴

D. S. ³⁴

LA MULUTA

10
38

Mel. 

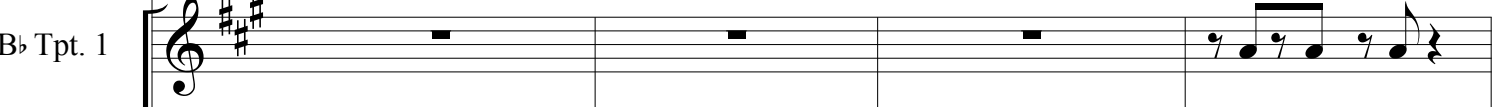
Pa ri guan de Pa ri guan de

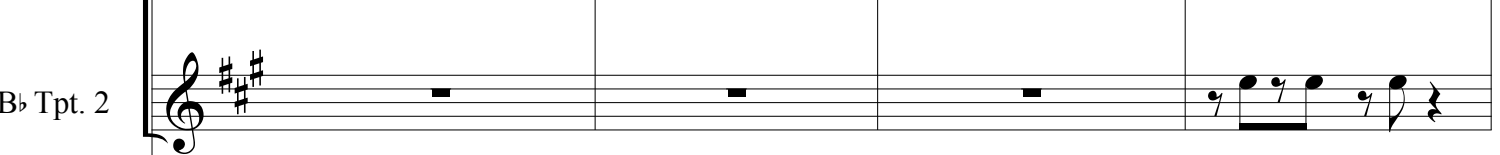
38

Pno. 1 

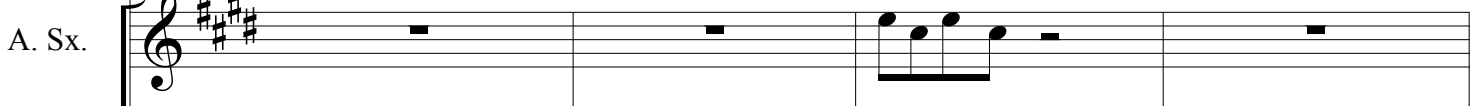
hay ya la pu so colo rao de la ma ta te co gi

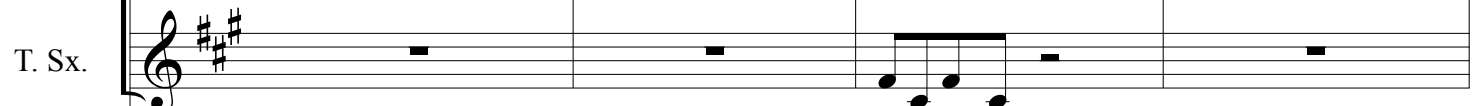
38

B \flat Tpt. 1 

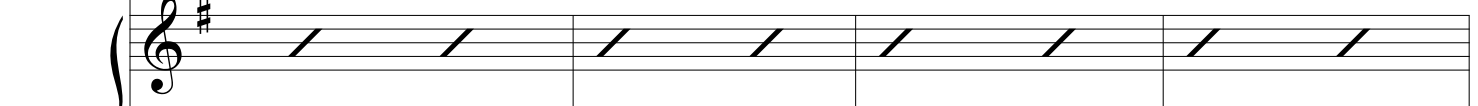
B \flat Tpt. 2 

38

A. Sx. 

T. Sx. 

38

Pno. 2 

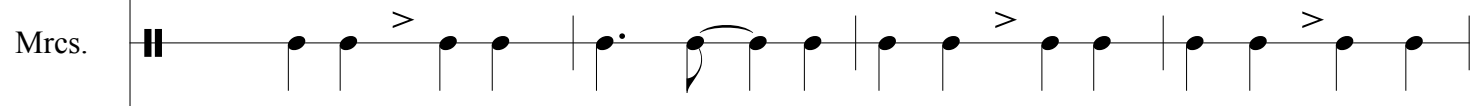
Em D7 Em D7

38

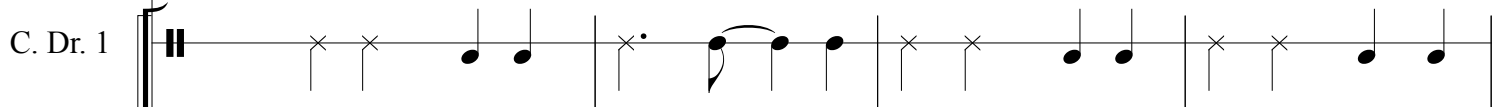
E.B. 


Em D7 Em D7

38

Mrcs. 

38

C. Dr. 1 

C. Dr. 2 

D. S. 

Mel. Pa ri guan de Pa ri guan de

Pno. 1 de la ma ta te co gi la ma ta que do llo ran do

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

LA MULUTA

12
46

Mel.

Pa ri guan de Pa ri guan de

Pno. 1

la ma ta que do llo ran do co mo yo llo re por ti

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

Em D7 Em D7

E.B.

Em D7 Em D7

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

LA MULATA

Mel. Pa ri guan de

Pno. 1 co mo yo llo re por ti

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2 Mambo
Em D7 Em

E.B. Em D7 Em

Mrcs.

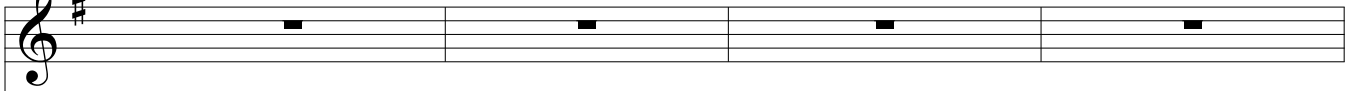
C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

54

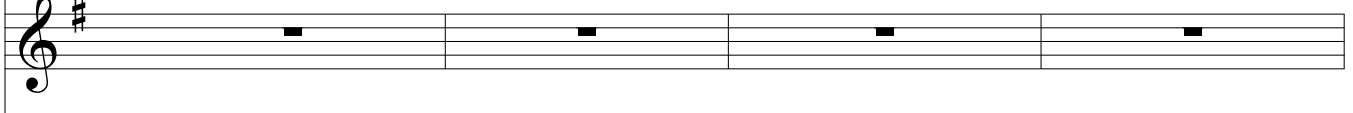
Mel.



Melody staff with rests.

54

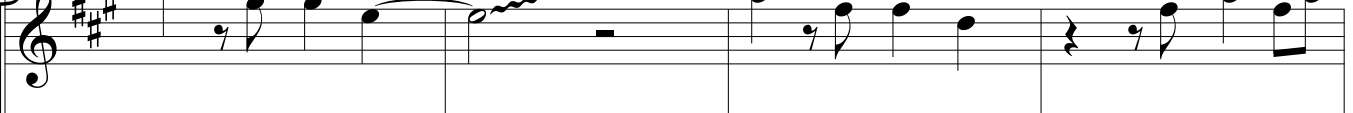
Pno. 1



Piano 1 staff with rests.

54

B \flat Tpt. 1



B-flat Trumpet 1 staff with notes and slurs.

54

B \flat Tpt. 2



B-flat Trumpet 2 staff with notes and slurs.

54

A. Sx.



Alto Saxophone staff with notes and slurs.

54

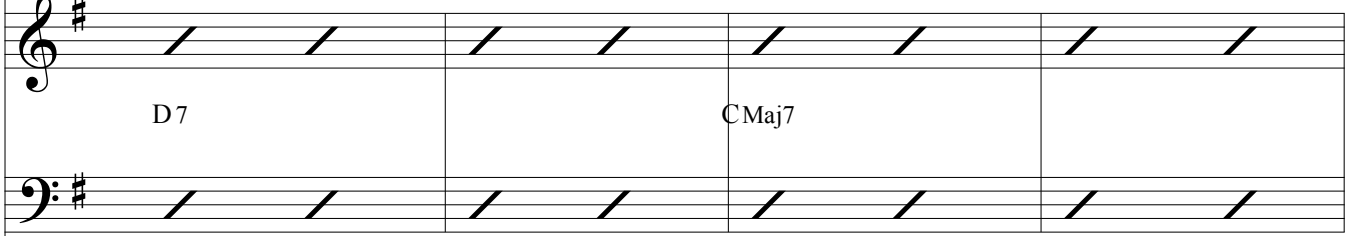
T. Sx.



Tenor Saxophone staff with notes and slurs.

54

Pno. 2



Piano 2 staff with chords (D7, CMaj7) and slashes.

54

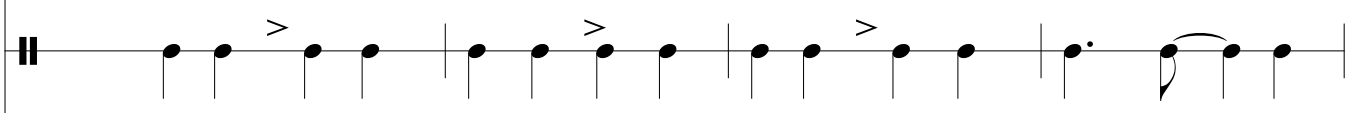
E.B.



Electric Bass staff with notes and slurs.

54

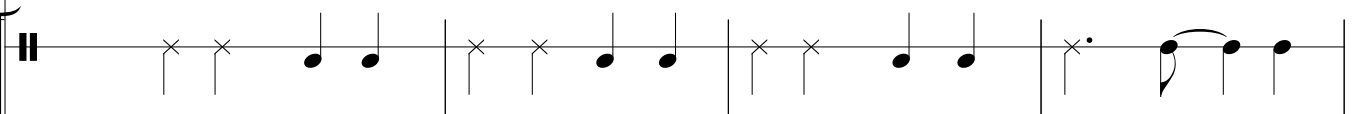
Mrs.



Maracas staff with notes and accents.

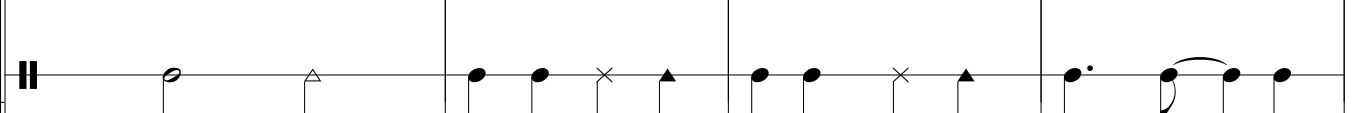
54

C. Dr. 1



Conga Drum 1 staff with notes and rests.


C. Dr. 2



Conga Drum 2 staff with notes and rests.

54

D. S.



Double Bass staff with slashes.

Mel. 58

Pno. 1 58

B \flat Tpt. 1 58

B \flat Tpt. 2 58

A. Sax. 58 Solo saxo

T. Sax. 58

Pno. 2 58 Solo Saxo
D7 Em

E.B. 58 D7 Em

Mrcs. 58

C. Dr. 1 58

C. Dr. 2 58

D. S. 58

LA MULUTA

16
62

Mel.

Pno. 1

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

LA MULUTA

A la S y salta de O¹⁷ a O

66

Mel.

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

18
70

LA MULUTA



Mel.

Melody staff with treble clef and key signature of two sharps. It contains four measures of whole rests.

Pno. 1

Piano 1 staff with treble clef and key signature of two sharps. It contains four measures of whole rests.

B \flat Tpt. 1

B \flat Trumpet 1 staff with treble clef and key signature of three sharps. It contains four measures of eighth-note patterns. The first measure is marked "Tacet 1".

B \flat Tpt. 2

B \flat Trumpet 2 staff with treble clef and key signature of three sharps. It contains four measures of eighth-note patterns. The first measure is marked "Tacet 1".

A. Sx.

Alto Saxophone staff with treble clef and key signature of three sharps. It contains four measures of eighth-note patterns.

T. Sx.

Tenor Saxophone staff with treble clef and key signature of three sharps. It contains four measures of eighth-note patterns.

Pno. 2

Piano 2 staff with grand staff notation and key signature of two sharps. It contains four measures of slash notation. The first measure is marked "2do Mambo". Chords "Em" and "D7" are indicated below the staff.

E.B.

Electric Bass staff with bass clef and key signature of two sharps. It contains four measures of eighth-note patterns. Chords "Em" and "D7" are indicated above the staff.

Mrcs.

Maracas staff with a double bar line and key signature of two sharps. It contains four measures of eighth-note patterns with accents.

C. Dr. 1

Congas 1 staff with a double bar line and key signature of two sharps. It contains four measures of eighth-note patterns with slash notation.

C. Dr. 2

Congas 2 staff with a double bar line and key signature of two sharps. It contains four measures of eighth-note patterns with slash notation.

D. S.

Drum Set staff with a double bar line and key signature of two sharps. It contains four measures of slash notation.

Mel. 74

Pno. 1 74

B \flat Tpt. 1 74

B \flat Tpt. 2 74

A. Sx. 74

T. Sx. 74

Pno. 2 74

E.B. 74

Mrcs. 74

C. Dr. 1 74

C. Dr. 2 74

D. S. 74

20
78

LA MULUTA
Fade out

Mel.

Pa ri guan de

78

Pno. 1

78

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

78

A. Sx.

T. Sx.

78

Pno. 2

Em

D7

Em

78

E.B.

78

Mrcs.

78

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

82

Mel.

Pa ri guan de

Pno. 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Pno. 2

D7 Em

E.B.

D7 Em

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 82, 83, and 84. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody (Mel.) starts with a whole rest in measure 82, followed by a quarter note G4 in measure 83, and quarter notes A4, B4, and A4 in measure 84. The lyrics 'Pa ri guan de' are aligned with these notes. Piano 1 (Pno. 1) plays a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The Bb Trumpets (B \flat Tpt. 1 and 2) and Saxophones (A. Sx. and T. Sx.) have whole rests. Piano 2 (Pno. 2) provides harmonic support with chords D7 in measure 82 and Em in measure 83. The Electric Bass (E.B.) plays a bass line with eighth and quarter notes. The Maracas (Mrs.) play a steady eighth-note rhythm. The Congas (C. Dr. 1 and 2) and Double Bass (D. S.) are marked with slashes, indicating they play a consistent rhythmic pattern throughout the measures.

Score

LA GOLPE DE LA CAJITA

Arullo Bambuqueo

Arreglo: Raúl Zambrano

The score is for the piece "LA GOLPE DE LA CAJITA" in the style of "Arullo Bambuqueo", arranged by Raúl Zambrano. It features seven parts: Trombone 1, Trombone 2, Piano 2, Electric Bass, Bongo Drums, Conga Drums, and Drum Set. The music is in 6/8 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures. The Trombone parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Piano part provides harmonic support with chords Cm, Bb, and Ab, and a bass line. The Electric Bass part plays a rhythmic pattern with accents. The Bongo Drums, Conga Drums, and Castanets parts play a complex rhythmic pattern characteristic of Bambuqueo. The Drum Set part provides a steady beat with accents.

LA GOLPE DE LA CAJITA

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Tbn. 1 and Tbn. 2, both in bass clef with a key signature of two flats. The third staff is for Pno. 2, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The fourth staff is for E.B. in bass clef with a key signature of two flats. The fifth staff is for Bgo. Dr. in a tenor clef. The sixth staff is for C. Dr. in a tenor clef. The seventh staff is for Cast. in a tenor clef. The eighth staff is for D. S. in a tenor clef. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '1.' above the staff. The key signature changes from two flats to one flat in the second measure. The E.B. part includes chord markings Cm, Bb, and Ab. The D. S. part includes accent marks (>) above the notes.

LA GOLPE DE LA CAJITA **A**

9

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

al gol pe de la ca ji ta den le du

B \flat G7/D Cm E \flat

B \flat G7/D Cm E \flat

LA GOLPE DE LA CAJITA

4

Coro

Mel. *14*

Pno. 1 *14*

Tbn. 1 *14*

Tbn. 2 *14*

Pno. 2 *14*

E.B. *14*

Bgo. Dr. *14*

C. Dr. *14*

Cast. *14*

D. S. *14*

LA GOLPE DE LA CAJITA

Mel. *18*
va mos pa de lan te

Pno. 1 *18*
al gol pe de la ca ji ta den le du

Tbn. 1 *18*

Tbn. 2 *18*

Pno. 2 *18*
G7 Cm G7 Cm Eb

E.B. *18*
G7 Cm G7 Cm Eb

Bgo. Dr. *18*

C. Dr. *18*

Cast. *18*

D. S. *18*

LA GOLPE DE LA CAJITA

6
22

Mel. Melody staff in G-flat major, starting with a whole rest in the first two measures, then a quarter note G-flat, quarter note A-flat, quarter note B-flat, quarter note C, quarter note D, quarter note E-flat, quarter note F, quarter note G-flat.

Pno. 1 Piano 1 staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

Tbn. 1 Trumpet 1 staff in G-flat major, starting with a whole rest, then a half note G-flat, half note A-flat, half note B-flat, half note C, half note D, half note E-flat, half note F, half note G-flat.

Tbn. 2 Trumpet 2 staff in G-flat major, starting with a whole rest, then a half note G-flat, half note A-flat, half note B-flat, half note C, half note D, half note E-flat, half note F, half note G-flat.

Pno. 2 Piano 2 staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

E.B. Euphonium staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

Bgo. Dr. Bongos staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

C. Dr. Congas staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

Cast. Castanets staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

D. S. D.S. staff in G-flat major, starting with a quarter rest, then eighth notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, quarter note G-flat.

LA GOLPE DE LA CAJITA

26

Mel.  va mos pa de lan te

Pno. 1  yo soy la pri mer ma dri na que me ven

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2  G7 Cm Cm Eb

E.B.  G7 Cm Cm Eb

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

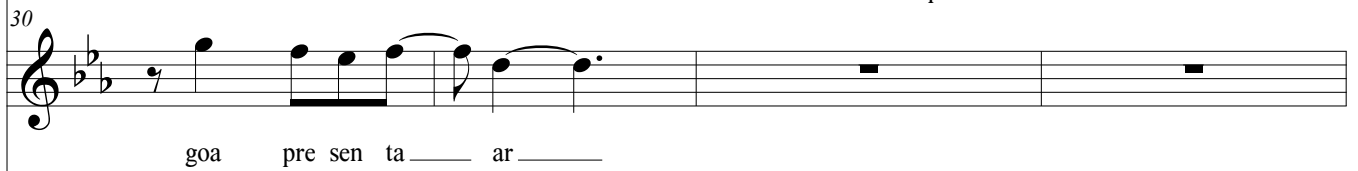
D. S. 

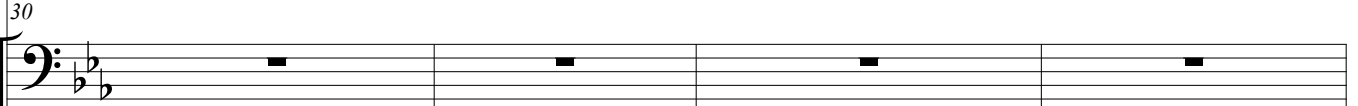
LA GOLPE DE LA CAJITA

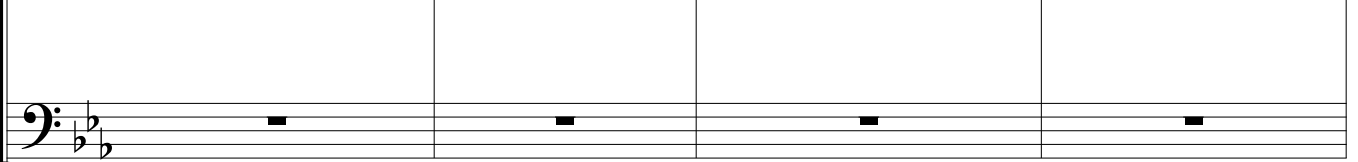
8

30

Mel. 

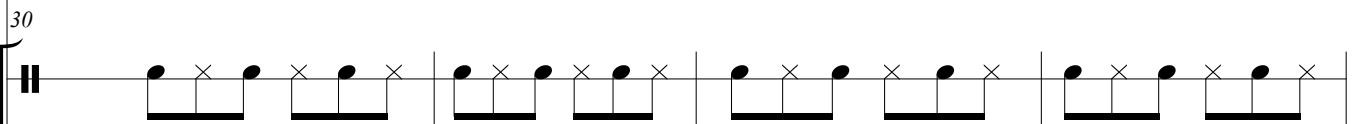
Pno. 1 

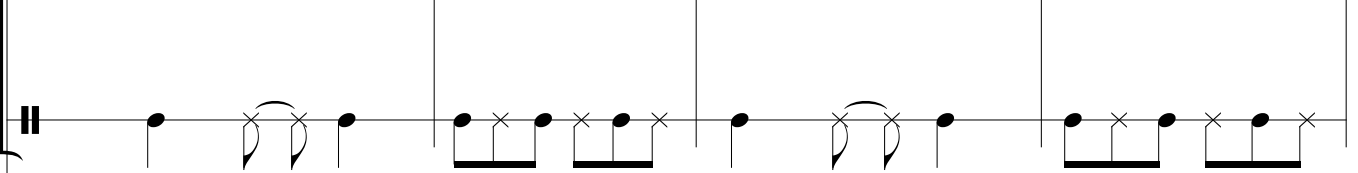
Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2 

E.B. 

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

D. S. 

LA GOLPE DE LA CAJITA

34

Mel.  va mos pa de lan te

Pno. 1  y siel ni ñoes ta dor mi do yo lo ven

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2  G7 Cm G7 Cm Eb

E.B.  G7 Cm Eb Cm Eb

Bgo. Dr. 


C. Dr. 

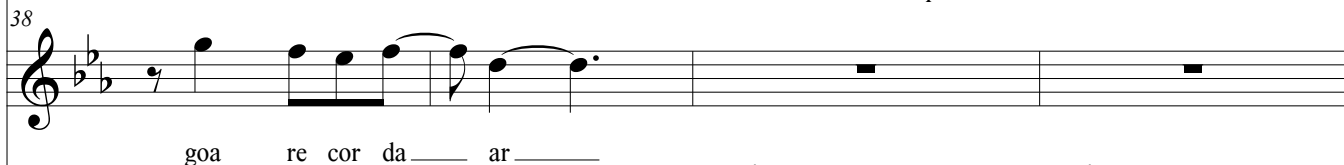
Cast. 


D. S. 


LA GOLPE DE LA CAJITA

10
38

Mel. 

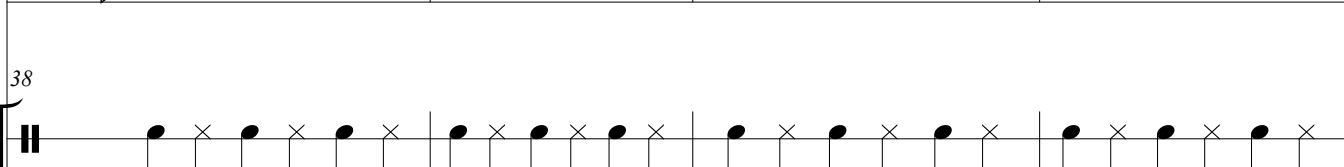
Pno. 1 

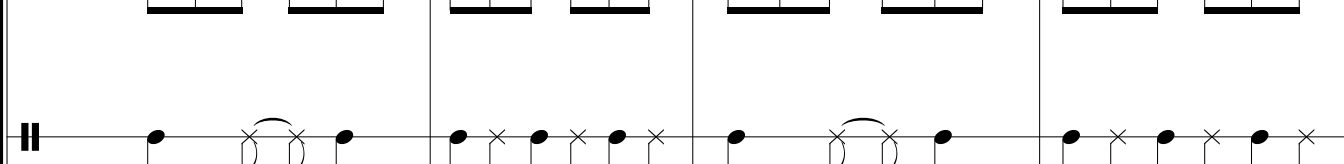
Tbn. 1 

Tbn. 2 

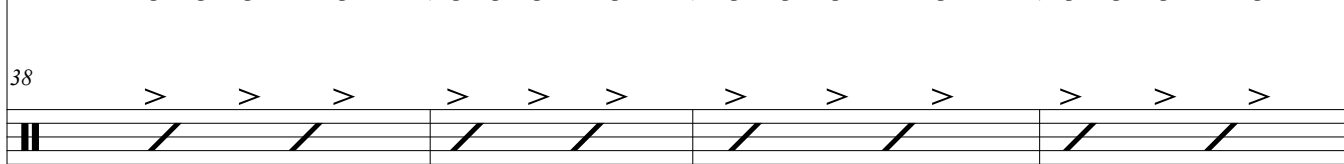
Pno. 2 

E.B. 

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

D. S. 

LA GOLPE DE LA CAJITA

Mel. ⁴² va mos pa de lan te Puente

Pno. 1 ⁴²

Tbn. 1 ⁴² *mf*

Tbn. 2 ⁴² *mf*

Pno. 2 ⁴² G7 Cm Cm

E.B. ⁴² G7 Cm Cm > > >

Bgo. Dr. ⁴²

C. Dr. ⁴²

Cast. ⁴²

D. S. ⁴² > > > > > > >

LA GOLPE DE LA CAJITA

12
46

1.

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is the Melody line, followed by Pno. 1. The next two staves are for Tbn. 1 and Tbn. 2. Below these is Pno. 2, which includes a grand staff with a treble and bass clef, and chord symbols (Bb, Ab, Cm, Bb) are placed below the bass line. The E.B. staff is positioned below Pno. 2. The bottom four staves are for Bgo. Dr., C. Dr., Cast., and D. S. The score is in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The piece begins at measure 12 and continues through measure 46. A first ending bracket is present at the top right of the page, starting at measure 46 and ending at measure 50. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, accents, and dynamic markings.

LA GOLPE DE LA CAJITA **B**

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

a la ma dri an del ni ño di gan le

LA GOLPE DE LA CAJITA

14
56

Mel. Melody staff in G minor, starting at measure 56. It features a whole rest, another whole rest, and then a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4.

Pno. 1 Piano 1 staff in G minor, starting at measure 56. It features a quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, eighth note Bb4, eighth note C5, eighth note Bb4, eighth note A4, eighth note G4, quarter rest, quarter rest.

Tbn. 1 Trumpet 1 staff in G minor, starting at measure 56. It contains whole rests for all four measures.

Tbn. 2 Trumpet 2 staff in G minor, starting at measure 56. It contains whole rests for all four measures.

Pno. 2 Piano 2 staff in G minor, starting at measure 56. It contains slash marks for all notes in all four measures. Chord symbols are: AbMaj7, Bb, G7, Cm.

E.B. Euphonium staff in G minor, starting at measure 56. It contains slash marks for all notes in all four measures. Chord symbols are: AbMaj7, Bb, G7, Cm.

Bgo. Dr. Bongos staff in G minor, starting at measure 56. It features a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound effect.

C. Dr. Congas staff in G minor, starting at measure 56. It features a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound effect.

Cast. Castanets staff in G minor, starting at measure 56. It features a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound effect.

D. S. Double Bass staff in G minor, starting at measure 56. It contains slash marks for all notes in all four measures, with accents (>) above the first three notes of each measure.

LA GOLPE DE LA CAJITA

Mel. *60*
va mos pa de lan te

Pno. 1 *60*
que si no te nia be bi day pa ra que

Tbn. 1 *60*

Tbn. 2 *60*

Pno. 2 *60*
G7 Cm G7 Cm Eb

E.B. *60*
G7 Cm G7 Cm Eb

Bgo. Dr. *60*

C. Dr. *60*

Cast. *60*

D. S. *60*

LA GOLPE DE LA CAJITA

16
64

Mel. Melody staff in B-flat major, 4/4 time. Measure 16: whole rest. Measure 17: whole rest. Measure 18: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 19: dotted quarter note C5, eighth rest, quarter note Bb4.

Pno. 1 Piano 1 staff. Measure 16: eighth rest, quarter note G4, eighth notes A4, Bb4. Measure 17: quarter note Bb4, quarter note C5. Measure 18: whole rest. Measure 19: whole rest.

Tbn. 1 Trumpet 1 staff. Measure 16: whole rest. Measure 17: whole rest. Measure 18: dotted half note G2. Measure 19: dotted half note G2. *p*

Tbn. 2 Trumpet 2 staff. Measure 16: whole rest. Measure 17: whole rest. Measure 18: dotted half note G2. Measure 19: dotted half note G2. *p*

Pno. 2 Piano 2 staff. Measure 16: slash. Measure 17: slash. Measure 18: slash. Measure 19: slash.

E.B. Electric Bass staff. Measure 16: slash. Measure 17: slash. Measure 18: slash. Measure 19: slash.

Bgo. Dr. Bongos staff. Measure 16: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 17: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 18: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 19: quarter notes G4, A4, Bb4.

C. Dr. Congas staff. Measure 16: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 17: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 18: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 19: quarter notes G4, A4, Bb4.

Cast. Castanets staff. Measure 16: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 17: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 18: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 19: quarter notes G4, A4, Bb4.

D. S. Double Bass staff. Measure 16: slash. Measure 17: slash. Measure 18: slash. Measure 19: slash.

LA GOLPE DE LA CAJITA

68

Mel. va mos pa de lan te

Pno. 1 al gol pe de la ca ji ta den le du

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Cast.

D. S.

G7 Cm Cm Eb


G7 Cm Cm Eb

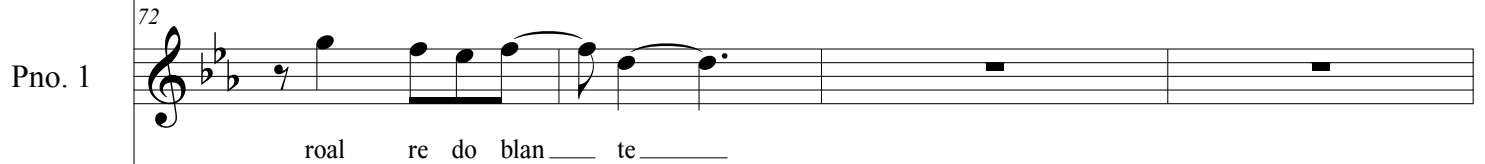
> > > > > >

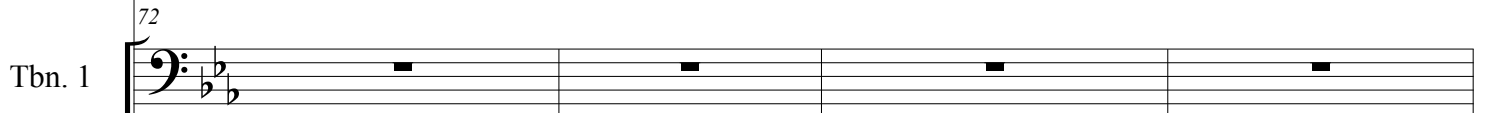
LA GOLPE DE LA CAJITA

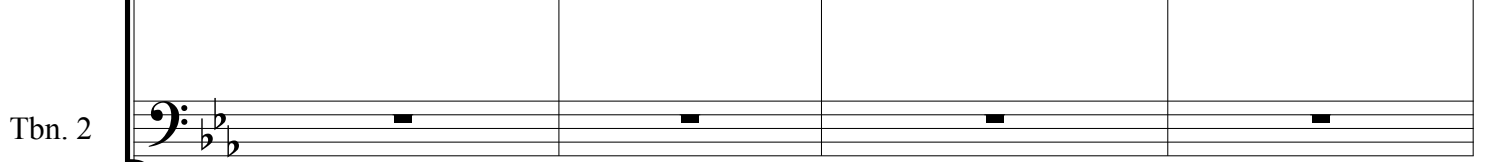
18

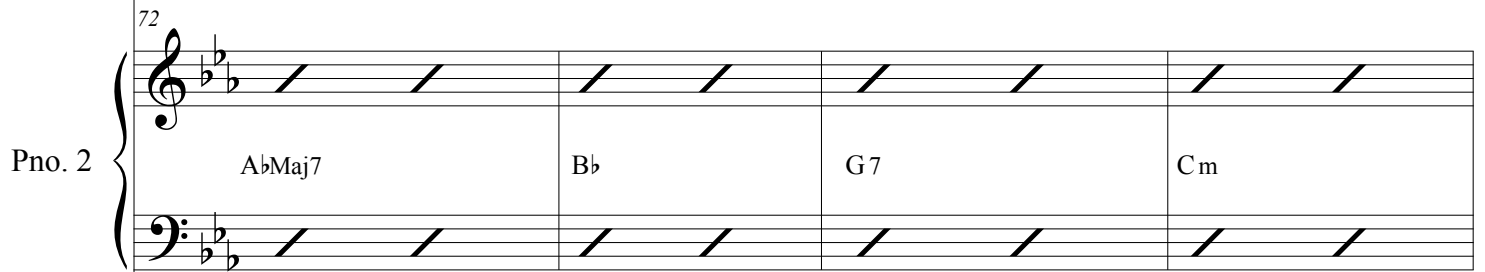
72

Mel. 

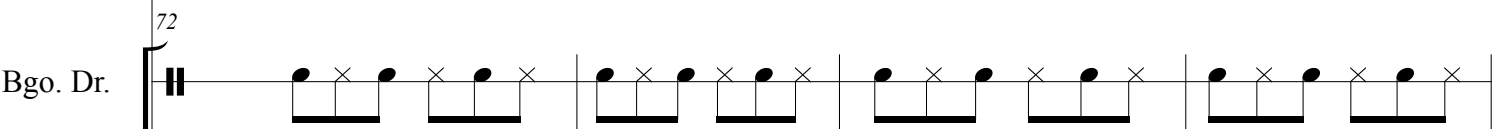
Pno. 1 

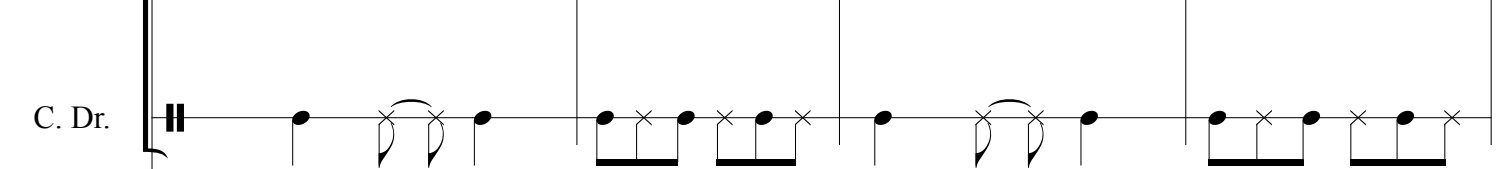
Tbn. 1 


Tbn. 2 

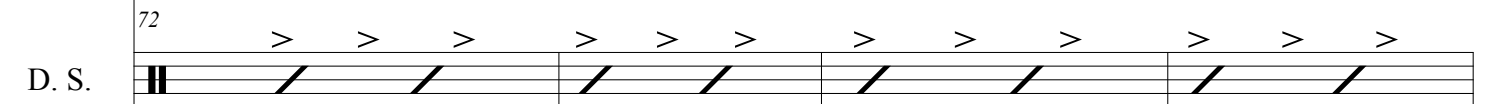
Pno. 2 

E.B. 

Bgo. Dr. 

C. Dr. 

Cast. 

D. S. 

LA GOLPE DE LA CAJITA

Mel. 76 va mos pa de lan te

Pno. 1 76 al gol pe de la ca ji ta den le du

Tbn. 1 76

Tbn. 2 76

Pno. 2 76 G7 Cm G7 Cm Eb

E.B. 76 G7 Cm Eb

Bgo. Dr. 76

C. Dr. 76

Cast. 76

D. S. 76

LA GOLPE DE LA CAJITA

20

80

Mel.

le van ten pas to ras

Pno. 1

roal re do blan te

Tbn. 1

p

Tbn. 2

p

Pno. 2

AbMaj7 Bb G7 Cm

E.B.

AbMaj7 Bb G7 Cm

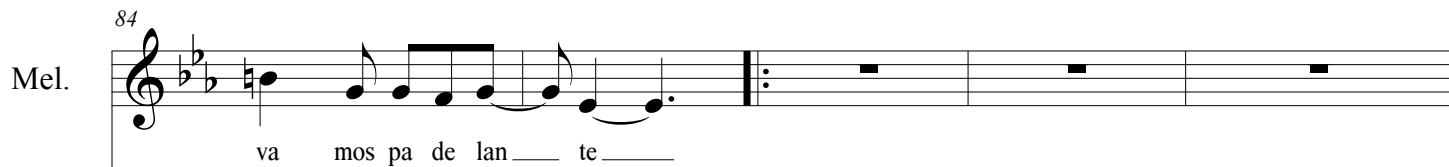
Bgo. Dr.

C. Dr.

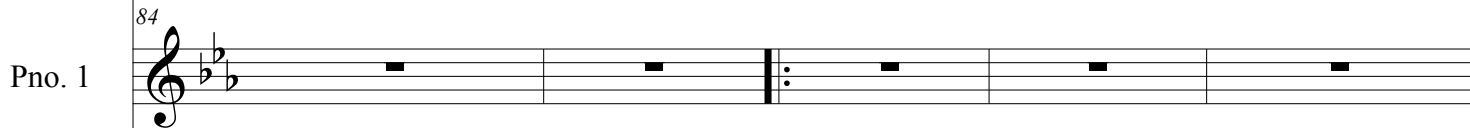
Cast.

D. S.

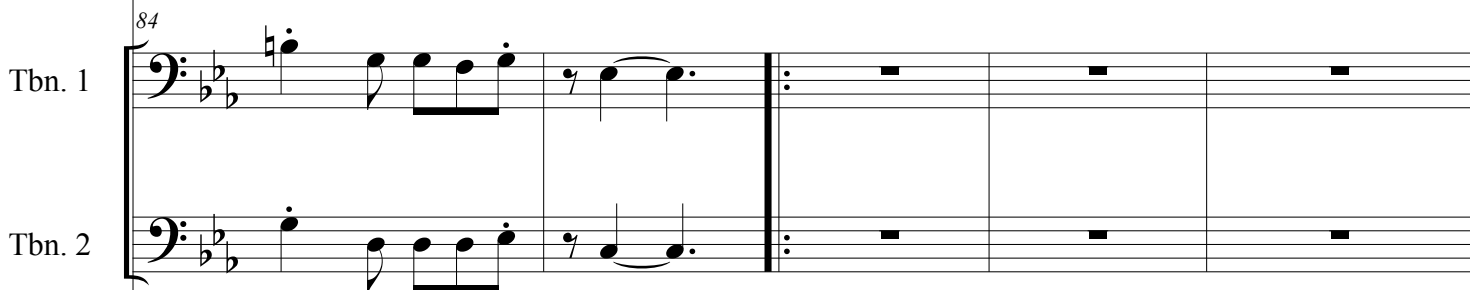
Mel. 84
va mos pa de lan te




Pno. 1 84



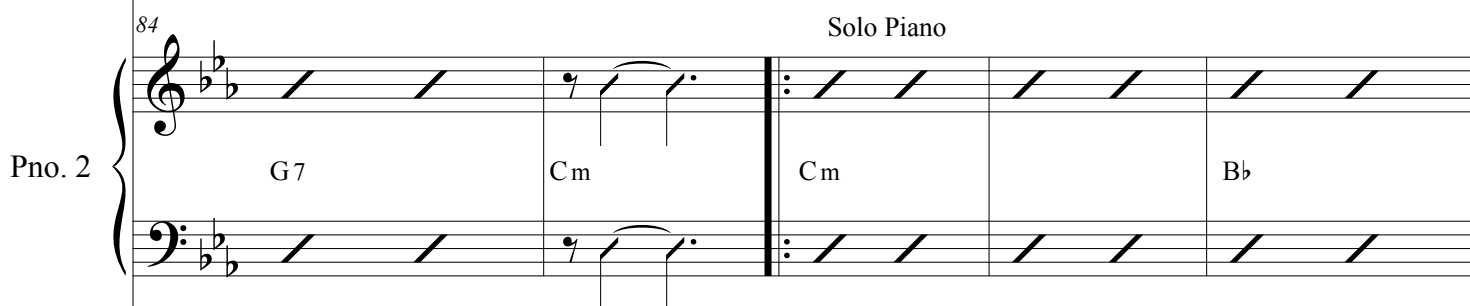
Tbn. 1 84



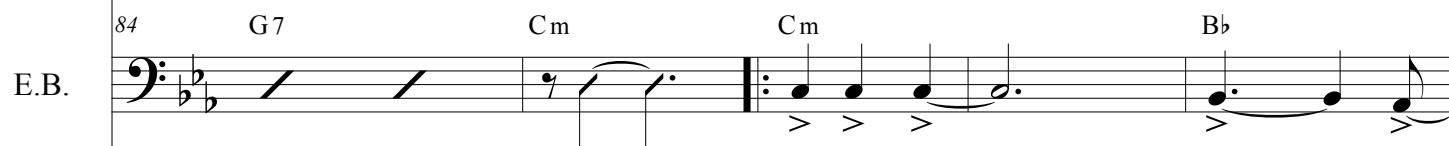
Tbn. 2 84



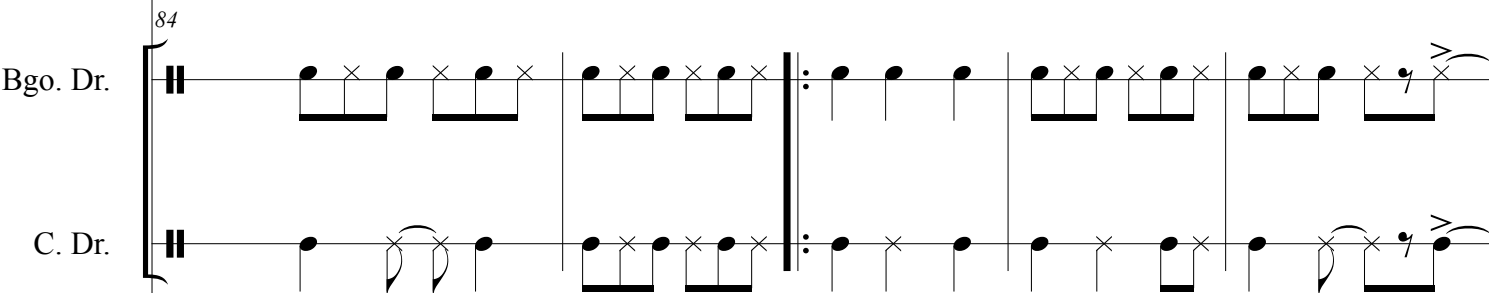
Pno. 2 84 Solo Piano



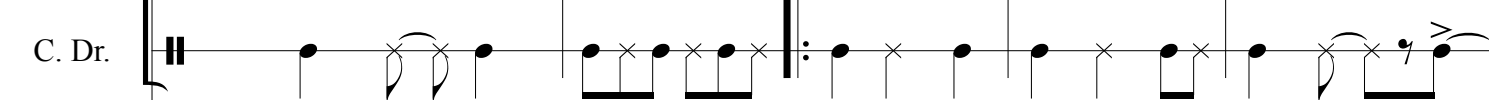
E.B. 84 G7 Cm Cm Bb



Bgo. Dr. 84



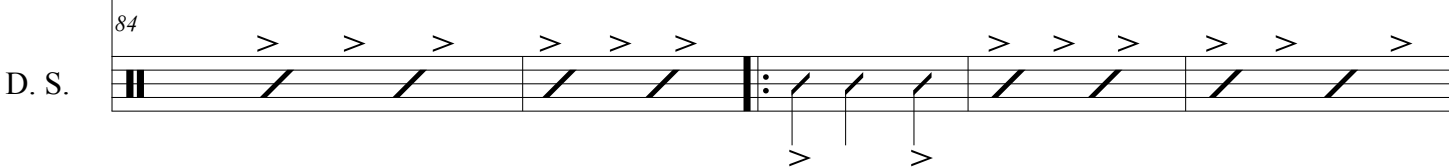
C. Dr. 84



Cast. 84



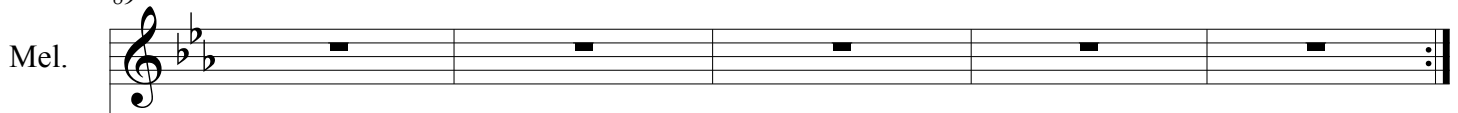
D. S. 84



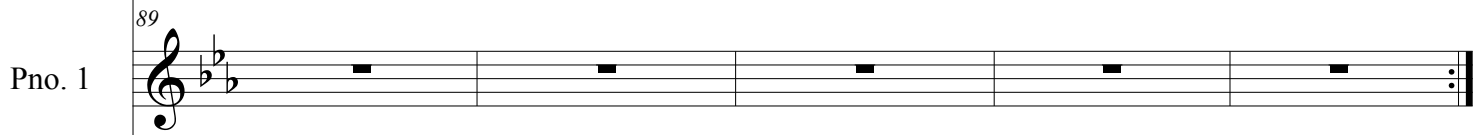
LA GOLPE DE LA CAJITA

22
89

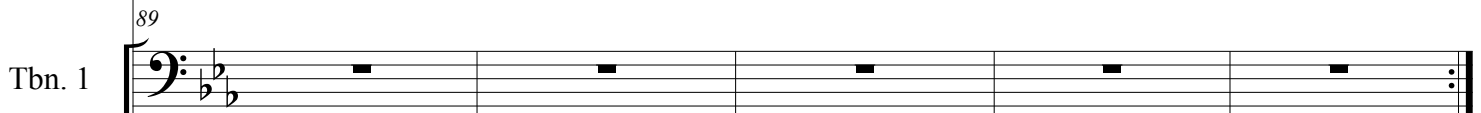
Mel.



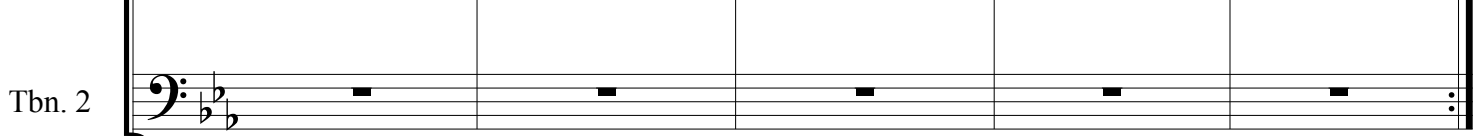
Pno. 1



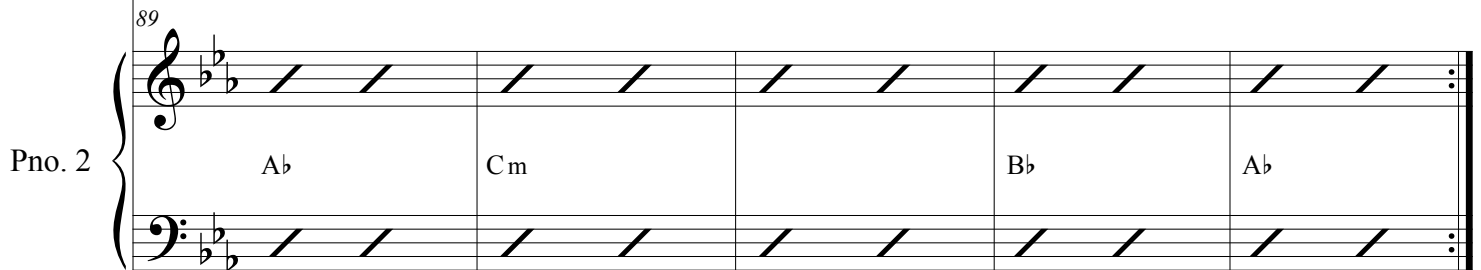
Tbn. 1



Tbn. 2



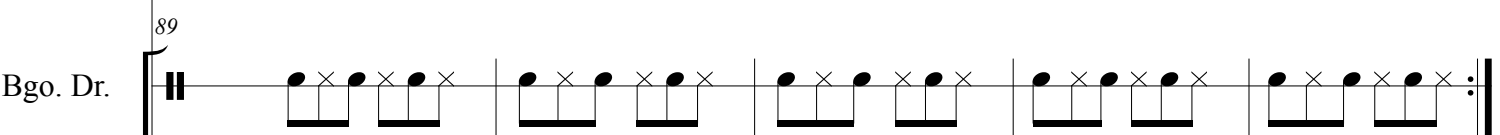
Pno. 2



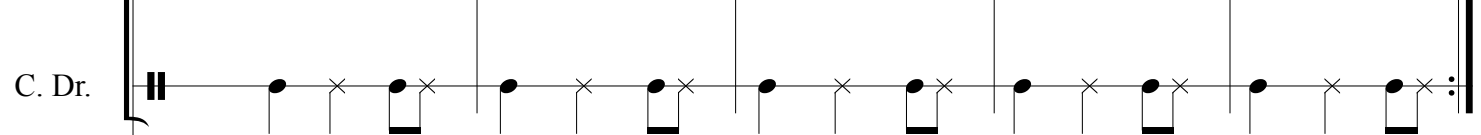
E.B.



Bgo. Dr.



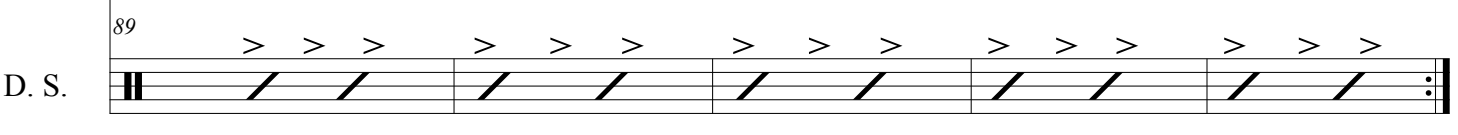
C. Dr.



Cast.



D. S.



LA GOLPE DE LA CAJITA

94 Outro

Mel. 94

Pno. 1 94

Tbn. 1 94

Tbn. 2 94

Pno. 2 94
Cm Bb Ab Cm

E.B. 94
Cm Bb Ab Cm

Bgo. Dr. 94

C. Dr. 94

Cast. 94

D. S. 94

LA GOLPE DE LA CAJITA

24
99

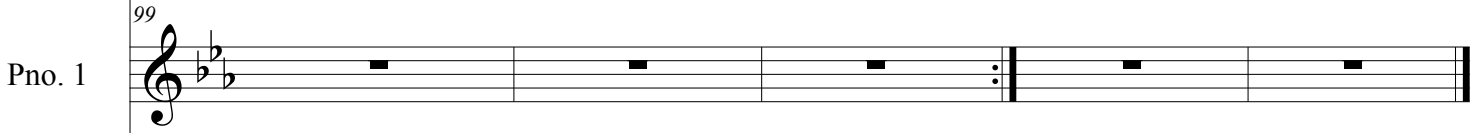
1.

Mel.



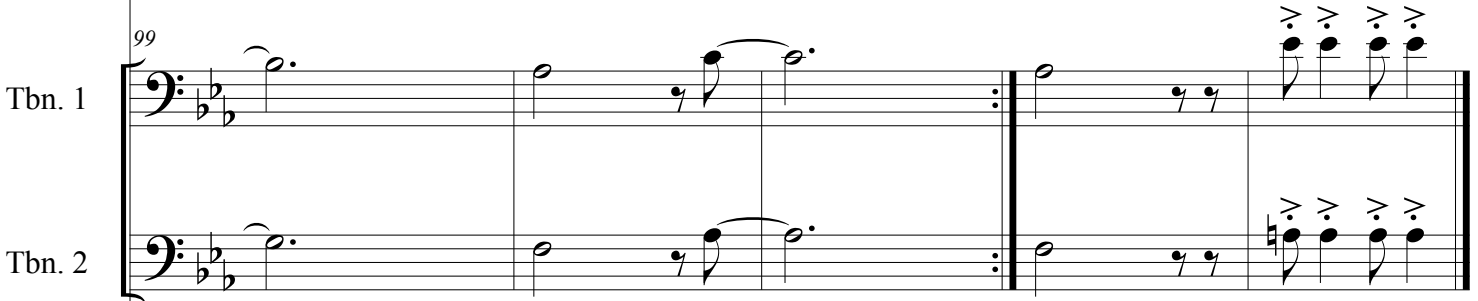
Melody staff with rests and a first ending bracket.

Pno. 1




Piano 1 staff with rests.

Tbn. 1



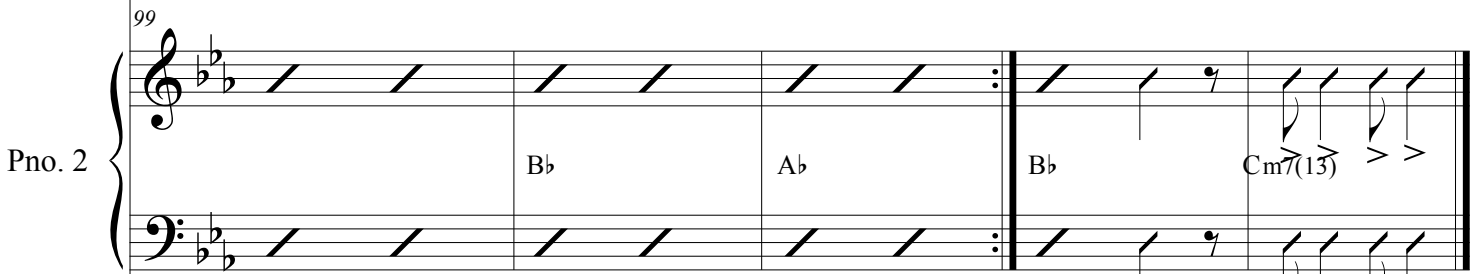
Tuba 1 staff with notes and dynamics.

Tbn. 2



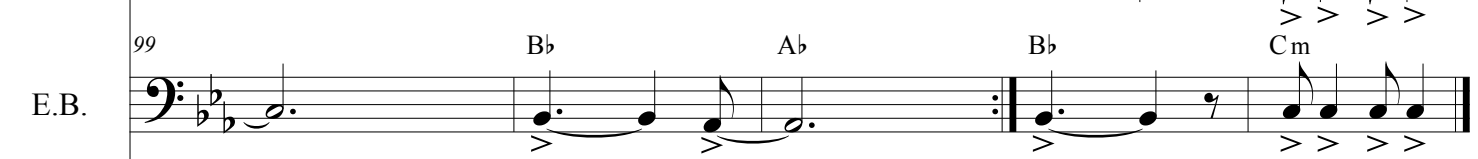
Tuba 2 staff with notes and dynamics.

Pno. 2



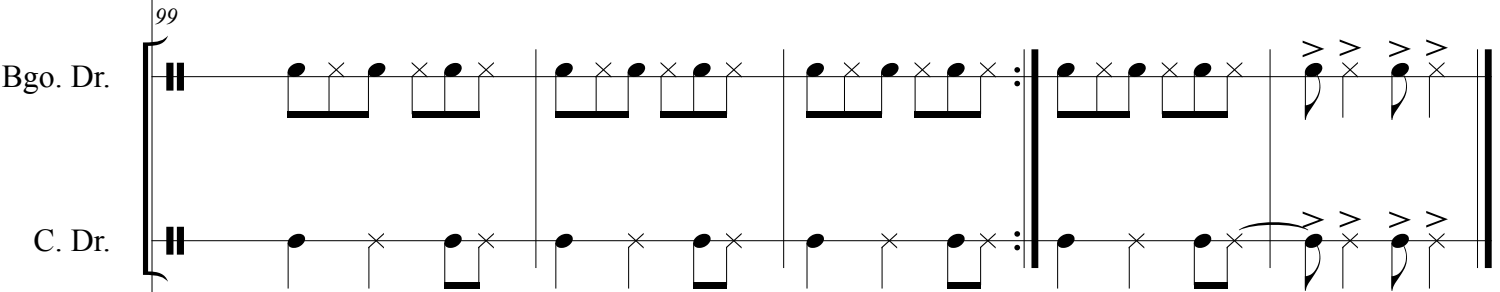
Piano 2 staff with chords and dynamics.

E.B.



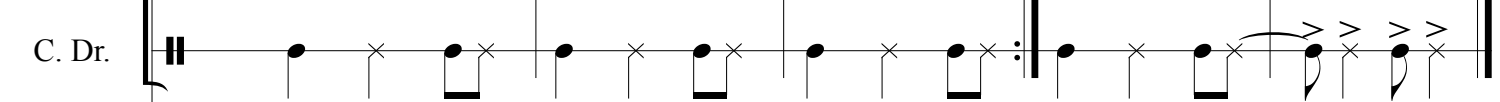
Euphonium staff with notes and dynamics.

Bgo. Dr.



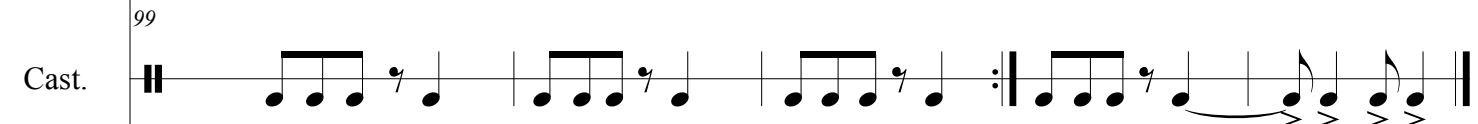
Bongos staff with notes and dynamics.

C. Dr.



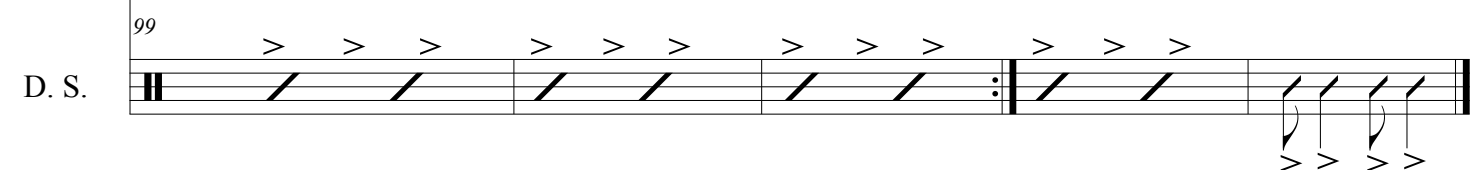
Congas staff with notes and dynamics.

Cast.



Castanets staff with notes and dynamics.

D. S.



Double Bass staff with notes and dynamics.

Score

San Antonio

Arrullo Bundeao

Arreglo: Raúl Zambrano

Melodica

Piano 1

Trombone 1

Trombone 2

Piano 2

Electric Bass

Maracas

Conga Drums 1

Conga Drums 2

Drum Set

ff

ff

Ebm

The score is written for a 5/4 time signature. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The Melodica and Piano 1 parts are mostly rests. The Trombone 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with a forte (*ff*) dynamic. The Piano 2 part has a diamond symbol in the fifth measure, with the chord Ebm indicated below. The Electric Bass part has a diamond symbol in the fifth measure. The Maracas, Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Drum Set parts are marked with rests.

Mel. 6

Pno. 1 6

Tbn. 1 6

Tbn. 2 6

Pno. 2 6

E.B. 6

Mrs. 6

C. Dr. 1 6

C. Dr. 2 6

D. S. 6

Ru u ru ru u

Ebm Bbaug Ebm Ebm

Ebm Bbaug Ebm Ebm

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'San Antonio', page 2. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the page number '2' and the title 'San Antonio' are centered. The staves are labeled on the left as follows: Mel. (Melody), Pno. 1 (Piano 1), Tbn. 1 (Trumpet 1), Tbn. 2 (Trumpet 2), Pno. 2 (Piano 2), E.B. (Euphonium/Bass), Mrs. (Mellophone), C. Dr. 1 (Cymbal/Drum 1), C. Dr. 2 (Cymbal/Drum 2), and D. S. (Drum Set). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '6'. The Melody staff contains rests. Pno. 1 has a melodic line starting in the fourth measure. Tbn. 1 and Tbn. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Pno. 2 and E.B. are marked with slashes, indicating they are not playing. Mrs. plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. C. Dr. 1 and C. Dr. 2 play a pattern of eighth notes with cymbal and snare marks. D. S. is marked with slashes. The lyrics 'Ru u ru ru u' are written below the Tbn. 1 staff in the fourth measure. Chord changes for Pno. 2 and E.B. are indicated as Ebm, Bbaug, Ebm, and Ebm. The score ends with a double bar line in the fifth measure.

San Antonio

Mel. *11*

Pno. 1 *11*

Tbn. 1 *11*

Tbn. 2 *11*

Pno. 2 *11*

E.B. *11*

Mrs. *11*

C. Dr. 1 *11*

C. Dr. 2 *11*

D. S. *11*

ra San An to nio ya se va ru u ru ru u ra San An

B \flat 7 Ebm B \flat 7

B \flat 7 Ebm B \flat 7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'San Antonio', page 3. The score is arranged in a standard orchestral layout. The Melody line (Mel.) is in the treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The Piano 1 (Pno. 1) part is in the treble clef and contains the vocal line with lyrics: 'ra San An to nio ya se va ru u ru ru u ra San An'. The Trumpet 1 (Tbn. 1) and Trumpet 2 (Tbn. 2) parts are in the bass clef and contain rests. The Piano 2 (Pno. 2) part is in the treble clef and contains chord markings: B \flat 7, Ebm, and B \flat 7. The Euphonium (E.B.) part is in the bass clef and contains rests. The Mellophone (Mrs.) part is in the bass clef and contains a rhythmic pattern with accents. The Conga 1 (C. Dr. 1) part is in the bass clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks. The Conga 2 (C. Dr. 2) part is in the bass clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks. The Double Bass (D. S.) part is in the bass clef and contains rests. The score is marked with a double bar line and a fermata at the beginning of each staff.

San Antonio

4
16

Mel.

Pno. 1
to nio ya se va ya se va ya se va San An to nio ya se

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

Ebm

Bb7

Ebm

Bb7

21

Mel.

Pno. 1

va ya se va ya se va San An to nio ya se va yaho ra

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

Ebm Bb7 Ebm

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'San Antonio', page 5. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It features a vocal line (Mel.) and a piano accompaniment (Pno. 1 and Pno. 2). The piano accompaniment includes harmonic support with chords Ebm, Bb7, and Ebm. The brass section consists of two trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2). The percussion section includes a snare drum (Mrcs.), two conga drums (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and a double bass (D. S.). The vocal line has lyrics: 'va ya se va ya se va San An to nio ya se va yaho ra'. The score is marked with a '21' at the beginning of each staff, indicating a specific measure or rehearsal mark. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs, and the percussion parts use standard notation for drums and cymbals.

San Antonio

6

26

Mel.

Pno. 1

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

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

Bb7 Ebm

E.B.

Mrcs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

San Antonio

Mel. *31*

Pno. 1 *31*
tan do San An to nio ya se va du ro yo de bo can tar San An

Tbn. 1 *31*

Tbn. 2 *31*

Pno. 2 *31*
Bb7 Ebm Bb7
Bb7 Ebm Bb7

E.B. *31*

Mrcs. *31*

C. Dr. 1 *31*

C. Dr. 2 *31*

D. S. *31*

San Antonio

8
36

Mel.



Pno. 1

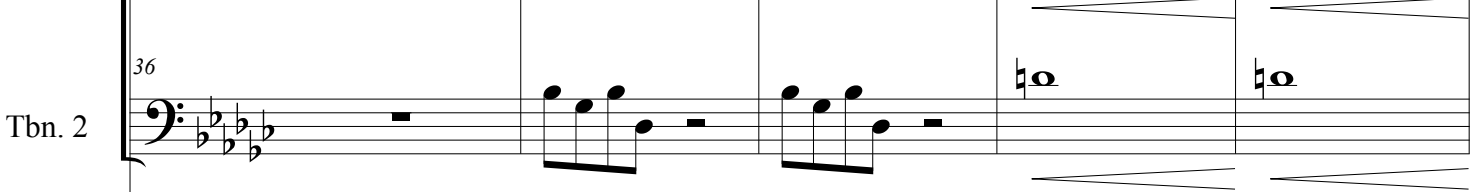


to nio ya se va du ro yo de bo can tar San An to nio ya se

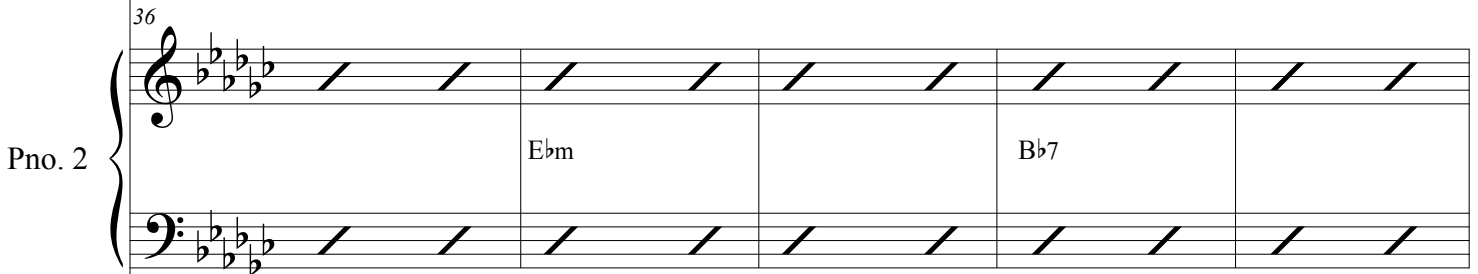
Tbn. 1



Tbn. 2

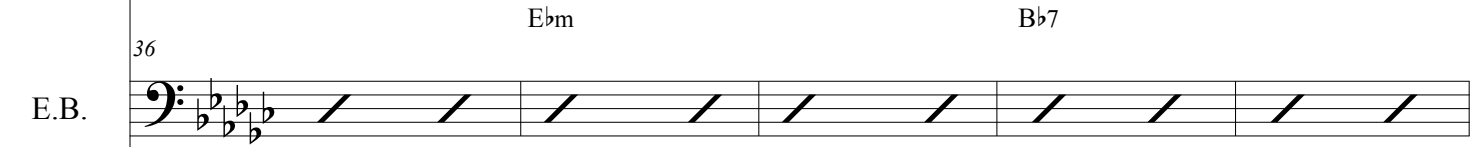


Pno. 2

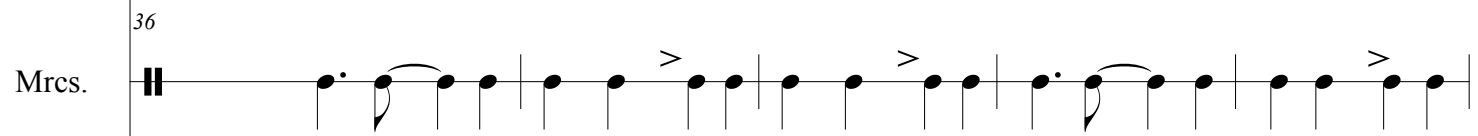


Ebm Bb7

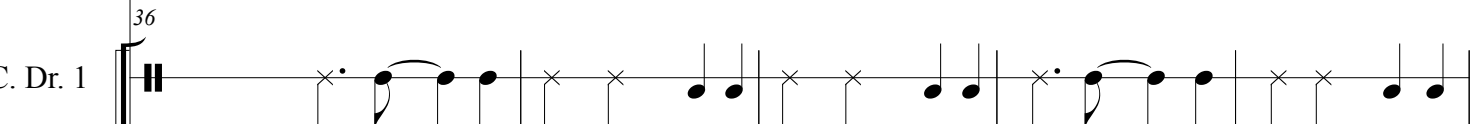
E.B.



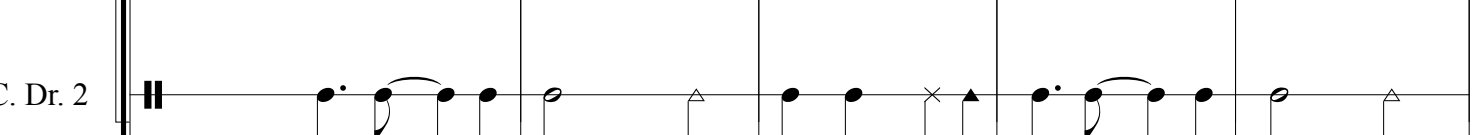
Mrcs.



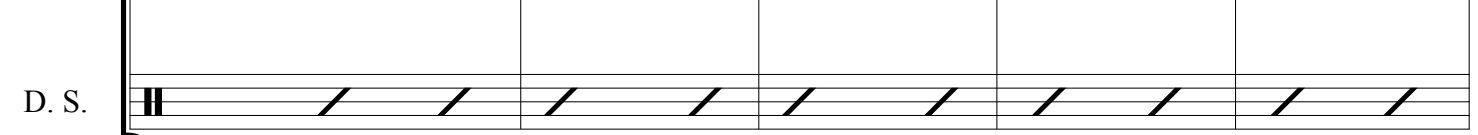
C. Dr. 1



C. Dr. 2



D. S.



Mel. 41

Pno. 1 41

Tbn. 1 41 va

Tbn. 2 41

Pno. 2 41 Ebm Ebm Bb7

E.B. 41

Mrcs. 41

C. Dr. 1 41

C. Dr. 2 41

D. S. 41

San Antonio

10
46

Mel. 

Pno. 1 

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2 
B Maj7 Bb7 Parada solo a la 2da vez

E.B. 

Mrs. 

C. Dr. 1 

C. Dr. 2 

D. S. 

Cuan do to ca una co

San Antonio

51

Mel.

Pno. 1

te a San an to nio ya se va Cuan do to ca una co te a San an

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

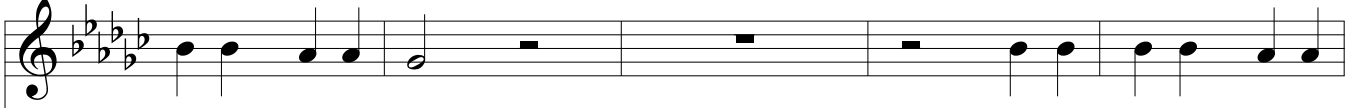
C. Dr. 2

D. S.

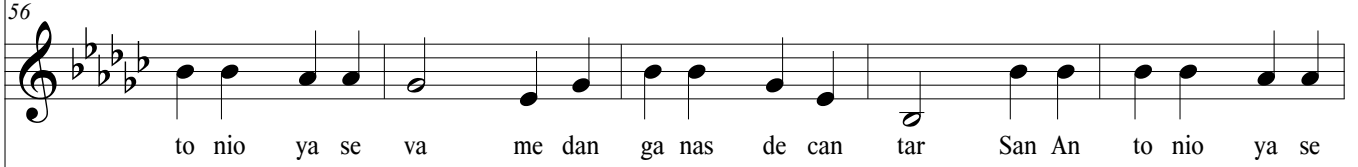
San Antonio

12
56

Mel.



Pno. 1

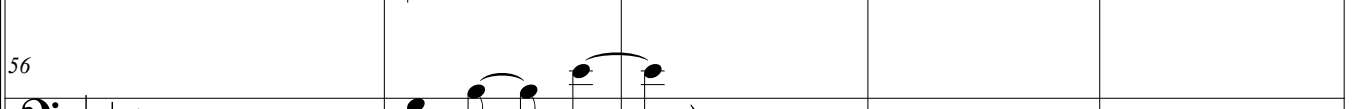


to nio ya se va me dan ga nas de can tar San An to nio ya se

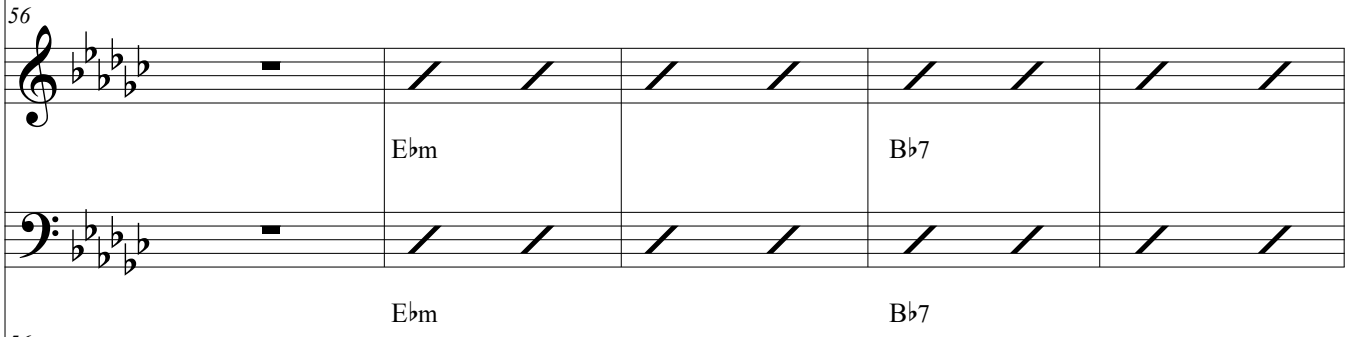
Tbn. 1



Tbn. 2



Pno. 2

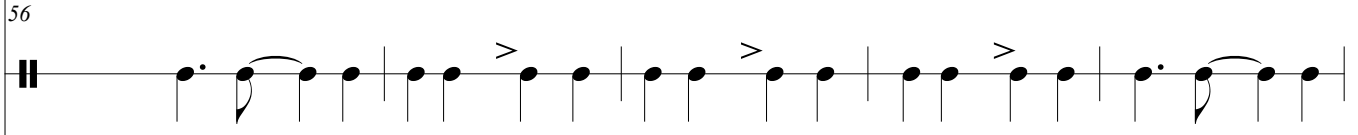


Ebm Bb7


E.B.



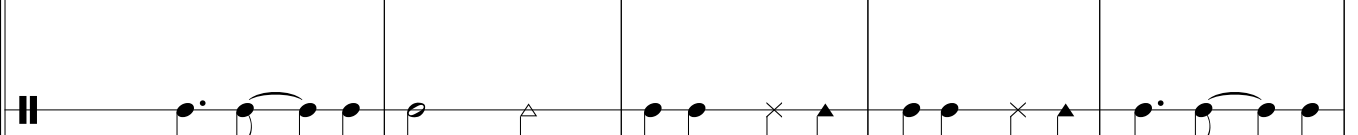
Mrs.




C. Dr. 1



C. Dr. 2



D. S.



San Antonio

61

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

va me dan ga nas de can tar San An to nio ya se va pe ro

Ebm Bb7 Ebm

Ebm Bb7 Ebm

San Antonio

Mel.

Pno. 1

cuan do no la to co San An to nio ya se va pe ro cuan do no la

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

San Antonio

Mel. 

Pno. 1 
to co San An to nio ya se va me dan ga nas de llo rar San An

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Pno. 2 
B \flat 7 E \flat m B \flat 7

E.B. 

Mrs. 

C. Dr. 1 

C. Dr. 2 

D. S. 

San Antonio

16
76

Mel.

Pno. 1
to nio ya se va me dan ga nas de llo rar San An to nio ya se

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

81

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

va

Solo Piano

Ebm Bb7

San Antonio

18
86

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

San Antonio

90

Mel.

Pno. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno. 2

E.B.

Mrs.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S.

The musical score for 'San Antonio' page 19 features the following parts and details:

- Mel.:** Treble clef, key signature of three flats, starting with a repeat sign and a fermata.
- Pno. 1:** Treble clef, key signature of three flats, starting with a repeat sign and a fermata.
- Tbn. 1 & 2:** Bass clef, key signature of three flats. Both parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.
- Pno. 2:** Treble and bass clefs, key signature of three flats. The right hand has a slash, and the left hand has a slash. Chords are indicated below the staff: Ebm, Bbaug, and Ebm.
- E.B.:** Bass clef, key signature of three flats, starting with a slash.
- Mrs.:** Percussion staff with a double bar line and a repeat sign. It features a sequence of notes with accents (>) and a fermata.
- C. Dr. 1 & 2:** Percussion staves with a double bar line and a repeat sign. They feature notes with 'x' marks and accents (>).
- D. S.:** Percussion staff with a double bar line and a repeat sign, featuring a slash.

Mel.  94

no. 1  94

no. 1  94

no. 2  94

no. 2  94 Parada Solo la 2da vez

E.B.  94

Mrs.  94

Dr. 1  94

Dr. 2  94

D. S.  94

