



ESCUELA DE MÚSICA



ALBAZO EN CLAVE: FUSIÓN DEL ALBAZO CON LA CLAVE DEL  
SUDOESTE DE ÁFRICA EN LOS ALBAZOS DOLENCIAS, SIN DINERO,  
AMARGURA Y TRES TEMAS INÉDITOS APLICADOS EN UN  
CONCIERTO FINAL.



AUTOR

Alvaro Marcelo Andrade Vinueza

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

ALBAZO EN CLAVE: FUSIÓN DEL ALBAZO CON LA CLAVE DEL  
SUDOESTE DE ÁFRICA EN LOS ALBAZOS *DOLENCIAS*, *SIN DINERO*,  
*AMARGURA* Y TRES ALBAZOS INÉDITOS APLICADOS EN UN CONCIERTO  
FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con énfasis  
en composición y arreglos musicales.

**PROFESOR GUÍA**

Lenin Guillermo Estrella Arauz

**AUTOR**

Alvaro Marcelo Andrade Vinueza

**AÑO**

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo “Albazo en clave”, a través de reuniones periódicas con el estudiante Alvaro Marcelo Andrade Vinueza, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

---

Lenin Guillermo Estrella Arauz

1711933695

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, fusión del albazo con la clave del sudoeste africano en los albazos Dolencias, Sin Dinero, Amargura y tres albazos inéditos aplicado en un concierto final, del estudiante Álvaro Marcelo Andrade Vinueza, en el semestre 2018-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

---

Alvaro Marcelo Andrade Vinueza.

1003180104

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi familia y a la música por hacerme sentir tan feliz. Al Magister Lenin Estrella, por las sugerencias puntuales en este trabajo. A la escuela de música UDLA por darme una experiencia de vida increíble.

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mis padres por ser el soporte de mis sueños, a mi abuelita Elbita, mis hermanos, mis tíos, primos y a Pamela por estar en las buenas y en las malas. Todos mis logros para ustedes siempre.

## RESUMEN

Se dice que las culturas que viven en los museos desaparecen, pero; ¿Qué tan cierto es ese pensamiento en un mundo cada vez más actualizado con la tecnología? De la misma manera que la revolución de la tecnología ha crecido enormemente, la música en sus incontables formas de interpretación también ha crecido, en estos días se puede estar en estado de ubicuidad (estar en varios lados al mismo tiempo) gracias al internet, esto permite que cada vez exista mayor acceso a la cultura de otros lugares lejanos. Es así que a continuación se presenta el trabajo de investigación que hace referencia al albazo y al bembé, enfatizando en la información que aborda principalmente las características musicales, sin dejar de lado las referencias históricas y culturales de cada uno de los ritmos.

En el capítulo uno se aborda la historia, características generales, culturales y musicales, tanto del albazo como del bembé. Es importante hacer énfasis en la historia debido a que es el único sustento de las culturas que son transmitidas de generación en generación por tradición oral, que se vuelven parte de las tradiciones de los pueblos, definiendo de esta manera la cultura.

Al ser la música el interés principal de esta investigación, el capítulo dos aborda el análisis musical de los dos ritmos para delimitar las características rítmicas principales que son aplicadas en los arreglos y composiciones de este trabajo enfatizando en la sección rítmica.

El capítulo tres muestra la experimentación de la fusión en los arreglos y en las composiciones, tomando en cuenta algunos puntos de encuentro entre las variaciones rítmicas del albazo y los patrones rítmicos del bembé con la clave africana.

Las fusiones o mezclas han existido siempre por naturaleza, es así que la cultura ha ido creciendo sin descanso, la música al mezclar elementos de distintas tradiciones genera un nuevo espacio sonoro, ese espacio sonoro es el que se pretende con este trabajo de investigación, a continuación el sustento teórico de todo lo mencionado anteriormente.



## **ABSTRACT**

It is said that the cultures that live in museums disappear, but; How true is that thought in a world increasingly updated with technology? In the same way that the technology revolution has grown enormously, music in its countless forms of interpretation has also grown, in these days you can be in a state of ubiquity (being in several places at the same time) thanks to the internet, this allows that every time there is greater access to the culture of other distant places. Thus, the research work that refers to the albazo and the bembé is presented below, emphasizing the information that mainly deals with the musical characteristics, without neglecting the historical and cultural references of each of the rhythms. In chapter one the history, general, cultural and musical characteristics of both the albazo and the bembé are discussed. It is important to emphasize history because it is the only support of the cultures that are transmitted from generation to generation by oral tradition, which become part of the traditions of the people, thus defining the culture. As music is the main interest of this research, chapter two deals with the musical analysis of the two rhythms to delimit the main rhythmic characteristics that are applied in the arrangements and compositions of this work, emphasizing the rhythm section. Chapter three shows the experimentation of the fusion in the arrangements and in the compositions, taking into account some points of encounter between the rhythmic variations of the albazo and the rhythmic patterns of the bembé with the African key. The mergers or mixtures have always existed by nature, that is how the culture has been growing without rest, the music mixing elements of different traditions generates a new sound space, that sound space is what is intended with this research work, continuation the theoretical support of everything mentioned above.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Capítulo 1. Historia, características y generalidades del albazo y la clave rítmica del Suroeste de África.....	3
1.1 Historia del albazo.....	3
1.1.1 El Albacito.....	4
1.1.2 El Masalla.....	6
1.2 Características y generalidades culturales.....	9
1.2.1 Lluru Muru Pacha.....	9
1.2.2 Fiesta de San José en Chimbo.....	10
1.2.3 .- El Danzante.....	10
1.2.3.1.- La “Venada” o “Vaca Loca”.....	11
1.2.3.2.- Vestimenta mujer.....	12
1.2.3.3.- Vestimenta hombre.....	13
1.2.4.- Modalidad y temática del albazo.....	13
1.3 Características musicales.....	14
1.3.1 Base rítmica del albazo.....	15
1.3.2 Escala pentatónica y armónica.....	16
1.3.3 Compás.....	16
1.3.4 Otros ritmos ecuatorianos.....	18
1.3.4.1 El Yaraví.....	18
1.3.4.1.1 Yaraví indígena.....	18
1.3.4.1.2 Yaraví criollo.....	18
1.3.4.2 Aire típico.....	19
1.3.4.3 Bomba.....	19

1.4	Variaciones rítmicas en el albazo.....	20
1.5.-	Diáspora Africana.....	22
1.5.1	La Sociedad Abakuá.....	22
1.5.1.1	Ñáñigos.....	24
1.5.1.2	Instrumentos.....	24
1.5.2.	Características y generalidades culturales.....	25
1.5.2.1	La Santería.....	26
1.5.2.1.1	Orishas.....	26
1.6	Características del bembé.....	26
1.6.1	Eléggua.....	28
1.6.2	Shangó.....	28
1.6.3	Babalú Aye.....	28
1.6.4	Oggún.....	28
1.7	Características musicales.....	29
1.7.1	Instrumentos musicales.....	30
1.7.1.1	La clave del suroeste de África.....	31
1.7.1.2	Desarrollo o diversidad de la clave africana.....	33
1.7.1.2.1	Clave Rumba.....	33
<b>Capítulo 2: Análisis melódico rítmico y armónico del</b>		
<b>albazo y el bembé y síntesis rítmica para la fusión.....</b>		
2.1	El albazo.....	34
2.1.1	Compás.....	34
2.1.2	Bases rítmicas del albazo.....	35
2.1.3	Escala Pentatónica.....	36
2.2.	Análisis Temas.....	38

2.2.1 Dolencias.....	39
2.2.1.1 Análisis Formal.....	41
2.2.1.1.1 Estribillo Dolencias.....	41
2.2.1.2 Análisis Armónico.....	42
2.2.2 Amargura.....	44
2.2.2.1 Análisis Formal Amargura.....	45
2.2.2.2 Análisis Armónico Amargura.....	46
2.2.2 Sin Dinero.....	47
2.2.3.1 Análisis Formal.....	49
2.2.3.2 Estribillo <i>Sin Dinero</i> .....	49
2.2.3.3 Análisis Armónico.....	50
2.3 Bembé.....	52
2.3.1 La clave.....	52
2.3.2 Compás.....	52
2.3.3 Elementos rítmicos y melódicos del bembé.....	56
2.4 Análisis temas.....	56
2.4.1 Bembé para Changó.....	57
2.4.1.1 Análisis Formal.....	59
2.4.1.2 Análisis melódico.....	59
2.4.2 <i>Eleguá</i> .....	60
<b>Capítulo 3: Composición y arreglos con los resultados obtenidos.....</b>	<b>65</b>
3.1 Síntesis rítmica del albazo y el bembé para la fusión.....	65
3.1.1 Síntesis rítmica del albazo.....	66
3.1.1.1 El tambor.....	67
3.1.1.2 El bajo.....	68

3.1.1.3 La guitarra.....	70
3.1.1.4 La melodía en el albazo.....	70
3.2.1. Síntesis rítmica del Bembé.....	75
3.2.1.1 El bajo en el bembé.....	75
3.2.2.2 La batería en el bembé.....	76
3.2.2.3 Las congas en el bembé.....	77
3.2.2.4 Four feel.....	78
3.2.2.5 Six feel.....	79
3.3 Composiciones y arreglos.....	82
3.3.1 Dolencias.....	82
3.3.1.1 Sinopsis.....	82
3.3.1.2 Estructura formal.....	83
3.3.1.3 Recursos utilizados.....	84
3.3.2 Amargura.....	87
3.3.2.1 Sinopsis.....	87
3.3.2.2 Estructura formal.....	88
3.3.2.3 Recursos utilizados.....	89
3.3.3.3 Recursos utilizados.....	97
3.3.4 Ojos.....	100
3.3.4.1 Sinopsis.....	100
3.3.4.2 Estructura formal.....	100
CONCLUSIONES.....	101
RECOMENDACIONES.....	102
REFERENCIAS.....	105
ANEXOS.....	107

## Introducción

Para dar introducción al presente trabajo de investigación es pertinente mencionar que el mismo es percibido desde una visión netamente musical, sin dejar de lado aspectos históricos como eje importante en el origen de los ritmos. Por lo tanto, en el desarrollo de esta investigación se aborda la historia, características culturales y características musicales del albazo y el bembé.

Esta investigación consiste básicamente en hacer una síntesis de los dos ritmos, tomando en cuenta las características más importantes de cada uno, y de esta manera fusionar dichos elementos en arreglos y composiciones. Es así que el desarrollo de este trabajo de investigación ha sido dividido en tres capítulos.

Cap. 1 Historia, características y generalidades del albazo y la clave rítmica del Suroeste de África.

Cap. 2 Análisis melódico, rítmico y armónico del albazo y el bembé y síntesis rítmica para la fusión.

Cap. 3 Composición y arreglos con los resultados obtenidos.

En el capítulo uno se menciona aspectos históricos de albazo, tales como su origen y función dentro de la sociedad, como también se menciona la diáspora africana hasta llegar al bembé en Cuba. Además se aborda las generalidades y características musicales de los dos ritmos.

Esta investigación musical ha sido mediante un proceso en el que se han elegido tres albazos y dos bembés para analizar sus características principales a través de la transcripción. El análisis de las variaciones rítmicas del albazo y la clave del suroeste de África en el bembé, son importantes para el desarrollo de este trabajo, ya que es ahí donde se delimita puntos de encuentro entre los dos ritmos.

El capítulo dos ha sido en base al análisis y a las referencias de canciones populares del pentagrama nacional ecuatoriano en el caso del albazo y cantos africanos en el caso del bembé. Así, es que se considera los elementos musicales más característicos de los dos ritmos como punto central

para este trabajo, dando mayor importancia a la sección rítmica que delimita si es un ritmo u otro.

Para terminar con esta pequeña introducción de la investigación, es necesario mencionar que este trabajo está enfocado en la fusión de dos ritmos musicales con diferentes culturas, por esto se menciona en el capítulo tres algunos conceptos referentes a la unión de dos culturas. con este trabajo, lo que se busca es una “*neo culturación*” (unión de elementos de diferentes culturas creando un nuevo espectro cultural), generando un ritmo que contenga elementos fusionados. De esta manera también encontramos en el capítulo tres el desarrollo de los arreglos y las composiciones musicales.

Una de las razones por las cuales este tema es importante es por los recursos que constan en este documento para la creación de más canciones con esta temática, sintetizando información para ser utilizada como un referente en la composición musical. Resulta muy complicado encontrar información que se ha desarrollado en el tiempo mediante la tradición oral. Es así que el trabajo de un músico también se encuentra en los espacios de investigación, difusión y revalorización de las culturas propias de cada pueblo.

De esta manera se concluye con la introducción que da paso al desarrollo de este tema.

## Capítulo 1

### 1. Historia, características y generalidades del albazo y la clave rítmica del Suroeste de África.

En este capítulo se desarrolla la historia y generalidades del albazo, que en conjunción con sus variaciones rítmicas delimita sus características principales. Se menciona *El Albacito* y *El Masalla* como referencias históricas en el origen del albazo, así como también el *Lluru Muru Pacha* y la Fiesta de San José en Chimbo, actividades en las que destaca el albazo. De igual manera se analiza la influencia de la clave rítmica del suroeste de África (Nigeria) en nuevos ritmos afroamericanos como el bembé. Además, se explora el fenómeno conocido como diáspora (dispersión de esclavos africanos alrededor del mundo), haciendo énfasis en las comunidades africanas situadas en Cuba, ubicación geográfica, manifestaciones artísticas, creencias y generalidades culturales.

#### 1.1 Historia del albazo

Existen algunas posturas respecto al origen e historia del albazo, es por esta razón que se citan solamente las más destacadas. Según el compositor Luis Humberto Salgado (1903 - 1977), “el albazo era considerado una danza criolla de movimiento *vivace*” (tiempo animado). Sin embargo, existe incongruencia entre el término italiano (usado en la música académica) y el ritmo ecuatoriano con carácter popular. Se dice también que “sus ritmos sensuales, han servido para despertar el espíritu festivo y conservar la alegría en las diversiones del [pueblo]” (Guerrero, 2002, pp. 108).

Para el musicólogo Segundo Luis Moreno, “el nombre albazo en sus inicios no era considerado como una clase de composición musical”, pues se lo denominaba como un “estruendo bullicioso de música, cohetes, juegos pirotécnicos, etc”. Estos elementos son muy característicos en las principales fiestas religiosas hasta estos días. No obstante, siempre ha tenido relación con las festividades comunitarias (La Hora, 2009).



Para explicar el origen del albazo es necesario mencionar que es un ritmo ecuatoriano que era interpretado al alba por bandas de pueblo, quienes a través de sus sonidos anunciaban con algarabía los días festivos. Originalmente, se tocaba para despertar a los esposos al día siguiente de su matrimonio. Así, este evento era considerado parte importante de la ceremonia, pues significaba además, una especie de consejo de sus padres. Esta celebración se daba en poblaciones tanto indígenas como mestizas del Ecuador (Civallero, 2011).

Muchos investigadores como Juan Mullo (2009, pp.160), aseguran que este ritmo surge como canción el momento que se adhiere a la cultura popular, por medio de la llegada de los españoles, quienes tenían la costumbre de dar serenatas en las madrugadas como una muestra de cariño a un ser querido. Estas costumbres se fueron adaptando a las realidades locales, dando paso al sincretismo (fusión y asimilación de elementos diferentes).

### **1.1.1 El Albacito**

Con la investigación se han hallado algunas referencias históricas del albazo. Se conoce que la primera notación musical fue escrita en el año 1865, y corresponde al compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada *Albacito* es una versión en 6/8 para piano. Su interpretación en modo “airoso” hace que se sienta un ritmo alegre como es el albazo, aunque es parte de la “Colección de Yaravías Quiteños” (Chávez, 2014, pp. 2).

En la figura 1 y 2 se muestra la partitura original de la canción que fue parte del compilatorio presentado en el congreso de americanistas. Como se puede ver, *El Albacito* consta como si fuera un yaravíe que los indios utilizaban para despertar a los novios al otro día de casados. Sin embargo en párrafos anteriores se menciona que esta función es propia del albazo. Su nombre, su función, su tiempo y su figuración rítmica hacen que sea considerado como el primer albazo (Guerrero, recop. 1881, pp. 9).

YARAVÍES QUITENOS. XI

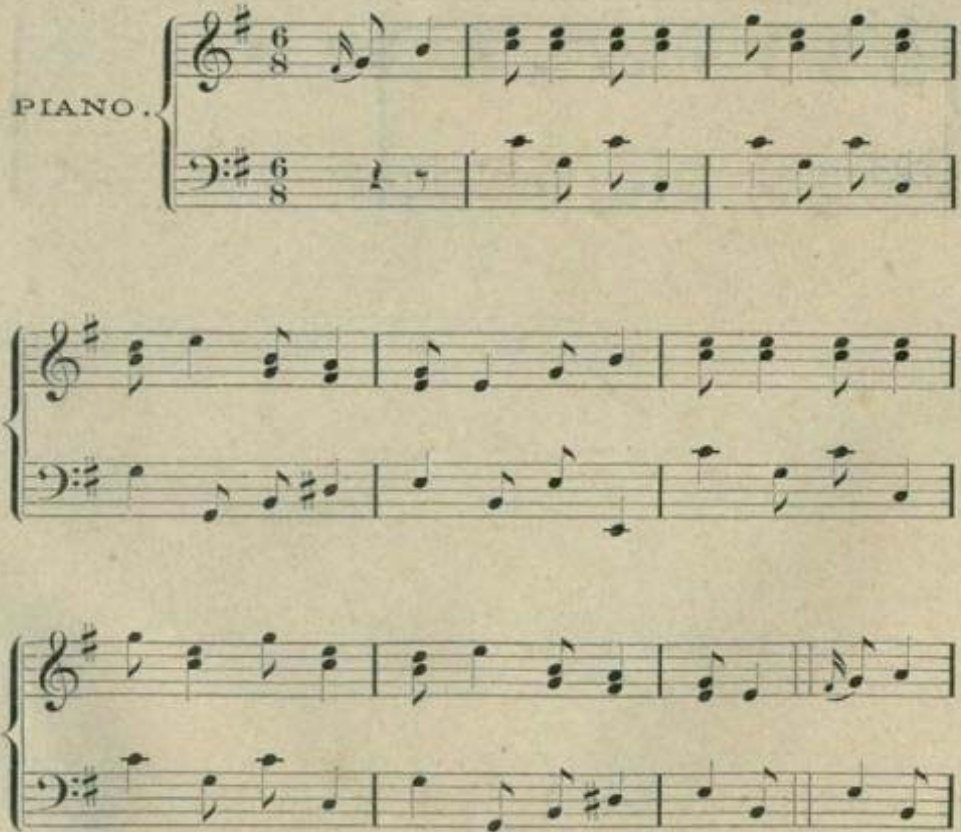
## EL ALBACITO.

~~~~~

Con este yaraví despiertan los indios á los novios  
al otro día de casados.

*Airosa.*

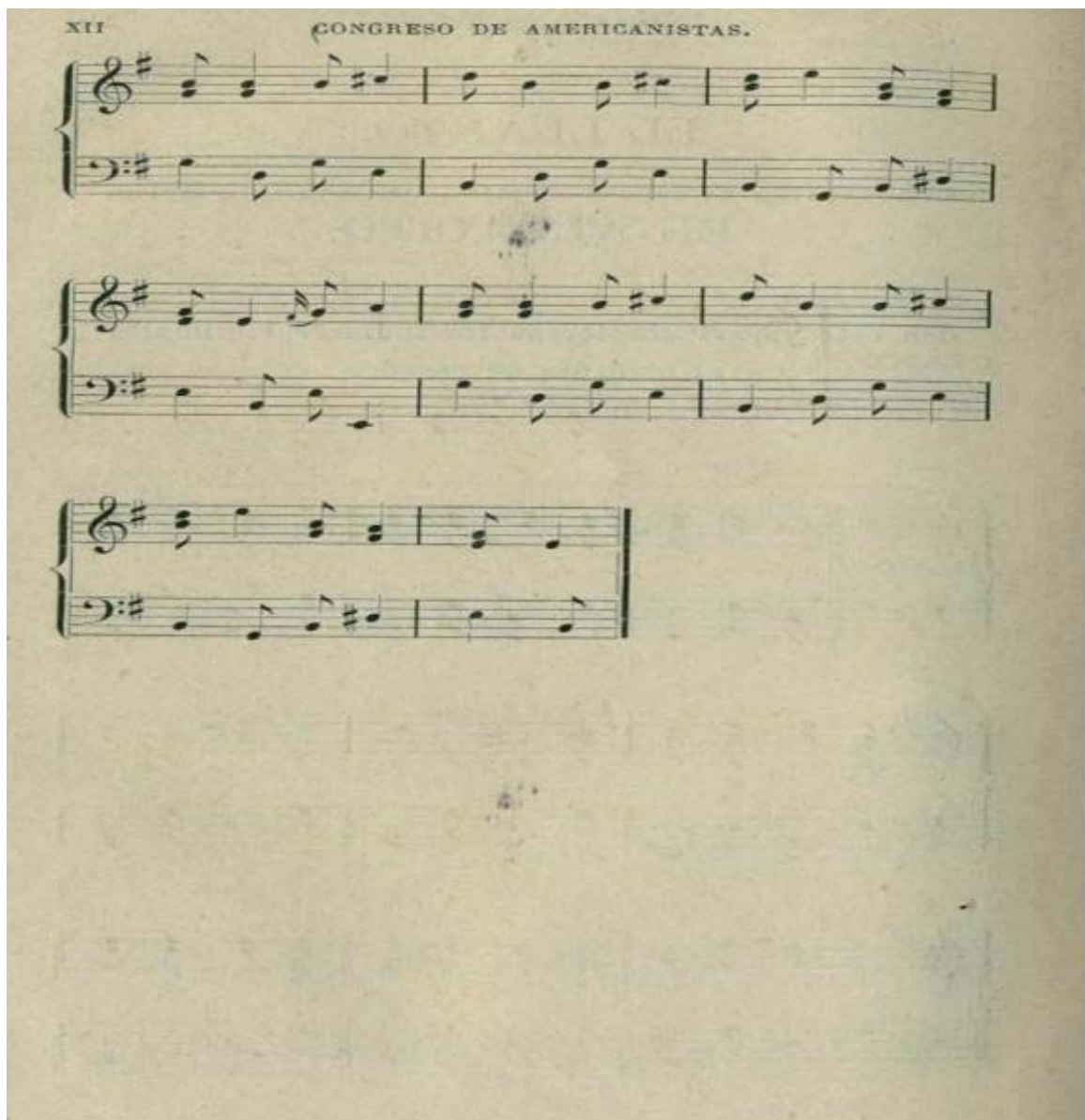
PIANO.



*Figura 1: Partitura El Albacito.*

Actas de la cuarta reunión Madrid-1881.

Tomado de *Yaravíes*.



*Figura 2: Partitura El Albacito (1).*  
 Actas de la cuarta reunión Madrid-1881.  
 Tomado de *Yaravías Quiteños*.

### 1.1.1 El Masalla

Este es un canto matrimonial posiblemente prehispánico que al igual que *El Albacito* se lo utiliza en ceremonias que practica la cultura indígena andina. La siguiente figura advierte las similitudes entre estos ritmos tan característicos en las festividades comunitarias.

## EL MASALLA.

Acostumbran á cantarlo los indios en sus casamientos  
á manera de consejo á sus hijos.

*Moderato.*

PIANO.

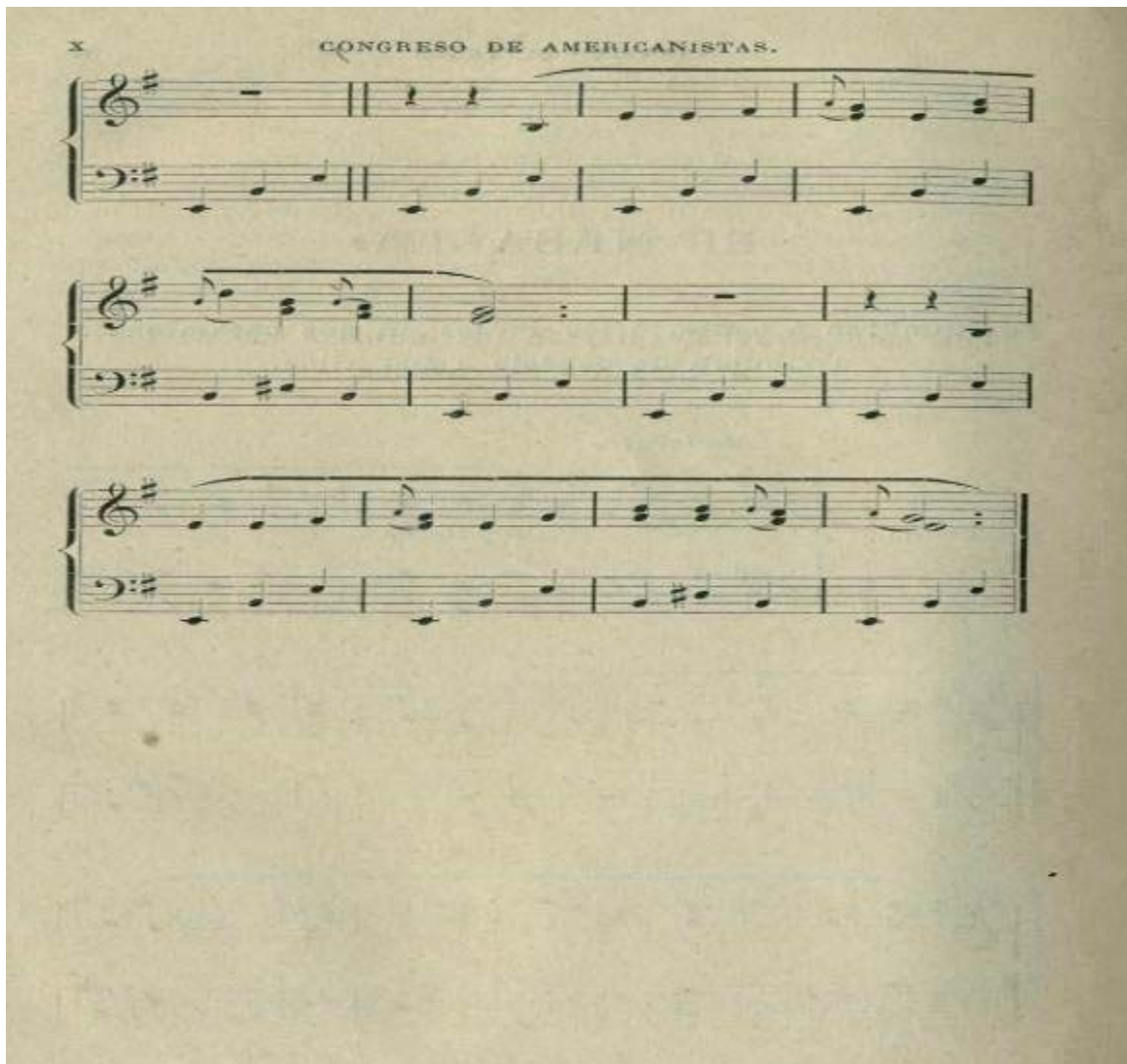
*Muy ligado.*

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of two staves each (treble and bass). The first system is marked 'Moderato' and 'Muy ligado'. The second system has a repeat sign at the end of the first measure. The third system concludes the piece with a final cadence. The word 'PIANO.' is written to the left of the first system, and a small 'o' is at the bottom right of the page.

Figura 3: Partitura *El Masalla*.

Actas de la cuarta reunión Madrid-1881.

Tomado de *Yaravies Quiteños*.



*Figura 4: Partitura El Masalla (1).*

Actas de la cuarta reunión Madrid - 1881.

Tomado de *Yaravies Quiteños*.

En resumen, el albazo es una danza cantada (sin subestimar los albazos que son instrumentales) que se origina en la zona andina del país como parte de las festividades comunitarias y religiosas. Está escrito en un compás binario compuesto de 6/8, aunque también se ha escrito en 3/8 y 3/4. Su tiempo a diferencia de otros ritmos como el yaraví es alegre y contagioso. Este ritmo tan característico para la cultura musical ecuatoriana ha ido moldeando su cuerpo desde épocas coloniales, fusionando elementos musicales ibéricos con rasgos propios de la música indígena (Guerrero, 2003, pp.108).

## 1.1 Características y generalidades culturales

A juicio de Mullo (2009, pp.64-65) el albazo anuncia la llegada del amanecer. Este ritmo es interpretado mientras los danzantes llegan a las seis de la mañana al pretil de la iglesia para ser parte de la misa. Luego del acto religioso se dirigen al desayuno de los sacerdotes (quienes pagan una fiesta religiosa) ejecutando varios albazos. Uno de los instrumentos protagonistas en el acompañamiento de este ritmo es la guitarra, en este instrumento la formulación rítmica del albazo se hace más notoria. Cuando se habla de bandas de pueblo, el tambor redoblante, reemplaza y hace las veces del rasgado de la guitarra. El ritmo es muy importante en estas celebraciones por el carácter festivo que contagia al pueblo.

En el siglo XVIII la reproducción de esta danza con canto fue prohibida por las autoridades gubernamentales. El pensamiento conservador de ese tiempo fue la justificación de la decisión arbitraria del presidente de la Audiencia, quién prohibió todos los actos que hacían referencia al albazo. Pues el decía defender las ofensas a Dios y atender el bien de la república. De igual manera que un “toque de queda”, los músicos no podían estar en la calle a la media noche o al alba (Guerrero, 2003, pp. 108).

Algunas festividades se celebran hasta estos días en diferentes comunidades de la sierra ecuatoriana, siendo el albazo un elemento importante que no puede faltar. El “*Lluru muru pacha*” y, la fiesta de San José de Chimbo, son dos fiestas tradicionales que se llevan a cabo hasta estos días. A continuación se menciona más detalladamente estas tradiciones.

### 1.1.1 Lluru Muru Pacha

En los meses de febrero y marzo la *Pachamama* (Madre Tierra), brinda sus primeros frutos, es por esta razón que el rito andino llamado “*LLuru muru pacha*” (Tiempo de cosecha de los primeros frutos) hace referencia a la época. Esta fiesta tiene una connotación sagrada, por lo que se recurre a las autoridades de la iglesia para la organización de las actividades.

Existe un personaje llamado “*Masho Huashayuc*” y tiene la función de

controlar la participación de los músicos en algunos momentos de la ceremonia, además de proveer con todo lo necesario durante la fiesta. La presencia de la banda de músicos es imprescindible, pues desde el primer día de la festividad la ejecución de los albazos es menester (Mullo, 2009, pp.160).

### **1.2.2 Fiesta de San José en Chimbo**

En el mes de marzo los fuegos artificiales, especialmente los castillos, dan inicio al evento campesino que se celebra el día 14 a la media noche. Los fuegos artificiales son un llamado de fiesta en las comunidades andinas y se comienza participando de la verbena (fiesta popular). En la madrugada apenas sale el sol, los albazos son interpretados por la banda de pueblo que con sus sonidos despiertan a la comunidad. Algunos elementos y símbolos andinos son parte de esta festividad. El danzante, y la “venada” o “vaca loca” tienen gran contenido simbólico en las comunidades andinas. A continuación se hace referencia a estos elementos característicos de la fiesta (Mullo, 2009, pp.163).

### **1.2.3 El Danzante**

Como se puede ver en la siguiente figura, el danzante es un muñeco de carrizo forrado con cohetes y papeles coloridos. Se considera que es el personaje principal y símbolo de la fiesta por ser quien baila de alegría en agradecimiento a la cosecha del maíz (Ministerio de Turismo, 2014).



*Figura 5. Danzante*

Tomado de (Mediavilla, Játiva, Tulcanza, 2007, pp. 3, 4).

### 1.2.3.1 La “Venada” o “Vaca Loca”

Con una estructura de madera y esteras, la “vaca loca” representa en las comunidades andinas a un animal de gran contenido simbólico. Su parte delantera tiene cachos de toro y la parte trasera cola. Además se colocan un sinnúmero de cosas como, juguetes, botellas, tazones, frutas, caramelos, etc. Esto se hace con el fin de que la gente pueda coger dichos obsequios. No obstante, esto no puede ocurrir en cualquier momento. Existe también un vaquero que protege a la vaca de las primeras personas que intentan coger los obsequios. Esto llama la atención de todos los espectadores quienes encuentran conexión e hilaridad con esta fiesta (Mullo, 2009, pp. 149).



*Figura 6. “Venada” o “vaca loca”.*

Tomado de: Daza, 2012.



La vestimenta en esta festividad es muy importante, pues los colores vivos interpretan la alegría de los pueblos y dan mayor valor simbólico a la celebración.

### 1.2.3.2.- Vestimenta mujer

Las mujeres visten falda de pliegues con colores llamativos, blusa blanca, chal de lana, sombrero, alpargatas y una cinta gruesa alrededor de la cintura (Mediavilla, Játiva, Tulcanaza, 2007, p. 3)



*Figura 7. Vestimenta mujeres en el albazo.*

Tomado de: Mediavilla, Játiva, Tulcanaza, 2007, p. 4.

### 1.2.3.3.- Vestimenta hombre

En el caso de los hombres, visten pantalón blanco, alpargatas, zamarro en la mayoría de veces y cinta gruesa alrededor de la cintura al igual que las mujeres (Mediavilla, Játiva, Tulcanza, 2007, pp. 3, 4).



Figura 8. Vestimenta hombre albazo

Tomado de: Mediavilla, Játiva, Tulcanaza, 2007

### 1.2.4 Modalidad y temática del albazo

El albazo a pesar de tener en su estructura tonal una modalidad menor, su ritmo alegre con carácter festivo incita al baile. Generalmente sus letras se desarrollan en torno al desamor, a las decepciones e ingratitudes, pero no es absoluto ya que existen canciones como *Así se goza*, *Apostemos que me caso*, *La valentina* en las que sus textos no se refieren a la tristeza. También se destaca su baile suelto con pareja, ligeramente zapateado y con pañuelos en las manos. De acuerdo a la investigación desarrollada, la coreografía fue tomada de bailes de salón europeos (Sánchez, 2010, párr. 4).

Sus coplas casi siempre están estructuradas en cuarteta “estrofa castellana de cuatro versos de arte menor con rima consonante”. Un ejemplo claro se puede encontrar en una de las estrofas de la obra del compositor Rubén Uquillas, *El maicito* (1925):

“Tu dices que no me quieres solo por  
verme llorar lloraré porque te quise  
no porque me has de faltar”

### 1.1 Características musicales

Su figuración rítmica y melódica destaca las corcheas, negras y negras con punto. Las líneas melódicas sincopadas suponen un rango de dificultad en la ejecución, pues la última corchea del segundo tiempo suele ligarse con la que está en el primer tiempo del siguiente compás. En la figura 9 se muestra un ejemplo de lo antes mencionado.

**Taita Salasaca**  
(Albazo)

Benjamin Aguilera

*Posición (la-fa)*

Figura 9. Partitura albazo *Taita Salasaca*

Tomado de: Espinoza 2006.

La última corchea del compás cinco se liga con la primera corchea en el primer tiempo del compás seis. Esta síncopa hace que este ritmo tenga su grado de complejidad al ejecutarlo, más aún cuando no se ha tenido un precedente.

Como ya se menciona anteriormente, la tonalidad menor es la característica que comparte el albazo con otras danzas como el sanjuanito y el aire típico por nombrar unas pocas. Otra de las características notorias en la música ecuatoriana, por lo tanto en el albazo, es la parte B que modula momentáneamente al sexto grado (bVI). Los estribillos e interludios son los espacios donde se remarca la base rítmica, delimitando si es un ritmo u otro. En la figura 10 se puede ver el estribillo del albazo *Solito*, que aunque esté escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ , se puede notar la figuración rítmica característica en el albazo.

*Solito*  
Albazo Ecuatoriano

Enrique Espín  
Taller de Guitarra Clásica ESPOCH

Guitarra

Figura 10. Estribillo del albazo *Solito*

Tomado de Guaraca, 2012

### 1.1.1 Base rítmica del albazo

La base rítmica del albazo más común es cuando tiene negra, corchea, corchea, negra, como se puede ver en la figura 12.

Allegro

ALBAZO, versión I

Figura 11. base rítmicas del albazo

Tomado de Guerrero, 2009.

En esta parte de la investigación es preciso mostrar la similitud existente entre el albazo y el yaraví de la cual se hablaba en párrafos anteriores. En la siguiente figura se nota que las bases rítmicas de los dos ritmos son idénticas. Es aquí donde recalcamos y afirmamos el parentesco existente, diferenciándolos únicamente su tiempo.

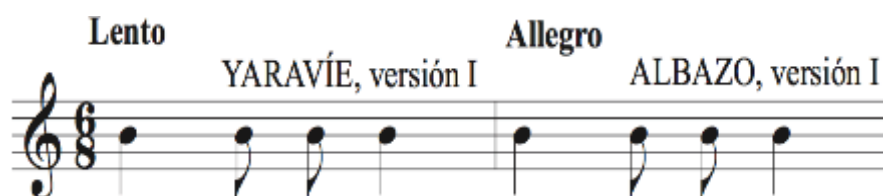


Figura 12. Similitud de bases rítmicas entre el yaraví y el albazo  
Tomado de Guerrero, 2009

### 1.1.2 Escala pentatónica y armónica

La escala pentatónica como su nombre ya lo indica es una escala que cuenta con cinco sonidos y está compuesta solamente con segundas mayores y terceras menores. Según el compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977), citado en (Mullo, 2009, p.54), “Esta escala pentatónica sirve de base para la construcción de géneros como el aire típico, el albazo y el alza, cuando se amplia de los cinco sonidos hacia los siete del sistema tonal europeo”. Por ejemplo, en la figura 14 se puede ver que la melodía no utiliza únicamente una escala pentatónica, sino una escala armónica que hace que el quinto grado tenga función dominante y resuelva.



Figura 13. Melodía con escala armónica

Tomado de Espinoza, 2016

### 1.1.2 Compás

Su ritmo se interpreta en un compás binario compuesto de 6/8. Aunque también existen canciones que han sido escritas en  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{3}{8}$  como ya se pudo ver en un ejemplo anterior. A continuación, la figura 16 muestra un albazo escrito en un compás de 6/8.

**Solo por tu amor**  
(Albazo)

Jorge Araujo Chiriboga

Figura 14. partitura *Solo por tu amor*

Tomado de Espinosa, 2016.

A lo largo de la historia de la cultura mestiza se han creado albazos muy representativos con diversas temáticas como: *Dolencias*, *Aires de mi tierra*, *Tormentos*, *Avecilla*, *Así se goza*, *Si tú me olvidas*, *Solo por tu amor*, *Apostemos que me caso*, *Amargura*, *El maicito*, *Las quiteñitas*, *Misa de doce*, *Casa de teja*, *Morena la ingratitud*, *Pajarillo*, *Se va mi vida*, *Solito*, *Triste me voy*, *Vida mía corazón*, *Negra del alma*, *Que lindo es mi Quito*, *El Pilahuín*, por nombrar unos pocos del extenso repertorio nacional. Todas estas obras de arte son un legado musical para las futuras generaciones (Sanchez, 2014).

Algo común dentro de la música ecuatoriana, y de la música en general son los patrones rítmicos que se repiten durante toda la canción. De esta forma los patrones generan una sensación de movimiento continuo, que delimita si es un ritmo u otro.

En el capítulo dos, se hace mayor acercamiento a las características musicales, ya que se este se refiere netamente al análisis musical.

### **1.1.2 Otros ritmos ecuatorianos**

Como menciona el autor Pablo Guerrero (2000, pp. 108) “el albazo podría ser generador de otros ritmos ecuatorianos, tal como es el caso del aire típico, que en otras partes se conoce como capishca, y por otro lado su incidencia también la hallamos en la bomba del Chota y en el cachullapi”. Se considera esta acepción, sin embargo, es difícil decir que el albazo estuvo antes o después que otros ritmos.

De acuerdo al planteamiento de Pablo Guerrero (2009), existe un esquema en el cual se muestra las similitudes entre algunos ritmos. Se sintetiza en el siguiente orden: yaraví, albazo, aire típico, bomba.

Aunque existe mucha controversia con el parentesco que hay entre algunos ritmos que son mencionados anteriormente. Se puede decir fácilmente que el albazo es un yaraví con tiempo más rápido. Pero no solamente debe ser tomado en cuenta en su análisis musical la rítmica, sino otros componentes que caracterizan al ritmo tales como: estructura, armonía, melodía y función dentro de la sociedad. Es así que se encuentra la diferenciación de cada de ritmo (Guerrero, 2003, pp.108).

#### **1.1.1.1 El Yaraví**

Según el compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977) citado en Mullo (2009) define al yaraví como una especie de balada andina que se divide en dos tipos: yaraví indígena y yaraví criollo.

##### **1.1.1.1.1 Yaraví indígena**

Está escrito en un compás binario de 6/8 haciendo énfasis en la escala pentatónica menor (Mullo, 2009, pp.52).

##### **1.1.1.1.2 Yaraví criollo**

Está en un compás ternario simple de  $\frac{3}{4}$  haciendo énfasis en la escala melódica menor y cromática (Mullo, 2009, pp.52).

A continuación, en la figura N° 15 se muestra las bases rítmicas del *yaravíe*.



Figura 15. bases rítmica del yaraví.

Tomado de Guerrero, 2009.

#### 1.3.4.2.1 Aire típico

“El aire típico es una danza propia de indígenas y mestizos del Ecuador”. Denota el sentimiento del indígena ecuatoriano con la combinación entre su ritmo alegre y sus melodías melancólicas. Sin embargo, al igual que se ha mencionado anteriormente, existen varias características musicales y extramusicales que hacen que cada género se diferencie.



Figura 16. Base rítmica del aire típico.

Tomado de Guerrero, 2009.

#### 1.3.4.2 Bomba

La bomba es otro ritmo que tiene similitud con el albazo, comparten la misma métrica. En la siguiente figura se encuentra un fragmento de la bomba tradicional *La Banda de Peñaherrera*. Cabe señalar que algunos temas tienen distintas versiones en su ritmo como se muestra en la figura 17.



Figura 17. Base rítmica de la bomba

Tomado de Guerrero, 2009.



En fin el albazo es una composición musical que por un lado tiene un carácter festivo, pero por otro lado melodías melancólicas debido a su tonalidad menor.

#### 1.4 Variaciones rítmicas en el albazo

El compositor cotacacheño Segundo Luis Moreno escribe la base rítmica del albazo en dos tipos, el uno en un compás binario de 6/8 y el otro en un ternario de 3/8. En el primer tipo coincide con Juan Agustín Guerrero en *Yaravís Quiteños*. A continuación se muestran figuras con las diferentes variaciones rítmicas del albazo.



Figura 18. Base rítmica del albazo en 6/8

Tomado de Guerrero, 2003.



Figura 19. Variación rítmica del albazo en 3/8

Tomado de Guerrero, 2003.

Las variaciones más características que se han extraído de registro sonoros de música popular durante algunos años son las siguientes:



Figura 20. Variación rítmica albazo

Tomado de Guerrero, 2003



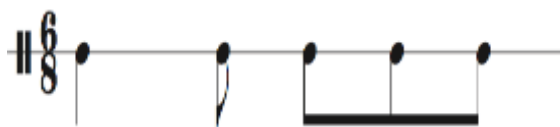
*Figura 21. Variación rítmica albazo*

Tomado de Guerrero, 2003



*Figura 22. Variación rítmica albazo*

Tomado de Guerrero, 2003



*Figura 23. Variación rítmica albazo*

Tomado de Guerrero, 2003



*Figura 24. Variación rítmica albazo*

Tomado de Guerrero, 2003

Después de haber investigado las características principales, generalidades culturales y variaciones rítmicas del albazo, se llega a la conclusión de que el albazo es una danza cantada considerada como elemento fundamental para ciertas actividades de los pueblos de la sierra ecuatoriana. Ahora el albazo es considerado uno de los ritmos más característicos de la música ecuatoriana.

La similitud con otros ritmos es bastante curiosa por el origen de cada uno, sin embargo, características fuera de lo musical como es el caso de la danza en el albazo hacen que se diferencien entre ellos. La velocidad con la que son tocados los albazos es muy importante, ya que esto lo diferencia del yaraví y el aire típico.

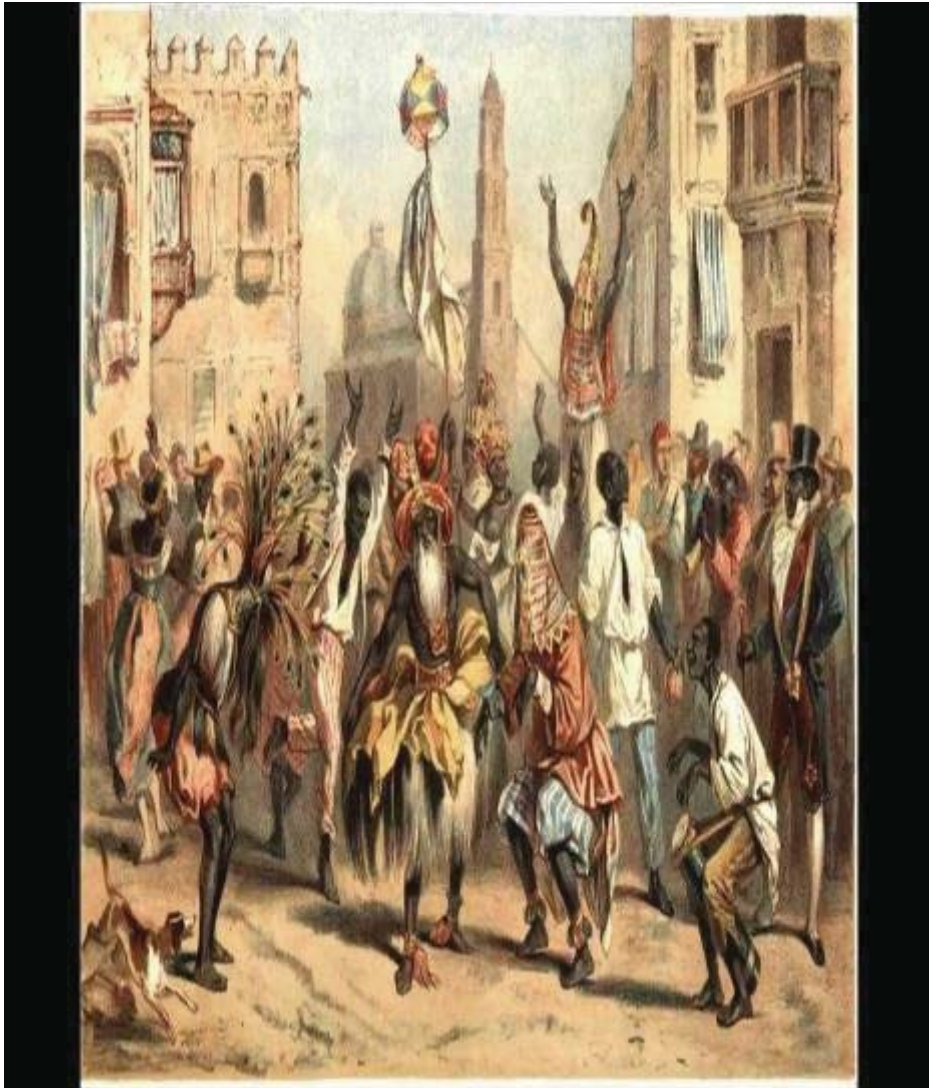
### **1.5.- Diáspora Africana**

La dispersión de esclavos africanos al “Nuevo Mundo” fue a partir del siglo XVI. Una de las causas por la cual fueron transportados millones de esclavos africanos fue la mano de obra barata. A esto se le dio el nombre de Atlántico o comercio transatlántico de esclavos. La mayoría de esclavos venían de costa oeste de África debido a la cercanía, lo que significaba menos gastos y más ganancias para los traficantes de esclavos (Traducido por el autor, 2009, Brooks, p1).

Las manifestaciones artísticas y culturales de África invadieron América durante esta época, la cual se considera como una de las más grandes exportaciones de tradición y cultura que el mundo ha tenido en toda su historia. Durante este suceso social, los esclavos africanos servían como mano de obra en granjas y plantaciones. En sus descansos representaban sus tradiciones a través de cantos y bailes como una forma de liberar y expresar sus sentimientos. Etnias como los Bantú, Arará, Carabalí y Yoruba son quienes implementaron en el Nuevo Mundo su idiosincrasia, su cultura y sus religiones (Traducido por el autor, Rodríguez, 2003, p. 2, 3, 4).

#### **1.5.1 La Sociedad Abakuá**

Se determina que, la sociedad secreta Abakuá es una organización de carácter mágico-religioso exclusivamente para hombres que provienen del Calabar (hoy una provincia de Nigeria). En América, solamente podemos encontrarla en Cuba desde el año 1836, año en que llegaron por primera vez al puerto habanero negros de origen Carabalí (Castellanos, 2002, p. 205).



*Figura 25. Toque de Abakuá*

Tomado de internet

Los miembros iniciales de la Sociedad Abakuá eran negros y otras razas no fueron admitidas hasta finales del siglo XIX. Abarca muchos elementos que incluyen: sociedades secretas, tradiciones, lenguaje, música, cultura, danza, religión, política, creencias y mitología, por nombrar algunos. También es considerado como un ritual de hermandad, a veces comparado con la estructura de los francmasones. Su influencia sobre las artes y las letras ha sido sumamente considerable a lo largo de la historia. (Traducido por el autor, 2009, Brooks, p1). Los miembros pertenecientes a esta sociedad secreta son llamados popularmente con el nombre de ñañigos (bailarín Abakuá).

### 1.5.1.1 Ñáñigos

Los Ñáñigos al igual que toda sociedad secreta, surgen para poner orden donde no lo hay. Son bailarines callejeros de la sociedad y simbolizan los espíritus de los muertos o los espíritus de los fundadores de la sociedad (Traducido por el autor, 2009, Brooks, p6).



*Figura 26. Ñáñigo*

Tomado de Landaluze, 1881.

### 1.5.1.1 Instrumentos

En cuanto a los instrumentos, los miembros de la sociedad Abakuá usaron un conjunto de cuatro tambores que incluía tambores de una sola cabeza tocados con palos, un ekón (un tipo de cencerro) y dos cascabeles (erikundi) para servicios religiosos. El uso de las dos sonajas (maracas) fue ligeramente diferente de sus predecesores africanos que a menudo usaban solo uno. Su concepto estaba ligado a tocar la batería con dos palos (Traducido por el autor, 2009, Brooks, p8).

El nombre general de los cuatro tambores en este conjunto es *biankomeko*, formado por los tambores: bonkóenchemillá, blankomé, kuchiyerema, obi-apá, dos palos percutivos (ltones), un ekón o cencerro y dos

sonajas (erí-kundí). Además del cantante solista y el coro que es formado con todos los participantes de la ceremonia. Cada tambor tiene un solo tronco de forma cónica hecha de piel de cabra que se mantiene en su lugar mediante un sistema de afinación tipo cuerda y cuña llamado bekumá. Debido a la aplicación no sagrada de estos tambores, no tienen marcas o símbolos especiales, tampoco son pintados de ninguna manera (Traducido por el autor, 2009, Brooks, p22).



*Figura 27. Conjunto de tambores Biankomeko*  
Tomado de Pertout, 2017.

### **1.5.2. Características y generalidades culturales**

En este tema se aborda la tradición como un proceso constante de enriquecimiento, mencionando la Santería como una religión que se origina con la tribu Yoruba del África. También se hace mención a los Orishas como la representación de las energías de la naturaleza.

### **1.5.2.1 La Santería**

Es una religión que tiene sus orígenes con la tribu Yoruba del África. Ellos vivían a lo largo del *Río Níger*. Los *Yorubas* llamaron a las energías de la naturaleza como Orishas (Rodríguez, 2003, pp. 1).

#### **1.5.2.1.1 Orishas**

Según Rodríguez (2003, pp. 2,3,4), los orishas son la representación de las energías de la naturaleza, sin embargo, ante la diversidad de deidades se conjuga como una religión monoteísta, ya que consideran que su Dios único y omnipotente es Olodumare.

Brandon (1993, pp. 8), menciona que “en una sociedad como la cubana en la que las tradiciones culturales de los africanos nunca pudieron mantenerse intactas ni fácilmente integradas en una armoniosa cultura nacional, lo que se desarrolló fue un “*continuum* cultural”. Esta continuación cultural fue un modo a través del cual los grupos de ascendencia africana organizaron su diversidad cultural en una sociedad multiétnica y multirracial. (Galván, 2004, p. 10).

La música de África invadió con sus tambores y marimbas, sus bailes e histrionismos, zarabandas (danza lenta), mojigangas (fiesta en la que los participantes llevan disfraces o máscaras grotescas, especialmente de animales), y bululús (aglomeración de personas), a los pueblos de uno y otro lado del Atlántico. Donde quiera que están los bailes negros, ahí se encuentran los tambores. En las mojigangas se utilizaban instrumentos populares ruidosos como las castañetas, la flauta, y el imprescindible tamboril. También estuvieron presentes en los bailes zapateados del siglo XVI, y en la procesión de Corpus Christi. (Barriga, 2003, pág. 33, p. 2).

A continuación se desarrolla las características del bembé, como una fiesta propia de las comunidades afrocubanas.

### **1.6 Características del bembé**

El bembé es entendido como la expresión que los afrocubanos de la zona suroriental llaman a la fiesta que se realiza para celebrar el contacto entre seres humanos y Orishas (Ortiz, 2001, pp. 37-38).

El bembé tiene varias acepciones, pues es considerado como un ritual que contiene música y danza. Dentro de esta ceremonia que es usada para la conexión con los “Orishas” el tocar bembé, dar comida, pagar un compromiso, delimitan aspectos importantes propios de la fiesta. Bailar bembé complementa la actividad ritual. La mezcla de la música, la danza y el canto hacen un verdadero bembé, pues sin uno de los elementos mencionados el ritual sería inútil.

Según M. Esquenazi (1998), existen dos formas específicas de culto, la oriental y la occidental. Por el lado occidental se utilizan conjuntos instrumentales de bembé, batá y campana-sartén, sus textos son cantados en lengua yoruba y existen algunas variaciones de toques. Por otro lado, en la zona oriental se usan tumbadoras, sus textos son en español y los toques son más limitados.

Actualmente, los bembés se celebran tanto en la zona rural como en la zona urbana de toda Cuba. Sería inútil tratar de explicar un problema de degeneración o atribución a una expresión más culta que otra. Aunque de cierta forma se podría decir que los bembés del campo tienen quizá una funcionalidad social, por lo tanto una expresión estética diferente a las zonas urbanas. Sin embargo hay que guardar mucho cuidado con esencializar un fenómeno que por naturaleza es cambiante

Según F. Ortiz (2001) se llama al bailoteo de los bembés como: bembeseo o bembesear. Estos bailes de Bembé son los más frecuentados de la santería, porque se prestan para la diversión profana y relajona; es por eso que los que más concurren a estas ceremonias son los masumberos (los que están pa’ca y pa’lla y no paran en ningún lao). Masumbero pertenece al acervo cultural y significa o se deriva de la raíz de la conga zumba, que significa, trabajo ocasional, relajo sexual, mujer joven.

A pesar que los bembés son sinónimos de fiesta incorporan reglas de comportamiento para los asistentes. Por citar una, se dice que los miembros de una familia que participa en el bembé ayudando a su madre, deberán abstenerse de tener relaciones sexuales un día antes de la celebración hasta el final de la ceremonia. La razón por la cual existe esta restricción tiene una



respuesta breve y unánime que dice que los santos son limpios y celosos (Ortiz, 1966, p. 34).

Una característica fundamental en este ritual es el ritmo, ya que los tambores juegan un papel sumamente importante, debido al carácter dancístico. La música reiterativa permite entrar en un trance que al interior de las secuencias rituales provoca el baile junto a gestos y acciones donde el sacrificio favorece la eclosión de la sensualidad con la sangre de los animales ofrecidos. En esta fiesta también se pueden encontrar santos como: Eléggua, Santa Bárbara (Shangó) y San Lázaro (Babalú Ayé), y Oggún. A continuación se explica brevemente estos orishas.

#### **1.6.1 Eléggua:**

Es el mensajero entre seres humanos y los demás orishas. Puede hacer bromas pesadas para enseñar lecciones y de esta manera abrir nuevas oportunidades de caminos para llegar a diferentes metas (Rodríguez, 2003, pp. 6).

#### **1.6.2 Shangó:**

Fue un antiguo rey yoruba, inmortalizado como espíritu de la guerra y el trueno, del fuego y los tambores. Uno de los orishas más conocidos en Cuba (Rodríguez, 2003, pp. 8).

#### **1.6.3 Babalú Aye:**

Espíritu de la enfermedad y las epidemias (Rodríguez, 2003, pp. 9)

#### 1.6.4 Oggún:

Es el segundo de los santos guerreros, uno de los más antiguos orishas, símbolo de fuerza primitiva y energía terrestre (Rodríguez, 2003, pp. 8). Existe una inmensa tradición oral sobre cada uno de los orishas, sus historias, sus acciones, la relación entre ellos y el que por qué de su personalidad. Dichas historias tienen como nombre los “*Patakís*”.

Es así, que la mayoría de música africana llegó al “Nuevo mundo”, gracias a la diáspora de esclavos africanos que no olvidaron sus manifestaciones artísticas. Como se menciona anteriormente, el bembé en América se lo utiliza en mayor proporción para fiestas profanas en las que el goce es prioridad.

Europa y América fueron los países que mayor contacto tuvieron con estas nuevas culturas, surgiendo así nuevos ritmos en los que se fusionaban elementos de las culturas africanas y del resto del mundo. La salsa, el *blues*, el *jazz*, el *country*, el *funk*, el *reggae*, la música cubana y la música latina en general son ritmos que han surgido con el choque de estas actividades y tendencias artísticas (Márquez, 2012, párr. 2).

#### 1.6.2 Características musicales

El continente africano tiene un sabor agridulce; las prácticas injustas pero reales de la esclavitud hicieron que buena parte de su cultura se difumine por Europa y América. Hoy por hoy podemos decir que África ha sido el mayor exportador de ritmos para el mundo. Muchos géneros musicales no podrían haber existido sin este importante aporte. Como menciona el autor Yehudi Menuhin en su libro “La música del hombre” (1996) “La música africana es la magia que nos pone en contacto con los espíritus del pasado”. África no ha tenido una historiografía como la que tenemos en Occidente, es por ese motivo que no se tiene claro el origen de su música.

Uno de los países con mayor experiencia en fusiones de su música con elementos africanos es Cuba, no solamente es este país el que ha experimentado este tipo de fusiones, pero si es uno de los más importantes, debido a que esta isla fue el hogar de una gran cantidad de esclavos africanos

que trabajaban en plantaciones. En sus momentos libres cantaban y tocaban sus sonidos característicos del tambor y la campana. Las personas que tocaban los tambores eran considerados como percusionistas religiosos en general, pues ellos tocaban ritmos repetitivos en clave de 6/8. La tradición oral fue el puente conector para que estos toques y cantos no mueran con el pasar del tiempo (Morales, 2011, p. 1).

### **1.6.2.1 Instrumentos musicales**

Se afirma que las variaciones de los instrumentos musicales en los bembés de los cubanos de la región oriental no son muchas, pues regularmente usan tres: un quinto, que lleva la base mayor que repica, y que puede parar en un momento determinado, y dos tambores de fondo, que llevan el ritmo de la música. A veces, se le añade un cuarto, denominado el llamador, que es el segundo del quinto, cuya función es agitar al quintero para que toque y se mantenga en la línea. El quinto necesita que el llamador y los fondos paren. Asimismo, hay una campana que va delante marcando el tiempo, pues es la guía fundamental del toque. Sin la campana se pierde el ritmo del toque, pues, es la que determina la clave del suroeste de África en 6/8 (Galván, 2004, p. 5). La campana es un instrumento muy importante dentro de estas ceremonias, pues, una de las características principales del bembé es el ritmo reiterativo, ese momento continuo que hace que las personas que participan en la ceremonia puedan entrar en un “*trance*” (suspensión de las funciones mentales normales) necesario para la conexión con los orishas. Se conoce que la campana a más de ser un instrumento que repite su patrón rítmico (clave), sirve como base para que los demás instrumentos tales como los tambores puedan desarrollarse rítmicamente, dando continuación a la ceremonia ritual. Es así, que la clave es un patrón rítmico que se repite constantemente, para de esta manera, establecer un ritmo a partir de la clave africana.

Dentro de las características musicales del bembé podemos encontrar que confluyen al unísono la canción, el ritmo y el movimientos para llamar al *Orisha*, de forma que se reconozca a sí mismo en la lírica, los ritmos y las

danzas que han sido interpretados para ellos quizás durante miles de años. Los ritmos son representaciones que en realidad son rezos a los orishas y como tal desempeñan una parte importante en esta educación. Los tamboreros practican durante años para poder interpretar los ritmos correctamente. Esto es sumamente importante ya que los tambores hablan con los orishas. El baile o danza también se convierte en oración en el contexto religioso de un bembé. (Ortiz, 1996, p. 125).

Para algunos autores, los bembés de la zona de Contramaestre, San Luis y Palma Soriano son bembés de *sao o monte*, como si se tratase de tradiciones culturales conservadas por grupos afrocubanos desarticulados de las zonas urbanas (Ortiz, 1996, p. 32).

#### 1.6.2.1 La clave del suroeste de África

Se conoce que sus orígenes están en el occidente de África y también en la parte central. La clave africana se pidió prestada al *Abakuá*, ritmo ritual *Carabalí*, y después fue rápidamente introducida en la mayoría de los ritmos como el bembé (pianoclass-daya.blogspot.com, 2013, párr. 2).



*Figura 28.* Las claves africanas

Tomado de Latin Percussion, 2017

La clave significa literalmente llave, signo musical, código. En la música es el mapa por el cual los músicos determinan su camino y su ritmo, tal como es el caso de la salsa y sus claves (Ortiz, 1935, párr. 9).

Se llega a entender un nuevo concepto de clave a partir del titular

encontrado en el interior de la portada de la primera edición de la revista *New York's* clave durante los setentas en la que se decía: “Clave... para nosotros la palabra va más allá de explicaciones y definiciones. Significa vida, salsa, el alimento de nuestro tiempo libre, el movimiento intenso del ritmo, la emoción de 20.000 personas explorando los sonidos de la vida. Es estar en el golpe, en la llave, en la clave. Significa estar por encima de todas las cosas, estar tocando en lo correcto” (La clave de Nueva York, 1970, párr. 3).

En esa década era algo muy importante entender un concepto tan profundo en algo que no se tomaba en cuenta en todos los espacios.

Aunque algunas claves suenan muy parecidas, hay diferencias rítmicas entre ellas y la subdivisión de cada una juega un papel muy importante, definiendo notablemente la cadencia, forma de tocar, cantar, improvisar y de bailar cada una (Washburne, 1995, párr. 6).

La clave es considerada el alma de las canciones, los elementos rítmicos son muy importantes ya que de ahí proviene el patrón rítmico que sirve como pilar para la composición, arreglos y la base donde se desenvuelve la música de una forma organizada (La clave en la música afrolatina, 2017, párr. 1).

Se tiene un conocimiento de clave en cuanto a las formas binarias que existen, sin embargo las claves en subdivisión ternaria vienen mucho tiempo atrás. La clave es la “columna vertebral” donde se apoya toda la música latina, que junto con los patrones de cáscara, cencerro, etc. Forman la estructura que determina los ritmos. Estos patrones son extensiones de la clave, se generan en base a ella (La clave en la música afrolatina, 2017, párr.3).

Músicos con un fondo más afrocubano se refieren al patrón o clave como la campana de bembé, mientras que en África se refieren a ella como la campana de *Agebekor* (ritmo guerrero primario del pueblo *Ewe de Ghana*). En términos académicos los patrones se refieren como la campana africana estándar (SAB). Cualquiera que sea su contexto y terminología, el patrón sigue siendo el mismo (Lake, 2002, p. 4).

Un hecho notable en estos días es que las estructuras formales de la música no solamente responden a las funciones básicas de la música como comunicación sino también a la manera en que la música es considerada por la

sociedad en relación con los valores artísticos, filosóficos y sociales (Kwabena, 1982, p. 707).

La música contemporánea puede ser vista como un árbol con diferentes ramas, cada una de estas está alimentada por fuertes raíces musicales tradicionales. Estas raíces latinas representan a todos los países de América Latina (Kwabena, 1982, p. 707).

### 1.6.2.2 Desarrollo o diversidad de la clave africana

La clave africana ha sido la base para que muchos géneros tomen iniciativa. Tal como es el caso de la clave rumba. En las siguientes figuras se muestra las diferentes claves afrocubanas.

#### 1.6.2.2.1 Clave Rumba

La clave rumba se encuentra escrita en 6/8 y en compás partido, siendo la última la más usada en la música latina. En la figura 29 se muestra la clave rumba.

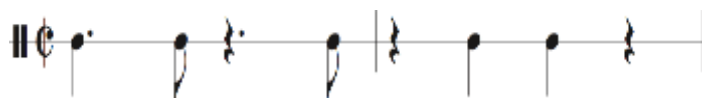


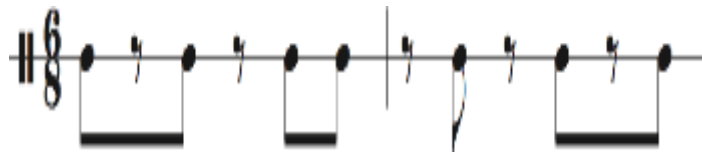
Figura 29. Clave Rumba 3-2

A continuación se muestra un ejemplo de la clave africana con cinco golpes.



Figura 30. Clave Africana 6/8 (cinco golpes) Tomado de Marín, 2017

En la siguiente figura se puede ver la misma clave con más golpes. En este caso con siete. Esta es la que más destaca en la música africana.



*Figura 31: Clave africana 6/8 (siete golpes)*

Tomado de Marín, 2017

Este patrón rítmico se apega mucho al albazo, por tener similitud en su compás de origen (6/8). Al ser un compás binario compuesto, las similitudes entre sus figuras rítmicas dan un punto orgánico dentro del cual se puede desarrollar muchas combinaciones sin perder la estructura principal que en este caso es la clave. Las ventajas que presenta la fusión de la clave con un ritmo latino son varias. Desde el punto de vista de la composición, sirve como plantilla para escribir la música de una manera organizada sin perder algo muy importante como es la clave, característica fundamental de la música afrolatina.

## Capítulo 2:

### **2. Análisis melódico rítmico y armónico del albazo y el bembé y síntesis rítmica para la fusión.**

En este capítulo es válido mencionar que el principal objetivo de este trabajo de investigación es aplicar las conclusiones y conocimientos en nuevas obras musicales para desarrollar una fusión de estos dos ritmos. Es así que en las siguientes ideas se encuentran aspectos musicales que caracterizan tanto al albazo como al bembé. Para entender los puntos específicos de este trabajo de investigación se ha optado por redactar el contenido de una forma resumida en tres aspectos importantes de análisis como son: armonía, melodía y ritmo. Se hace mayor énfasis en lo rítmico porque esta síntesis nos sirve para dicha fusión. Estos elementos dentro de la investigación se consideran muy importantes para este estudio, desde un enfoque netamente musical.

## 2.1 El albazo

Como ya se menciona en el capítulo anterior, el Ecuador registra su primer albazo en el año 1865. A partir de esta fecha se han creado muchos albazos más que han ido tomando forma a través de los años. A continuación se aborda algunas características musicales del albazo.

### 2.1.1 Compás

Su ritmo se interpreta en un compás binario compuesto de 6/8 al igual que la mayor parte de la música ecuatoriana. Aunque otros autores como Dimitrov también mencionan el albazo en clave 6/4. También existen partituras de albazos escritos en  $\frac{3}{4}$ . Como se puede ver, existen algunas acepciones en cuanto al compás de este género. Sin embargo el compás de 6/8 es el más común en el repertorio nacional. Para profundizar en las distintas métricas, a continuación unos ejemplos de albazos escritos en diferentes métricas.



Figura 32. Aires de mi tierra, escrito en 6/8.

En la figura N° 33 se observa un albazo escrito en 6/4.



Figura 33. Bonita Guambrita de Luis A. Valencia con métrica de 6/4  
Tomado de Dimitrov, 2016.

### 2.1.1 Bases rítmicas del albazo

Existen dos bases rítmicas del albazo que el autor Pablo Guerrero (2009) sitúa



como las principales del ritmo. A estas bases rítmicas se las denomina como la clave pertinente de cada ritmo. Dimitrov (2006), afirma que el albazo tiene clave rítmica.



Figura 34. bases rítmicas del albazo

Tomado de Guerrero, 2009.

En esta parte de la investigación es preciso mostrar la similitud existente entre el albazo y el yaraví de la cual se hablaba en el capítulo anterior. En la versión I de las bases rítmicas los dos ritmos son idénticos. Es aquí donde confirma el parentesco existente entre estos dos ritmos, diferenciándolos únicamente el tiempo.



Figura 35. Similitud entre el yaraví y el albazo

Tomado de Guerrero, 2009.

Entre el albazo y el aire típico también existe un gran parentesco, pero no solamente pasa con el albazo en la música ecuatoriana, el yumbo y el danzante igualmente han sido confundidos por mucho tiempo, por su similitud, tanto en el ritmo, como en la melodía. Sin embargo, al igual que se ha mencionado anteriormente, existen varias características musicales y extramusicales que hacen que cada ritmo se diferencie. El albazo está escrito en 6/8 y el aire típico en 3/4. El "sentir" (*feel*) de cada ritmo es diferente por los acentos y su carácter a pesar de tener fórmulas rítmicas similares.

### 2.1.1 Escala Pentatónica

Como su nombre lo indica esta escala cuenta con cinco sonidos y está compuesta solamente con segundas mayores y terceras menores. Ha sido usada en algunos ritmos en todo el mundo. Existe mucha connotación para esta escala en la música andina ecuatoriana, pues, a lo largo de la historia musical del Ecuador, se ha destacado en un sin número de composiciones en diferentes ritmos. Sin embargo en unos ritmos tiene mayor incidencia. La escala pentatónica menor está conformada de la siguiente manera, tercera menor, segunda mayor, segunda mayor, tercera menor y una segunda mayor para volver al ciclo. Solo se menciona la pentatónica menor ya que es la que se usa en la música ecuatoriana por la característica sonoridad de tristeza.



Figura 36. Escala pentatónica menor

Tomado de: escalas pentatónicas, armonía moderna, 2004.

En la siguiente figura se puede ver claramente la utilización de una escala pentatónica menor de D. Las melodías de la mayoría de canciones populares ecuatorianas tienen como base la escala pentatónica menor. Esto hace que se sienta un color andino que contrasta con los diferentes ritmos latinoamericanos.



Figura 37. Albazo escrito con una escala pentatónica

Como ya se menciona anteriormente, la escala pentatónica ha sido usada con frecuencia en la composición de música andina en algunos países, esto se da

debido a que esta escala contiene los sonidos presentes en la afinación de algunos instrumentos como la palla y el rondador. Algo muy importante que cabe destacar más que cualquier otra cosa es su sonoridad. Sin embargo como ya se cita en (Mullo, 2009, p.54), para el compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977) “Esta escala pentatónica sirve de base para la construcción de géneros como el aire típico, el albazo y el alza, cuando se amplía de los cinco sonidos hacia los siete del sistema tonal europeo”.

A continuación se muestra una figura en la que el estribillo, se maneja en base a la tonalidad que en este caso es Bm. Es muy característico que la melodía del estribillo contenga notas arpeggio de la tonalidad. También es importante mostrar elementos como el acompañamiento del bajo que desde la parte A es quien mantiene la base rítmica principal del albazo mencionada en párrafos anteriores. Como se puede observar en la partitura, no se utiliza únicamente una escala pentatónica, sino todo un sistema tonal en el que se nota la escala armónica haciendo que su quinto grado de la tonalidad tenga una función de dominante.

*El Pilahuín*  
Albazo

Gerardo Arias Arias  
(San Juan, Chimborazo, 1914-1983)

*Allegro*  
Bm

Piano

tal, su-mi-doen do-lor, llo-ran-do tu mal ten-drás que vi-vir. Es que mi pa-trón a po-bre mu-

jer a-na-qui-to dí-o y se la lle-vó con él a vi-vir.

B7 Em

C Bm Bm

Figura 38. Partitura *El Pilahuín*

Tomado de: [soymusicaecuador.blogspot](http://soymusicaecuador.blogspot) 2008

La repetición de los patrones rítmicos durante toda la canción es algo común en la música ecuatoriana. Así, se comparte con el criterio de Dimitrov (2016), que dice que el albazo tiene claves rítmicas que lo determinan. De acuerdo a la investigación y al análisis, se confirma la repetición de patrones rítmicos definiendo el ritmo.

## **2.2. Análisis Temas**

Para el análisis de los temas se hace referencia al análisis formal de música popular de Martínez (2012, pp. 2-3), quien da importancia a la oración como un prototipo temático formal de la música tonal. Esto se relaciona y fundamenta en la propuesta de la *Formenlehre* de *Arnold Schoenberg*. En lo melódico se analiza los intervalos, curvatura melódica y grado en el acorde. Se hace mayor énfasis en el análisis rítmico, ya que la fusión está pensada en mezclar elementos rítmicos sin quitar importancia a otros elementos ya mencionados como la melodía y la armonía.

A continuación se muestra la transcripción de los albazos a utilizarse en este trabajo de investigación. La selección de estos temas ha sido muy importante ya que el repertorio nacional es extenso. Factores esenciales como sus letras, sus progresiones armónicas, su aceptación de parte de la audiencia, sus melodías características y principalmente sus ritmos son la razón por la cual se prestan necesarios para este trabajo de investigación.

### **2.2.1 Dolencias**

Esta canción tan propia del cancionero nacional es interpretada por varios artistas hasta estos días. Su autor es Víctor Valencia Nieto, es un albazo escrito en 6/8, en una tonalidad de Dm. A continuación se puede ver el texto del tema.

“Duélete de mis dolencias Duélete de mis dolencias  
Si algún día me has querido Enséñame a ser feliz  
Por que infeliz yo he nacido Enséñame a ser feliz  
Por que infeliz yo he nacido”

En la figura Nº 39 se muestra la transcripción del tema *Dolencias*, en la versión del dúo Benítez – Valencia. El *Score* cuenta con una instrumentación de: guitarra, requinto, tambor, bajo y voz principal. Más adelante se desarrolla el análisis de esta obra.

Score

## Dolencias

Albazo

Victor Valencia  
Trans: Álvaro Andrade V

**Allegro**      **Estribillo**

Acoustic Guitar

Electric Bass

Snare Drum

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

**A**

Figura 39. Transcripción Albazo *Dolencias*.

### 2.2.1.1 Análisis Formal

En el análisis formal se encuentra la forma ABA. Son casi todas sus partes simétricas, teniendo en cuenta que hay frases que no llegan a número par como es el caso en la parte A que solamente tiene 15 compases a diferencia del estribillo y la parte B que tienen sus partes en un número par (8 y 16 compases). A continuación se puede ver el análisis fraseológico más detalladamente.

| Estribillo |     | A   |     | Estribillo |     | B   |     | A1 |   |
|------------|-----|-----|-----|------------|-----|-----|-----|----|---|
| 4          |     | 15  |     | 4          |     | 8   |     | 8  |   |
| 2          | 2   | 7   | 8   | 2          | 2   | 4   | 4   | 4  | 4 |
| 2          | 1-1 | 4-3 | 4-4 | 2          | 1-1 | 2-2 | 2-2 |    |   |

| Estribillo |   | A  |   | Estribillo |   | B |   |
|------------|---|----|---|------------|---|---|---|
|            |   | A1 |   |            |   |   |   |
| 4          |   | 15 |   | 4          |   | 8 |   |
| 2          | 2 | A  | B | 2          | 2 | C | D |
|            |   | a  | a | b          | b | c | c |
|            |   | 4  | 3 | 4          | 4 | 2 | 2 |
|            |   |    |   |            |   | 2 | 2 |

#### 2.2.1.1.1 Estribillo Dolencias

El estribillo es una especie de introducción muy usada en la música ecuatoriana que no solamente se toca en el intro, sino también sirve como puente para trasladarse de una sección a otra. En la siguiente figura, en el tema *Dolencias* se puede ver con exactitud que se utilizan solo notas de arpeggio, algo muy característico en los estribillos. Por lo general son cortos (4 compases), aunque también existen temas en los que se prolonga el estribillo al doble, o sea ocho compases.

En la siguiente figura se puede ver el estribillo del tema *Dolencias* en el que se define que tiene 4 compases antes de entrar al tema. Otro aspecto

importante es que solamente se utilizan notas del arpejo, en este caso el arpejo de Dm durante todo el estribillo, remarcando la tonalidad.

## Dolencias

Albazo

Victor Valencia  
Trans: Álvaro Andrade V

*Allegro*      Estribillo

Figura 40. Estribillo *Dolencias*  
Tomado de Guerrero, 2003

### 2.2.1.2 Análisis Armónico

En el análisis armónico se llega a la conclusión de que el estribillo tiene como nota principal la tónica, que en este caso es un Dm. En este tema luego del estribillo va directamente la sección B. La cadencia muy usada en la música ecuatoriana, por lo tanto en el albazo es  $bIII-V7-I$  y en la parte B o también llamada "vuelta" sobresale el grado  $bVI$  (Como una especie de modulación momentánea). En la siguiente figura se puede ver que la canción empieza con la segunda parte en un grado  $bVI$ . Esto también es característico en la música ecuatoriana, no solamente en el albazo.

En la siguiente figura se puede ver que la sección A es una especie de "vuelta" ya que se maneja en el sexto grado de la tonalidad de Dm ( $bVI$ ), en este caso Bb, luego tiene una sección A1, con una cadencia  $bIII - V7 - I$ , muy característico en la música ecuatoriana. La sección B se mantiene un acorde dominante ( $V7$ ) para luego pasar a la sección A1. Es muy común en la interpretación de música ecuatoriana que se toque dos veces la sección A y dos veces la sección B, obviamente combinados con el estribillo.

# Dolencias

## Albazo

Victor Valencia

Trans: Álvaro Andrade V

**Allegro**      **Estribillo**

Im      Im      Im      Im  
Dm      Dm      Dm      Dm

**A**      bVI      bVI      bVI      bVI      bVI      bIII      bIII  
Bb      Bb      Bb      Bb      Bb      F      F

**A1**      bIII      bIII      bIII V/II      Im      bIII      bIII      bIII V/II      Im      Im  
12      F      F      F A/E Dm      F      F      F A/E Dm      1. Dm      2. Dm

**Estribillo**  
21      Im      Im      Im      Im  
Dm      Dm      Dm      Dm

**B**      V7      V7      V7      V7      V7  
A7      A7      A7      A7      A7

**A1**      bIII      bIII      bIII      V/II      Im  
30      F      F      F      A/E      Dm

34      bIII      bIII      bIII      V/II      Im  
F      F      F      A/E      Dm

Figura 41. Análisis armónico *Dolencias*



### 2.2.2.2 Amargura

Esta canción compuesta por el maestro Pedro Pablo Echeverría más conocido como “Perico Echeverría, fue lanzada al mercado en el año 1964. En estos días esta canción es muy popular dentro del repertorio de música nacional ecuatoriana. Su letra denota la triste historia de un hombre enamorado que sufre una desilusión amorosa. A continuación se puede ver una estrofa en la que se entiende claramente lo que se quiere transmitir con su letra.

“Yo llevo en el alma una amargura  
dolorosa espina que me mata  
es que tu partida me tortura  
y en silencio lloro mi dolor”

Score

**Amargura**  
(Albazo)

Pedro Pablo Echeverría  
Transcripción: Álvaro Andrade Vinuesa

**Estrillo**

Electric Bass

Guitar

E.B.

Gtr.

**A**

E.B.

Gtr.

Figura 42. Albazo Amargura

### 2.2.2.2.1 Análisis Formal Amargura

De la misma manera que en la canción *Dolencias*, la organización de sus partes esta distribuida con un estribillo, una parte A, A1 Y B. En la parte A y A1 existen solamente 15 compases sin llegar a la simetría de tener compases pares. El estribillo tiene 8 compases y su sección B tiene 16 compases.

| Estribillo |     | A   |     | Estribillo |     | B   |     | A1  |     | CODA |
|------------|-----|-----|-----|------------|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 8          |     | 15  |     | 8          |     | 16  |     | 15  |     | 4    |
| 4          | 4   | 8   | 7   | 4          | 4   | 8   | 8   | 8   | 7   |      |
| 2-2        | 2-2 | 4-4 | 4-3 | 2-2        | 2-2 | 4-4 | 4-4 | 4-4 | 4-3 |      |

| Estribillo |     | A<br>CODA |   | Estribillo |     | B  |   | A1  |     |   |
|------------|-----|-----------|---|------------|-----|----|---|-----|-----|---|
| 8          |     | 15        |   | 8          |     | 16 |   | 15  |     | 4 |
| 4          | 4   | A         | B | 4          | 4   | C  | D | 8   | 7   |   |
| 2-2        | 2-2 | 8         | 7 | 2-2        | 2-2 | 8  | 8 | 4-4 | 4-3 |   |
|            |     | a         | a | b          | b   | c  | c | d   | d   |   |
|            |     | 4         | 4 | 4          | 3   | 4  | 4 | 4   | 4   |   |

## 2.2.2.2.1 Análisis Armónico Amargura

**Amargura**  
(Albazo)

Pedro Pablo Echeverría  
Transcripción: Álvaro Andrade Vinuesa

**Estrillo** Im Im Im Im Im Im Im Im

Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm

**A** bIII/IVm V7/IVm IVm IVm IVm IVm IVm IVm

E♭ G7 Cm Cm Cm Cm Cm Gm Gm

17 bIII/IVm V7/IVm IVm IVm IVm (sus trit.) bII Im

E♭ G7 Cm Cm Cm A♭ Gm

**Estrillo**

24 Im Im Im Im Im Im Im Im

Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm

**B** bVI bVI bVI bVI bVI bVI bVI bVI

E♭ E♭ E♭ E♭ E♭ E♭ E♭ E♭

**A1** bIII/IVm V7/IVm IVm IVm IVm IVm IVm IVm

E♭ G7 Cm Cm Cm Cm Cm Gm Gm

48 bIII/IVm V7/IV IVm IVm IVm bII Im

E♭ G7 Cm Cm Cm A♭ Gm

**Coda**

55 Im Im Im V7 Im

Gm Gm Gm D7 Gm

Figura 43. Análisis Armónico Amargura

### **2.2.2 Sin Dinero**

Al momento de elegir los temas para hacer el análisis y los arreglos musicales, se tomó muchas cosas en cuenta: letras, melodías, armonía y ritmos. Cabe destacar que al ser un repertorio extenso no fue fácil seleccionar los temas. Sin embargo la letra y el movimiento rítmico de esta canción resultó relevante para el contexto de este trabajo de investigación. En algunas fuentes esta obra del compositor Guillermo Garzón consta como un albazo, aunque en la bibliografía de la música ecuatoriana está registrada como un aire típico.

No existe mucha información acerca de esta canción, es por esta razón que no se ha dejado fuera del trabajo a este tema, sino más bien se hace mayor énfasis en la difusión de temas que no son muy conocidos por la audiencia. Su letra hace referencia al momento de crisis que pasan las personas.

“A todos llega el mal rato A todos llega el mal rato  
De andar sin medio al bolsillo Capaz de venderle  
al diablo hasta el propio calzoncillo”.

Score

# Sin Dinero

Trans: Alvaro Andrade Vinueza

♩ = 102

## Estribillo

Score for the first system of the chorus (Estribillo). The score includes parts for Voice, Alto Sax, Acoustic Guitar, Electric Bass, and Snare Drum. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = 102. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

**Voice:** The vocal line consists of four whole rests, indicating that the vocalists are silent during this section.

**Alto Sax:** The alto saxophone part features a rhythmic melody with eighth notes and quarter notes. Chord markings below the staff include *Rasgado* (rasgueado), *Dm*, and *Similar Dm*.

**Acoustic Guitar:** The acoustic guitar part is characterized by a rhythmic strumming pattern, indicated by diagonal slashes. Chord markings include *Dm* and *Similar Dm*.

**Electric Bass:** The electric bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and quarter notes.

**Snare Drum:** The snare drum part features a consistent rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes, marked with *mf*.

Score for the second system of the chorus (Estribillo), labeled with a box 'A'. This system continues the instrumental parts from the first system. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 6/8. The dynamic marking is *f* (forte).

**Alto Sax:** The alto saxophone part continues with a rhythmic melody. Chord markings below the staff include *Bb*.

**Acoustic Guitar:** The acoustic guitar part continues with a rhythmic strumming pattern. Chord markings include *Bb*.

**Electric Bass:** The electric bass line continues with eighth notes and quarter notes.

**Snare Drum:** The snare drum part continues with a consistent rhythmic pattern, marked with *f*.

Figura 44. Partitura Sin Dinero.

### 2.2.3.1 Análisis Formal

En el análisis formal se muestra como esta canción tiene una forma ABA con un estribillo que conecta las secciones. A continuación se muestra el análisis fraseológico más detalladamente.

|                   |     |          |  |                   |             |          |
|-------------------|-----|----------|--|-------------------|-------------|----------|
| <b>Estribillo</b> |     | <b>A</b> |  | <b>Estribillo</b> |             | <b>B</b> |
| 4                 |     | 14       |  | 4                 |             | 14       |
| 2 2               | 4   | 4 6      |  | 2 2               | 4 4 6       |          |
|                   | 2 2 | 2 2 2 2  |  |                   | 2 2 2 2 2 2 |          |
|                   |     | 2        |  |                   |             |          |

|                   |               |          |     |                   |       |          |
|-------------------|---------------|----------|-----|-------------------|-------|----------|
| <b>Estribillo</b> |               | <b>A</b> |     | <b>Estribillo</b> |       | <b>B</b> |
| 4                 |               | 14       |     | 4                 |       | 8        |
|                   | A B C         |          |     |                   | D E F |          |
| 2 2               | 4 4 6         |          | 2 2 | 4 4 6             |       |          |
|                   | a a b b c c c |          |     | d d e e f f f     |       |          |
|                   | 2 2 2 2 2 2 2 |          |     | 2 2 2 2 2 2       |       |          |

### 2.2.3.1 Estribillo Sin Dinero



Figura 45. Estribillo Sin Dinero.

### 2.2.3.1 Análisis Armónico

En el análisis armónico se define que el estribillo tiene como base armónica a la tónica que en este caso es Dm. En este tema luego del estribillo va directamente la sección B que en este caso es A, pero por motivos de organización es la primera parte en la canción por lo tanto es A. Durante los 6 primeros compases de la sección A se mantiene en un Bb (bVI), anticipando la cadencia muy usada en toda la música ecuatoriana, bIII – V7 – Im.

El estribillo siempre prepara a las secciones. En la Parte B se puede ver una cadencia auténtica que al igual que en la primera parte prepara a la cadencia bIII – V7 – Im. De esta manera el análisis armónico reafirma los elementos usados en la composición de albazos. En la siguiente figura se clarifica lo mencionado.

**Sin Dinero**

Trans: Alvaro Andrade Vinucza

♩ = 102

**Estribillo**

Dm Dm Dm Dm

**A**

Bb Bb Bb Bb

Bb Bb F F

F A7 Dm F F A7

**Estribillo**

Dm Dm Dm Dm

**B**

A7 Dm A7 Dm F F F F

Bb Bb F A7 Dm A7

**Estribillo**

Dm Dm

Figura 46. Análisis armónico *Sin Dinero*

Después de haber analizado los tres albazos que serán usados en este trabajo de investigación, se llega a la conclusión que todos cuentan con una forma establecida: esta consta de estribillo, A, A1, B y en unos pocos casos tienen *Coda*.

El estribillo tiene máximo ocho compases, con frases melódicas que utilizan notas del arpeggio de la tonalidad. La rítmica tanto de los instrumentos que cumplen la función rítmica, melódica y armónica mezclan las distintas variantes rítmicas del ritmo que se mencionan en el capítulo uno. El estribillo también es un espacio donde se destaca la figuración rítmica propia de cada ritmo, en este caso del albazo, es aquí donde instrumentos como la guitarra o la caja juegan con los patrones rítmicos que definen el carácter festivo que tiene este género musical.

La melodía se basa en una escala armónica que como se menciona anteriormente, hace que el quinto grado tome la función dominante para resolver y destacar este ritmo como una canción netamente tonal. No se hace mayor énfasis en el análisis melódico, debido el principal objetivo de este trabajo es fusionar los elementos rítmicos.

De acuerdo al análisis armónico se define que la mayoría de los albazos, por no decir todos, tienen el mismo o similar movimiento armónico. Por una parte existe el estribillo que reafirma la tonalidad. Un bVI que modula momentáneamente y da la sensación de una segunda parte. La cadencia utilizada es bIII – V7 –Im como ya se menciona anteriormente.

En conclusión, las características específicas del albazo son las siguientes: su forma ABA, los estribillos son muy característicos ya que se manejan en la tonalidad de turno a través de arpeggios y también sirven como puente entre las partes de la canción. Tiene patrones armónicos que se repiten como ya se menciona en el párrafo anterior. Su ritmo está construido en base a las variaciones rítmicas planteadas en el capítulo anterior, mientras que la línea melódica generalmente es en base a una escala armónica. De esta manera el albazo ha sido y sigue siendo uno de los ritmos más destacados en todo el Ecuador. La historia deja un legado a la juventud acerca de sus raíces, manteniendo el hilo conductor de las manifestaciones artísticas de los pueblos.



## 2.3 Bembé

Como se menciona en el capítulo anterior, el bembé es una danza para ceremonias de comunidades afrocubanas acompañadas de música.

### 2.3.1 La clave

Como ya se menciona en el capítulo uno, la clave en el campo musical es considerada el mapa para que la música latina pueda ser interpretada de una forma correcta.

En la siguiente figura se muestra la clave africana con siete golpes, que ya se había nombrado en los capítulos anteriores. Esta clave ha sido el sustento para que muchos ritmos afrocubanos tomen forma. La rumba es un ejemplo indispensable para entender la influencia de esta clave histórica.



Figura 47. Clave africana (Sudoeste de África).

Se conoce que la clave africana se pidió prestada al *Abakuá* (ritmo ritual *Carabalí*), y después fue rápidamente introducida en la mayoría de los ritmos como el bembé. La investigación determina que sus orígenes están en el suroeste de África (Nigeria) (pianoclass-daya.blogspot.com, 2013, párr. 2).

A continuación se hace un análisis de las características musicales tales como el compás, forma, melodía y ritmo. La armonía no es tomada en cuenta ya que en el bembé no existe un sustento armónico, su particularidad se encuentra en lo rítmico y las melodías de canto que tienen respuesta. A continuación se habla de su compás.

### 2.3.1 Compás

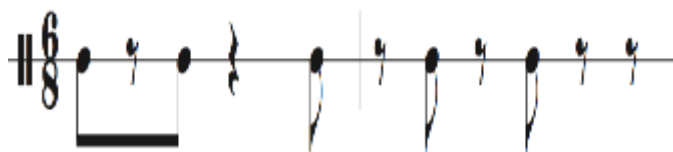
Aunque la mayoría de autores coinciden que el bembé está escrito en un compás de 6/8, también existen otros que escriben o transcriben en un

compás de 12/8 y/o 4/4. Al ser música de tradición oral, las interpretaciones son discutibles. Pero al ser el objetivo de este trabajo fusionar elementos del albazo y la clave africana se dará importancia a la clave escrita en 6/8 que es la métrica común entre estos dos ritmos. A continuación se muestra una figura con la clave bembé escrita en diferentes métricas, teniendo el mismo valor proporcionalmente.



*Figura 48. Clave del Bembé en distintas métricas.*

Independientemente de la métrica en la que se escriba, existen dos maneras de tocar esta “clave africana” como ya se ha mencionado anteriormente. La una tiene cinco golpes y la otra siete. En la figura 91, se puede ver la clave africana escrita en 6/8 con cinco golpes. Más adelante se habla detalladamente del parentesco existente entre esta clave y la clave rumba.



*Figura 49. Clave Africana 6/8 (cinco golpes)*

En la siguiente figura se muestra la clave con siete golpes, este sonido es muy característico en la campana a lo largo del ritual. Pues, como se menciona en el capítulo anterior, sin dicha clave estos rituales no son posibles

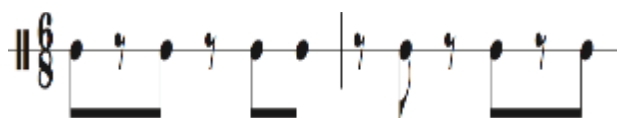


Figura 50. Clave africana 6/8 (siete golpes)

Tomado de Marín, 2017, párr. 7

Por otra lado, la clave africana ha sido importante para que nuevos géneros tomen iniciativa. Tal como es el caso de la clave rumba (3-2). En la siguiente figura se muestra la figuración rítmica de una columbia. Pues la columbia, al igual que el Yambú y el Guaguancó son formas en que se ejecuta la rumba cubana (Vergara, 2009, pp. 108).

Como se puede ver en la figura 51, el *staff* de las claves, la clave africana del suroeste de África con cinco golpes se mantiene. De esta manera se visualiza como ha influido la clave africana con la clave rumba y sus derivados como en este caso es la columbia.

Figura 51. Ejemplo de una Columbia.

Tomado de: El arte de la percusión cubana, 2009.

En la figura 27 se puede ver que la única diferencia que existe entre la clave africana y la clave rumba es el compás.

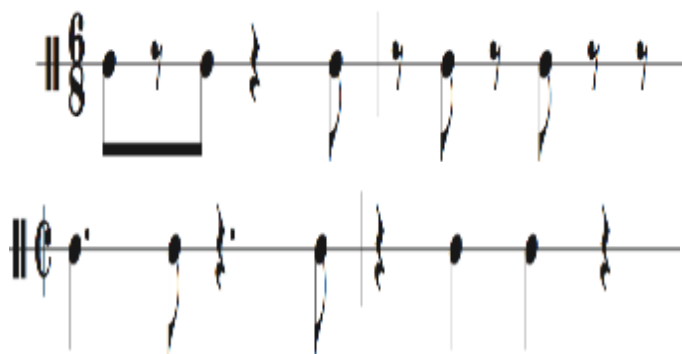


Figura 52: Similitud de las claves 6/8 (bembé) y 2/2 (Rumba).

La clave africana como ya es mencionada anteriormente, está escrita en un compás binario compuesto de 6/8 por lo que su *feel* es “atresillado”. La clave rumba que visualmente es igual, tiene un compás de 2/2 o compás partido por lo que su notación es más sincopada. La sensación rítmica de estos dos ritmos es distinta, sin embargo existe gran similitud por tener un equivalente que es la clave. De esta manera se entiende que la clave bembé ha sido a través de la historia gran influencia para la música del pacífico y de América en general. Ritmos como el bambuco, currulao, mapale, el festejo, por nombrar unos pocos, son ritmos que se han influenciado por esta corriente de música afro.

A continuación un ejemplo de un bambuco escrito para batería, si se pone atención, los golpes de la caja tienen acentos que coinciden con la clave africana.

**Bambuco**  
For drumset

Células Rítmicas para Batería  
Cesar Ortiz

Ride + Cross stick

 The image shows a drum set notation for a Bambuco rhythm. It features a treble clef and a 6/8 time signature with a '3' over the '6' and a '4' over the '8'. The notation is split into two parts: the top part for the Ride cymbal and the bottom part for the Cross stick. The Ride part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The Cross stick part consists of a series of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The notes in both parts are vertically aligned to show their rhythmic relationship.

Figura 53. Ejemplo ritmo de un bambuco.

Tomado de Ortiz (2007).

### 2.3.1 Elementos rítmicos y melódicos del bembé

Los patrones rítmicos reiterativos son muy característicos en las ceremonias de las comunidades africanas, de esta manera invocan a sus espíritus como una forma de respeto. Cada orisha tiene una representación, es así que dentro de la ceremonia bembé, existen varios cantos, uno de ellos es el *Bembé para Eleguá*, el cual se utiliza para finalizar la ceremonia.

En la figura 96 se muestra un ejemplo en el que la frase melódica del coro se repite a manera de respuesta a otra voz principal. En relación a lo rítmico, la clave se repite constantemente generando un ambiente de trance para de esta forma comunicar sentimientos a los distintos orishas. En este caso la clave se mantiene en el timbal.

The image shows a musical score for three parts: Vox., TIMB., and CGAS. The Vox. part is written in treble clef and consists of a melodic line with various note values and rests. The TIMB. part is written in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with blue arrows pointing to specific notes. The CGAS. part is also written in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 54. Canto tradicional Bembé

### 2.3 Análisis temas

Al ser música de tradición oral se ha buscado audios que tengan contenido histórico para no tergiversar información con apreciaciones actuales, solamente. No porque no sean importantes las propuestas actuales, sino, por un proceso histórico del cual se quiere conseguir productos orgánicos que sirvan como recursos para la composición de nuevas canciones en base a la historia pero también al contexto actual.

### 2.3.1 Bembé para Changó

Este tema era interpretado por Celia Cruz (1925 - 2003) conjuntamente con la Sonora Matancera. Pertenece al disco “Changó” sacado al mercado en el año 1996. Posiblemente uno de los temas más conocidos en el ámbito. Changó es el orisha de los truenos, la virilidad, y la justicia. En algún tiempo fue rey y brujo. Se sabe que por equivocación un día destruyó su casa y su familia, es en ese preciso momento que se considero como un orisha.

Este canto es muy particular en el pueblo cubano, como una manera de mantener viva la tradición afrocubana para dar continuidad a la cultura . A continuación se puede ver la partitura de esta canción.

## Bembé para Changó

Celia Cruz y la  
Sonora Matancera

Trans: Alvaro Andrade Vinuesa

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Voice, Vocals, TIMBALES, and CONGAS. The vocal line begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the vocal line and introduces rhythmic patterns for the TIMBALES and CONGAS, both marked with a '7' above the first measure, indicating a specific rhythmic motif.

The image displays a musical score for 'Bembé para Changó'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 11 and the second at measure 17. Each system includes four staves: a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef, a vocal line (Vox.), a timbales line (TMB.), and a congas line (CGA.). The vocal line features a melodic line with various intervals and rests. The timbales and congas lines show rhythmic patterns with notes and rests, indicating the timing of the instruments. The score is written in a standard musical notation style.

*Figura 55: Bembé para Changó.*

Se llega a la conclusión que al no existir un sustento armónico es más difícil aún hacer un análisis melódico. Sin embargo, las notas utilizadas en esta melodía determinan ciertas pistas como que se repita constantemente en la curvatura melódica las notas de un arpeggio que en este caso es Em. Además son las notas que más se repiten, cabe resaltar que en el compás 5 de la figura 56 existe un F# que reafirma la tonalidad de Em. En la siguiente figura se encuentra un análisis en el que se llega a la conclusión que su melodía está en base a una escala natural de Em, enfatizando en las notas características del arpeggio. En el compás 9 y 10 se encuentra algo muy familiar con el albazo que es el anticipar el tiempo fuerte con la última corchea del compás anterior.



Figura 56: Análisis melodía principal bembé.

#### 2.4.1.1 Análisis Formal:

|     |  |    |     |
|-----|--|----|-----|
|     |  | A  |     |
|     |  | 10 |     |
| A   |  | A  | A1  |
| 4   |  | 4  | 2   |
| a a |  |    | a a |
| 2 2 |  |    | 2 2 |

En el análisis formal no hay mucho que destacar, debido a que en estos rituales los cantos son reiterativos, esto es esencial para poder entrar en trance y tener conexión con los Orishas. Cabe destacar que siempre existe en su forma una voz que pregunta y coro que responde.

#### 2.4.1.2 Análisis melódico

Como se puede ver en la figura 19, la melodía está estructurada por notas diatónicas a Em, sin embargo al no tener armadura que determine una tonalidad, ni armonía, solo es una interpretación.





Figura 57. Ejemplo melodía bembé

También es pertinente aclarar de cierto modo su tonalidad o centro tonal en Em por el arpeggio que se repite en algunos compases. En este ejemplo resuelve los motivos con un arpeggio de Em en el compás dos y cuatro.



Figura 58. Melodía bembé

Aunque no se pueda asegurar completamente si tiene o no tiene tonalidad, existen pistas que llevan a la conclusión que si existe un centro tonal en el que se desarrolla estos cantos con percusión.

#### 2.4.2 Eleguá

Este toque es considerado como la parte final de la ceremonia bembé. A continuación se muestran figuras con partituras de los toques con tambores para Eleguá. Estos están escritos en compases de 12/8, 6/8, 4/4

**ELEGUÁ**  
PRIMER TOQUE

♩ = 125 a 135

 Complex musical score for Eleguá, featuring multiple staves with rhythmic notation and dynamic markings like 'Llamada'. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 59: Primer toque de Eleguá

Tomado de Cantos Abakuá 2002

**ELEGUÁ**  
SEGUNDO TOQUE

$\text{♩} = 75 \text{ a } 80$

The musical score is organized into three systems, each containing three staves. The first system begins with a tempo marking of 75 to 80 beats per minute. The notation uses rhythmic patterns with notes and rests, characteristic of Abakuá music. The first system concludes with a repeat sign. The second system continues the rhythmic pattern. The third system concludes with a final cadence.

Figura 60. Segundo toque Eleguá

Tomado de Cantos Abakuá 2002

# ELEGUÁ

## TERCER TOQUE

♩ = 110

The musical score is written for six staves in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 110. The score is divided into two systems. The first system contains six staves, and the second system contains four staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and hairpins. A double bar line with repeat dots is used to indicate a repeated section. The piece concludes with a double bar line.

- Adorno -

Figura 61. Tercer toque Eleguá

Tomado de Cantos Abakuá 2002.

# ELEGUÁ

## CUARTO TOQUE

$\text{♩} = 75$

The musical score is organized into three systems, each consisting of three staves. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 75$ . The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (marked with a double asterisk \*\*) and accents with a '7' above them. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double dots) indicating repeated sections. The final system concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 62. Cuarto toque Eleguá

Tomado de Cantos Abakuá, 2002.

Como se puede ver, en cada toque para *Eleguá* existen fórmulas rítmicas que a manera de patrón siguen una secuencia. Como se menciona anteriormente, es imposible la interpretación de estos cantos sin que esté la clave africana llevando el ritmo característico. A continuación se analiza una sección de un canto para sintetizar los patrones rítmicos que se repiten durante el bembé.



Figura 63. Patrones rítmicos desarrollados en el bembé Tomado de Cantos Abakuá, 2002

En el primer compás de este ejemplo se encuentra una figuración rítmica orgánica y constante. Es así que este patrón se conoce como “la clave”, o patrón rítmico para interpretar correctamente la música latina. Algunos ritmos musicales como el albazo en Ecuador, tiene fórmulas de base como las expuestas en la figura que antecede a este párrafo.

Después de haber analizado la clave rítmica del suroeste de África y el bembé como ritmo derivado, se llega a la conclusión que este género lo que pretende es crear conexión entre seres humanos y orishas, a través de cantos y patrones rítmicos reiterativos con base en la clave africana.

En el análisis formal existe una pregunta y una respuesta que se repite constantemente hasta que termine el canto. En el análisis melódico se llega a la conclusión que la estructura de las melodías del bembé están basadas en una escala menor natural destacando las notas del arpeggio de un acorde menor. Las frases melódicas tienen células rítmicas que coinciden con la clave africana. La repetición de los patrones rítmicos es un elemento muy importante en el bembé. La clave no puede faltar ya que se considera algo sustancial para el ritual en sí.

Las melodías tienen algo muy característico que es anticipar un tiempo fuerte con la última corchea del compás anterior. Siempre hay una voz líder y un coro que responde a manera de ritual. No obstante, las grabaciones que existen de este ritmo no se pueden considerar como un tema ritual en sí, sino más bien como una representación del ritmo en base a la clave

## Capítulo 3

### 3. Composición y arreglos con los resultados obtenidos

Este capítulo aborda la síntesis rítmica del albazo con sus variantes y de la clave africana específicamente en este caso de la clave bembé. Además, se construye el concepto de sincretismo musical, debido a la mezcla de elementos culturales mencionando conceptos de aculturación, transculturación y *neo* culturalización. Por último se explica el desarrollo de las composiciones y arreglos musicales que están basados en la fusión de estos dos ritmos. A continuación se detalla lo mencionado, analizando los elementos y características más importantes de cada ritmo.

**3.1 Síntesis rítmica del albazo y el bembé para la fusión** Dentro de la investigación se ha encontrado varios conceptos y formas de interpretar el albazo y el bembé, sin embargo se han recogido solamente las más destacadas. Cabe recalcar que la tradición es un ente cambiante, por el mismo hecho de ser adquirido por tradición oral, es así que se encuentran distintas acepciones en cada generación que interpreta de acuerdo a la historia y al contexto del tiempo en que vive.

Por esta razón se ha tomado en cuenta, textos, transcripciones y apreciaciones históricas para que den mayor realce a este trabajo de investigación. La síntesis que se mostrará a continuación contiene elementos y recursos propios de cada ritmo. Es así, que se cuenta con las piezas exactas para armar las composiciones. La síntesis rítmica de estos dos ritmos, sirve para la composición de nuevos temas que innovan el lenguaje y fusionan elementos característicos, principalmente de la sección rítmica.

Resulta necesario visualizar nuevamente las variaciones rítmicas de este ritmo, para determinar las frases más usadas en lo largo de la historia. Estas frases rítmicas son el sustento para mantener elementos característicos de los ritmos en las composiciones y arreglos musicales de este trabajo.



*Figura 64. Variaciones rítmicas del albazo*  
Tomado de Guerrero, 2003

A continuación se desmenuza al albazo por secciones. Es así que a continuación se hace referencia al estribillo. Como ya se ha mencionado anteriormente, el estribillo es una especie de introducción que también sirve como puente entre las secciones de una canción.

En la figura N° 65 se puede ver como la rítmica es reiterativa durante todo el estribillo, remarcando las corcheas características del ritmo, independientemente del instrumento que lleve la melodía principal. En el primer compás ocurre lo que se menciona en el capítulo uno, la última corchea del primer compas se liga con la primera corchea del segundo compás. Esto genera una síncopa propia del albazo que más adelante se vera también en el bembé.

En el final del estribillo se puede ver como destaca la base rítmica del albazo omitiendo únicamente la última nota. Esto no solamente pasa en los finales de los estribillos, sino también para culminar una obra. No siempre los albazos terminan con su estribillo, sin embargo esta parada es muy recurrente en los finales. En la figura a continuación se detalla lo mencionado.



*Figura 65. Estribillo de un albazo*

### 3.1.1.1 El tambor

El tambor o redoblante ha tenido mucha importancia en la interpretación del albazo, pues como se menciona en el capítulo anterior, cuando no existía guitarra como en el caso de las bandas de pueblo, este instrumento hacía las veces de guitarra anticipando el ritmo alegre.

En la siguiente figura se muestra un ejemplo de la base rítmica que lleva el tambor en el albazo, siendo un elemento muy importante que se destaca en medio de todos los sonidos.



A continuación otras formas de acompañamiento del tambor en el albazo.



*Figura 67. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo*

Tomado de Estrella, 2017.

### 3.1.1.1 El bajo

En la figura N° 68 se muestra la transcripción de un acompañamiento de bajo en el albazo. Como se puede observar, los acentos que tiene están en el primer tiempo y en el quinto.





Figura 68. Acompañamiento del bajo eléctrico en el albazo.

Según el compositor Lenin Estrella, los patrones de bajo más usados en el albazo son los que se muestran en la figura N° 69.



Figura 69. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo Tomado de Estrella, 2017.

En la figura N° 70 se puede ver otro acompañamiento característico del bajo en el albazo. En este ejemplo cabe mencionar que se cumple totalmente la base rítmica principal.

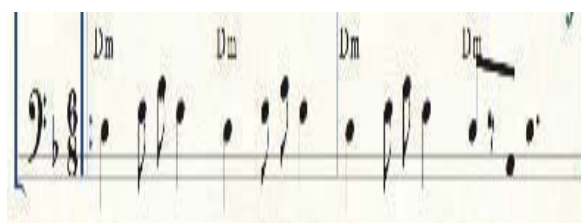


Figura 70. Otra forma de acompañar el bajo en el albazo.

En la figura N° 71 se muestra una variación característica en el acompañamiento del bajo, casi siempre que se utiliza la cadencia bIII – V7/V – Im para terminar una sección se utiliza negras con punto remarcando la cadencia y la frase.



Figura 71. Negras con punto en la cadencia bIII – V7 – Im.

### 3.1.1.1 La guitarra

Como ya se ha mencionado a lo largo de este escrito, los instrumentos que llevan el ritmo son los más importantes, ya que son quienes delimitan si es un ritmo u otro a través de sus rítmicas. En la siguiente figura se ve como la guitarra acompaña con corcheas constantes, acentuando el primer y cuarto tiempo, forma muy característica de acompañar los albazos.

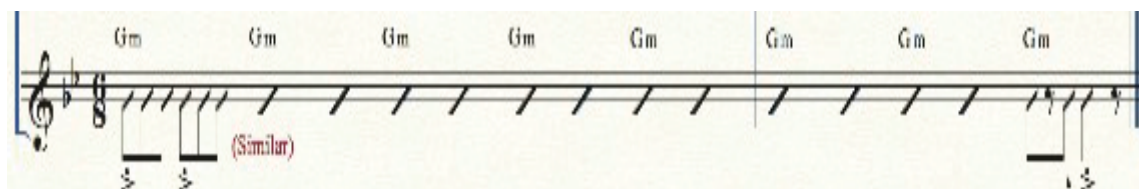


Figura 72. Acompañamiento del albazo en la guitarra

En la figura N° 72 se puede ver los patrones del acompañamiento de la guitarra en el albazo que el compositor Estrella destaca en sus análisis. Por lo general todos los acompañamientos de los instrumentos están basados en los patrones rítmicos de base que se han mencionado durante todo este escrito.



Figura 73. Patrones de la guitarra usados en el albaño

Tomado de Estrella, 2017.

### 3.1.1.1 La melodía en el albaño

En la siguiente figura se muestra una sección de un albaño en la que la melodía principal destaca rítmicamente la base del albaño.



Figura 74. Melodía de un albaño

En la figura N° 75 se puede ver como a lo largo de las melodías del albaño se utilizan las variantes rítmicas mencionadas anteriormente.



Figura 75. Variación rítmica del albaño en una línea melódica.

En la mayoría de albazos el final es muy característico debido a su fórmula rítmica que se muestra en la figura N° 76.



*Figura 76.* Fórmula rítmica característica para los finales del albazo.

Existe muy poca información acerca de la interpretación de los albazos. Sin embargo hay trabajos de investigación en los que se sustenta y se amplía los conceptos y determinaciones del albazo. El compositor Lenin Estrella (2017), transcribe las diferentes formas de interpretación de algunos instrumentos en el albazo.

En la figura N° 77 se muestra algunos ejemplos con las combinaciones de patrones más usados en el albazo según Estrella. Estos elementos rítmicos sirven para la composición y arreglos musicales como producto de esta investigación.

The musical score for Figure 77 is arranged in seven staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The seventh staff is a percussion staff. The score is divided into two systems of four measures each. The first system shows a melodic line in the first four staves, with the fifth staff being empty. The second system shows a melodic line in the first four staves, with the fifth staff being empty. The sixth staff shows a bass line with eighth notes. The seventh staff shows a percussion line with eighth notes and rests.

*Figura 77.* Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo  
Tomado de Estrella, 2017.

En la figura 78, se muestra más combinaciones de patrones rítmicos del albazo. Esto es utilizado en las composiciones resaltando cada patrón rítmico en un instrumento.

Figura 78. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo Tomado de Estrella, 2017.

En la siguiente figura se muestra los patrones melódicos más usados en el albazo.

Patrones usados

Figura 79. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo Tomado de Estrella, 2017.

En la figura 80, se puede ver más patrones característicos del albazo.

Patrones usados

4

7

10

13

Figura 80. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo  
Tomado de Estrella, 2017.

A continuación se muestra ejemplos de contra melodías características en el albazo según Estrella.

Patrones usados

4

7

10

Figura 81. Combinaciones de patrones rítmicos en el albazo  
Tomado de Estrella, 2017.

Se ha tomado varias fuentes de información para definir los patrones rítmicos más usados en el albazo, esta información es menester, ya que, estos elementos son usados en las composiciones y arreglos de este trabajo.

### 3.2.1. Síntesis rítmica del Bembé

A continuación se presenta la síntesis rítmica del bembé por instrumentación como se hizo en el albazo. De esta manera se aborda los patrones más característicos del bembé en la batería, las congas y el bajo. También se menciona las dos formas de interpretación de la música “Afrocuban” según el baterista Horacio “el negro” Hernández (sensación rítmica en *four feel* y *six feel*). Además, se aborda al igual que en el albazo las variaciones rítmicas del bembé.

En los ritmos africanos es muy notorio que se presente una subdivisión ternaria, acentuando la corchea central de cada pulso, bien sea escrito en un compás de 6/8 o 12/8 como se muestra en la figura N° 82 (Tejada, 2010, pp.3).



Figura 82. Ejemplo de subdivisión ternaria con acentuación en la corchea central en un compás de 12/8

Tomado de El Estilo AFRO, Tejada, 2010

#### 3.2.1.1 El bajo en el bembé

En la siguiente figura se puede ver un patrón rítmico de bajo en el estilo “afro”, en este caso está escrito en un compás de 4/4. Para compensar el “atresillamiento” natural del compás de 6/8, es necesario escribir tresillo de corchea que a veces resulta complicado para el músico que no está acostumbrado a leer esta figuración.





Figura 91. Patrón rítmico de estilo AFRO escrito en un compás de 4/4  
Tomado de El Estilo AFRO, Tejada, 2010

En la siguiente figura se muestra algunas variaciones de acompañamiento de bajo en el bembé.



Figura 92. Patrones de bajo en base a la clave africana o clave bembé  
Tomado de El Estilo AFRO, Tejada, 2010.

### 3.2.2.2 La batería en el bembé

En la siguiente figura se muestra uno de los patrones de batería más característicos del bembé. Si se mira detenidamente se llega a la conclusión que la clave africana (siete golpes), está presente durante todo el fragmento en el *hi-hat*.

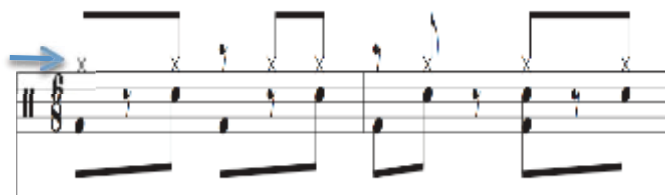


Figura 83. Patrón rítmico de batería de bembé – clave africana  
Tomado de El Estilo AFRO, Tejada, 2010.

En la figura N° 84 se muestra otro ejemplo de “Groove” (sensación rítmica creada por la interacción entre la música y el ritmo que genera la sección rítmica) de bembé para batería.

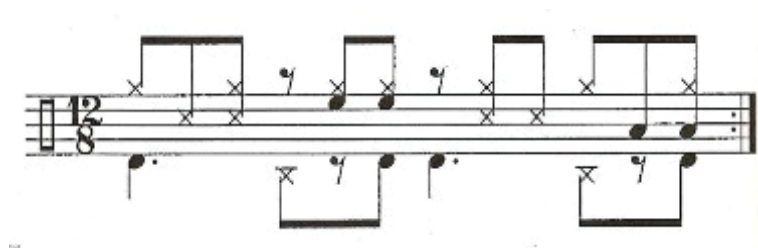


Figura 84. Groove de bembé para batería

### 3.2.2.2 Las congas en el bembé

En la figura N° 85 se muestra un ejemplo de acompañamiento de las congas en el bembé. Las congas remplazan a los tambores africanos. Es así que es una adaptación de orquestación con las bases rítmicas propias del ritmo.



Figura 85. Patrón rítmico de las congas en el bembé.

Al igual que los patrones de la batería, las congas también tienen distintas formas de tocar como se muestra en la siguiente figura.

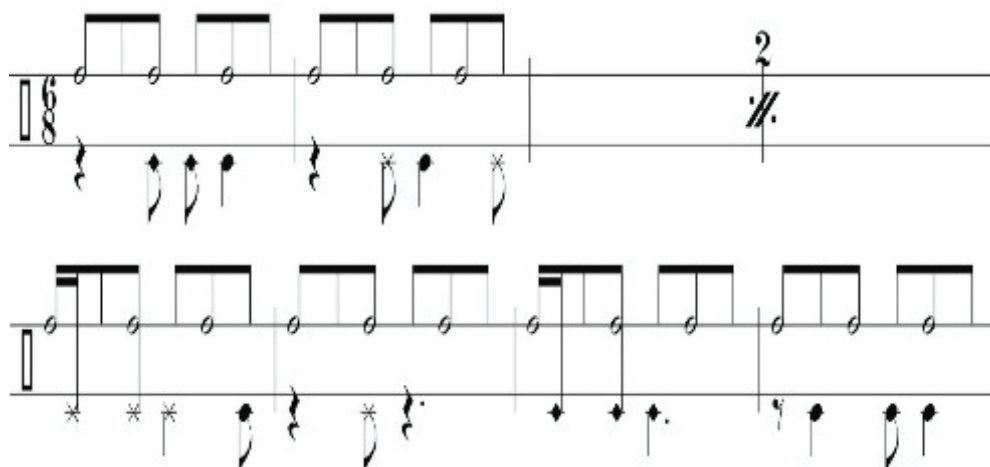


Figura 86. Variaciones de patrones rítmicos en las congas.

La música afrocubana puede ser tocada con estricto “four feel”, “six feel” o ambos juntos como se muestra en la siguiente figura (Hernández, pp. 15). Si se analiza la figura N° 87 se puede deducir que la clave africana con cinco golpes está presente en el hi hat.



Figura 87. Frases combinando métricas Tomado de “Conversations in clave”, Hernández.

### 3.2.2.2 Four feel

Es la sensación de 4 negras con punto que se van repitiendo creando un

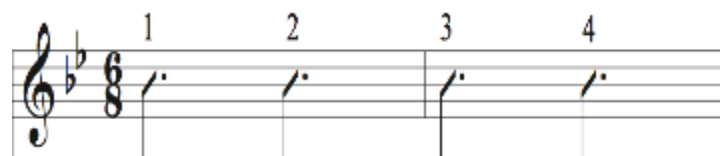


Figura 88. Four feel en 6/8

Tomado de “Conversations in clave”, Hernández.

### 3.2.2.2 Six feel

Si se agrupa por negras se puede llegar a la conclusión que entran 6 en dos compases de 6/8. Es por esta razón que se llama six feel.



Figura 89. Six feel en 6/8

Tomado de “*Conversations in clave*”, Hernández.

En la figura N° 90 se muestran algunas variaciones rítmicas del bembé escritas en un compás de 6/8.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different rhythmic variation for the bembé instrument in 6/8 time. The notation is organized into two measures. The first measure contains six staves with various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests. The second measure continues these patterns with different groupings and rests. The notation uses standard musical symbols for notes, rests, and beams.

Figura 90. Variaciones de bases rítmicas en ritmos en 6/8

Tomado de “*Conversations in clave*”, Hernández.

Una vez identificada y sintetizada la información de las variantes rítmicas tanto del albazo como del bembé, se llega a la conclusión de que estos dos ritmos tienen familiaridad. Es por eso que en la figura N° 91 se muestra la síntesis rítmica, en la que se fusionan los dos ritmos, generando una clave fusionada del bembé y el albazo en un *groove* que se desarrolla en todos los arreglos y composiciones.

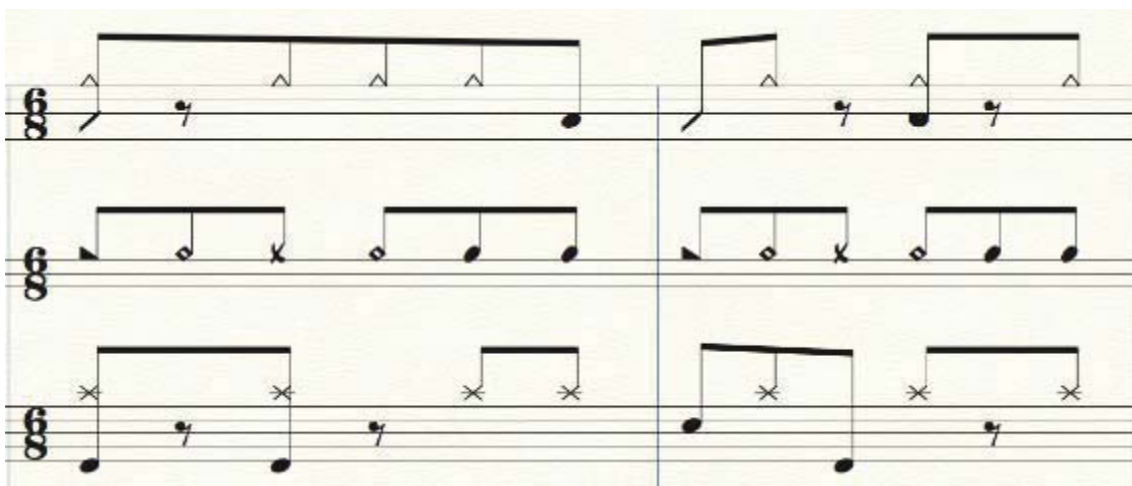


Figura 91. Síntesis rítmica para la fusión del albazo con el bembé.

En la figura N° 92 se muestra como se fusiona el acompañamiento característico del bajo en el albazo con la clave africana que es interpretada en este caso por el timbal.



Figura 92. Fusión del groove de albazo en el bajo y el timbal con la clave africana.

A continuación se puede ver en la figura N° 93 la mezcla de elementos del bambé (clave africana y cantos) con el albazo. El bajo se mantiene anticipando los tiempos fuertes con una corchea, el timbal lleva la clave africana, las congas mantienen el *groove* de 6/8, mientras que la caja (redoblante) mantiene la base rítmica del albazo. Esto genera una nueva sensación de ritmo, ya que por un lado se escucha el *feel* africano, y por otro se siente la fiesta del albazo ecuatoriano.

The musical score for Figure 93 is written in 6/8 time and consists of five staves. The top staff is a bass line in a key with two flats (B-flat and E-flat), featuring a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a snare drum part with eighth notes and rests. The third staff is a conga part with eighth notes and rests. The fourth staff is a timbale part with eighth notes and rests. The fifth staff is a bass drum part with eighth notes and rests. The score is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano).

Figura N° 93. Fusión de elementos rítmicos del albazo y el bambé

Las figuras que se han mostrado acerca de la síntesis rítmica del albazo y el bambé, no son las únicas que se encuentra en este trabajo de investigación. Tanto en los arreglos, como en las composiciones se irán encontrando más elementos de un ritmo y otro en las diferentes secciones o partes de las obras. Es valido mencionar que para este trabajo de investigación el concepto que más se relaciona es el de Neoculturación, debido a que no se busca superponer un ritmo sobre otro, sino, tomar los elementos más característicos de cada uno y de esta forma fusionar y sintetizar elementos de la base rítmica

que generen un nuevo fenómeno cultural basado en los dos ritmos. En este tema se aborda los elementos usados en la fusión. Se busca también establecer espacios de encuentro rítmico, melódico y armónico, entre el albazo y la clave africana o también conocida como clave bembé. No es la idea jerarquizar o imponer un ritmo sobre otro, sino más bien que estos dos funcionen por su inmanencia artística, es por eso que menciona en párrafos anteriores los conceptos de fusiones culturales.

### **3.3 Composiciones y arreglos**

En este tema se aborda el producto final de este trabajo de investigación. En los arreglos y composiciones se busca establecer puntos de encuentro entre los dos ritmos, específicamente en la sección rítmica, ya que la clave del bembé y las variaciones del albazo son rítmicas. Cabe mencionar que se han utilizados varias técnicas de composición como Driven Harmony from the Melody, armonía modal, recursos armónicos como dominantes secundarios, *two-five-one*, sustitutos tritonales, campos armónicos, *tonyc sistem*, armonizaciones por 3ras, 6tas, 4tas, *Shell voicings*, *droops*, especialmente en la sección rítmica se ha trabajado en las intros, *shout*, *backgrounds*, *coda*, *endings*, que es donde se siente con mayor notoriedad la fusión de los elementos. A continuación se explica el proceso de cada uno de los arreglos y composiciones.

#### **3.3.1 Dolencias**

Este albazo tiene una forma ABA, con estribillo. A continuación se habla detenidamente del proceso de este tema en este trabajo.

##### **3.3.1.1 Sinopsis**

Al conocer la forma establecida de los albazos, con el arreglo se adhiere

algunas partes o secciones con una función determinada. Este tema empieza con una intro en la que se desarrolla un motivo en base a la tonalidad menor que es algo característico en el albazo. En algunas secciones se ha aumentado compases para contar con una estructura de compases pares, y funcione la clave africana sin que se cruce. En el desarrollo del tema existen ocho compases en los que destaca un canto propio del bembé como motivo principal en el *brass* que al unísono con toda la banda va “*crescendo*” hasta llegar a la sección de los solos.

Otro aspecto importante es el estribillo entre sección y sección. Es así que no puede faltar este elemento por una cuestión de tradición (estribillo – A – estribillo – B). Existe un patrón rítmico de cuatro compases a unísono por toda la banda para pasar a la parte B. En la parte A1 se remarca el ritmo propio del albazo para dar paso a un interludio de 28 compases y así desembocar en un mambo que da paso a una coda de cuatro compases. Se adhiere una nueva forma con los elementos o partes mencionadas en este párrafo.

### **3.3.1.1 Estructura formal**

En cuanto a la estructura formal, como ya se menciona anteriormente se suman partes a la forma tradicional. En estas partes justamente esta desarrollada la fusión utilizando la síntesis rítmica determinada en base al análisis.

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| <b>Intro –</b>      | <b>16</b> |
| <b>Estribillo –</b> | <b>8</b>  |
| <b>A –</b>          | <b>16</b> |
| <b>Estribillo –</b> | <b>4</b>  |
| <b>B –</b>          | <b>8</b>  |



|                                |           |
|--------------------------------|-----------|
| <b>A1 –</b>                    | <b>8</b>  |
| <b>Interludio/Desarrollo –</b> | <b>32</b> |
| <b>Coda -</b>                  | <b>8</b>  |

### 3.3.1.2 Recursos utilizados

A continuación, se explica detenidamente los recursos utilizados en el arreglo. En la figura 94, se muestra un recurso utilizado en la introducción por la base rítmica. Como se puede observar en la sección rítmica, la corchea del último tiempo anticipa al tiempo fuerte del nuevo compás. De acuerdo al análisis de los dos ritmos, esto es muy característico en las melodías del albazo y los cantos del bembé, por lo que resulta preciso para este trabajo incorporar este recurso.

*Figura 94.* Ejemplo: última corchea anticipa el nuevo compás.

En la figura 94 se visualiza la sección de percusión, en la que se fusiona elementos de los dos ritmos. El timbal, el tambor y las claves mantienen elementos característicos del albazo y el bembé (clave rítmica). Por un lado, el timbal lleva la clave africana con siete golpes todo el tiempo como se lo hace en la ceremonia del bembé. La caja o tambor al mismo tiempo interpreta un patrón del albazo. Mientras que las claves marcan la “clave africana” con cinco golpes como ya se ha mencionado anteriormente. Como se puede observar, la fusión es factible, debido a que sus fórmulas rítmicas comparten acentos.

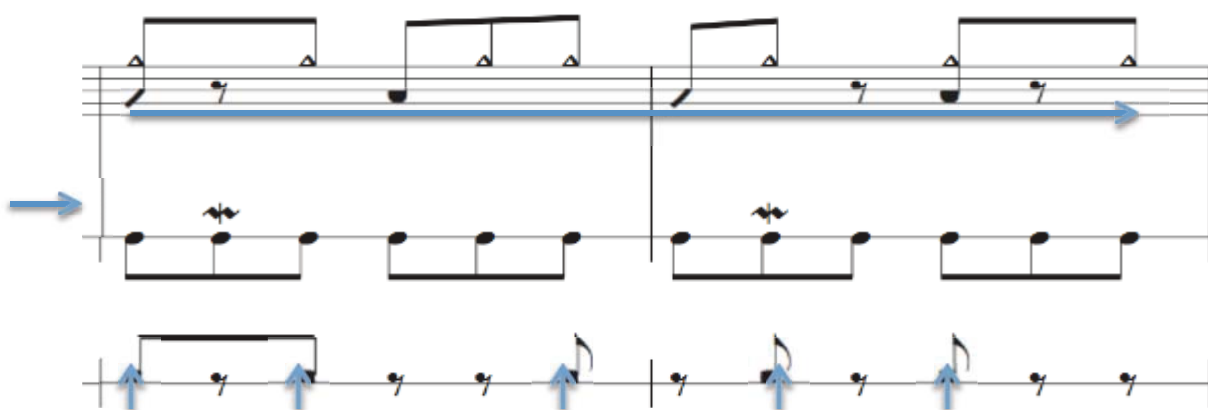


Figura 95. Ejemplo fusión de la sección rítmica con elementos del alzapúa y el bambé.

En la figura N° 96 se muestra un recurso utilizado en el bajo. Este patrón es utilizado no solamente en el bambé, sino en un contexto más general de la clave africana en 6/8, aplicado en temas como *Afro Blue* de Mongo Santamaría. Se aplica las notas del arpeggio, y en el segundo compás se hace un pequeño descanso en la novena del acorde que en este caso es Dm.



Figura 96. Patrón rítmico del bajo en latin jazz 6/8

A continuación, en la figura N° 97 se puede ver que en el estribillo se mantienen las notas del arpeggio de Dm, algo muy característico del alzapúa.



Figura 97. Estribillo de alzapúa con notas del arpeggio.

En algunas partes del arreglo, se ha tenido que aumentar compases para que la clave no se pierda, es decir, como la clave africana se cumple en dos

compases de 6/8, algunas frases del albazo tienen solamente 15 compases y no 16, por lo que existiría la clave cruzada. Es por esta razón que se han aumentado compases para compensar la simetría de la clave africana. Se considera que la clave en la música latina es algo que no se puede cruzar, sino es considerado como clave o ritmo cruzado.



Figura 98. Frase para compensar los compases impares del albazo en base a la clave africana.

En cuanto a las contra melodías, se utiliza rítmicamente la corchea que anticipa los tiempos fuertes, esto es una característica pertinente de los dos ritmos fusionados. En cuanto a las notas seleccionadas, la mayoría de veces se hace énfasis en las tensiones disponibles de cada acorde. En este ejemplo se puede ver que al estar en una tonalidad de Dm, las notas usadas son la 9, tónica y la 7ma.

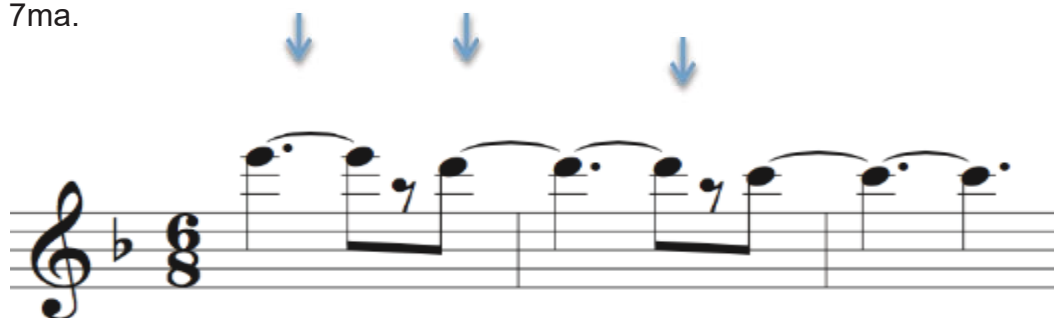


Figura 99. Ejemplo de contra melodías en el arreglo con tensiones.

En cuanto a lo armónico se utiliza varias técnicas como el “*Driven Harmony from the Melody*”, que consiste en armonizar la melodía, destacando las tensiones disponibles. La mayoría de acordes son con séptima. También se utiliza progresiones II – V7 – I. Sustitutos tritonales, dominantes

secundarios, aproximaciones cromáticas, acordes sus4.

Como ya se ha mencionado anteriormente, en este trabajo se da mayor importancia a la sección rítmica que es donde existen puntos de encuentro pertinentes, siendo los dos ritmos compatibles en lo planteado.

En el desarrollo se aplica lo que se menciona anteriormente en la síntesis en cuanto al “*four feel*” y “*six feel*”. En la figura 99 se puede ver como se mezcla un compás de 6/8 con un compás de 2/2 o compás partido. Este patrón se siente como un “*four feel*” y resulta muy interesante debido a las unidades de tiempo de cada compás. Mientras el compás de 6/8 tiene como unidad de tiempo a la negra con punto, el compás partido tiene a la blanca. Esto quiere decir que las unidades de tiempo se adaptan entre sí para no perder coherencia con el pulso en la interpretación.

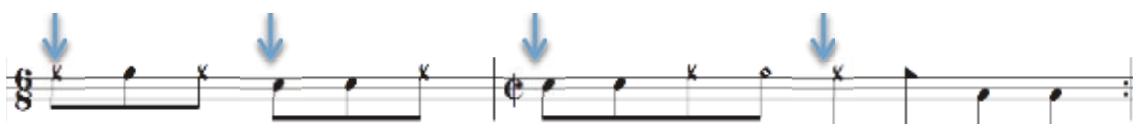


Figura 100. “Groove” Combinación de compases (6/8, 2/2).

### 3.3.2 Amargura

Este albazo tiene una forma ABA, con estribillo que se menciona a continuación. Una de las cosas más importantes de este trabajo es mantener intactas las características de cada ritmo, la intención no es borrar, mucho menos cambiar, sino más bien reforzar lo existente mezclando los elementos más sobresalientes.

#### 3.3.2.1 Sinopsis

Este albazo tiene una forma simple con un estribillo que sirve como puente entre las secciones, característico del ritmo. Este arreglo enfatiza los motivos melódicos y rítmicos desde la introducción que tiene 14 compases en los que se repite un motivo en las cuerdas como ostinato, mientras los vientos hacen notas largas preparando al estribillo que es donde se fusiona elementos rítmicos del albazo y el bembé, haciendo énfasis en la clave africana.

Se suma a esto nuevas secciones en el tema, tales como, un patrón rítmico que sirve como puente para la pasar a la sección B. También tiene un desarrollo, en el que se mezcla elementos de la investigación como las combinaciones que menciona el compositor ecuatoriano Lenin Estrella.

Además se encuentra puentes en los que destacan melodías de cantos africanos, dando importancia y protagonismo a los cantos reiterativos propios de la ceremonia del bembé.

### 3.3.2.2 Estructura formal

En cuanto a la estructura formal, como ya se menciona anteriormente se suman partes a la forma tradicional. En estas partes justamente esta desarrollada la fusión utilizando la síntesis rítmica determinada en base al análisis.

|                         |                           |
|-------------------------|---------------------------|
| <b>Intro –</b>          | <b>14</b>                 |
| <b>Estribillo –</b>     | <b>8</b>                  |
| <b>A –</b>              | <b>16</b>                 |
| <b>Estribillo –</b>     | <b>4</b>                  |
| <b>Puente -</b>         | <b>8 (canto africano)</b> |
| <b>Estribillo -</b>     | <b>8</b>                  |
| <b>Patrón rítmico -</b> | <b>4</b>                  |
| <b>B –</b>              | <b>16</b>                 |
| <b>A1 –</b>             | <b>15</b>                 |

|                |    |
|----------------|----|
| Desarrollo –   | 24 |
| Mambo/Pregón - | 32 |
| Coda -         | 4  |

### 3.3.2.3 Recursos utilizados

A continuación se habla acerca de los recursos utilizados en este arreglo. La corchea que anticipa los tiempo fuertes es una característica principal que genera una síncope. Al ser este un recurso compartido por los dos ritmos, resulta sustancial su uso en este arreglo. En la figura 101 se muestra un ejemplo de lo aplicado.



Figura 101. Corchea que anticipa el tiempo fuerte.

En algunos espacios es usado este recurso como característica principal. En la figura 102 se puede ver otro ejemplo de lo mencionado.

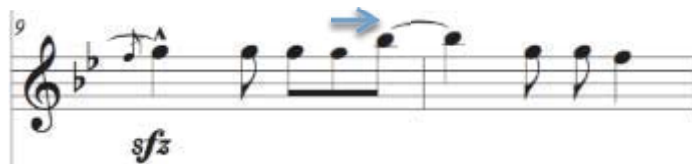


Figura 102. Ejemplo corchea anticipando tiempo fuerte.

Otro recurso usado en el arreglo es el desplazamiento rítmico de los colchones armónicos.

Figura 103. Ejemplo de patrón rítmico reiterativo y desplazamiento rítmico del colchón armónico.

Como se puede ver en la figura 104, el último compás es muy similar al análisis de la interpretación del albazo que tiene el compositor Estrella. Es así que se llega a síntesis específicas del ritmo. A continuación la figura 104, muestra el patrón mencionado y usado en el arreglo.

Figura 104. Patrón rítmico característico en el albazo.

Tomado de Estrella, 2017

Un patrón rítmico de la guitarra encontrado en el análisis es el siguiente que también es usado en este arreglo. La figura 105 muestra el patrón.

Figura 105. Patrón rítmico de la guitarra en el albazo

En la siguiente figura se puede ver como en este “kick” (corte) es el segundo compás de la clave africana. De esta manera se resalta la clave con “*stop times*” (paradas).

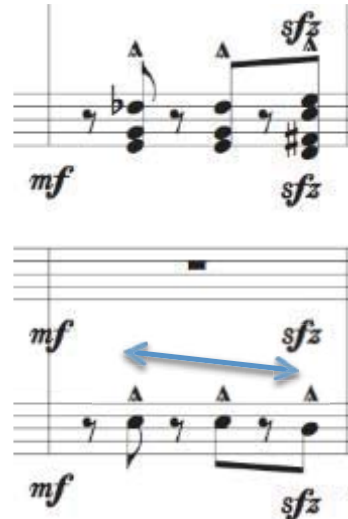


Figura N° 106. Acentuación de la segunda parte de la clave africana aplicada a kicks.

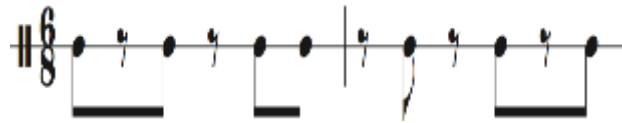


Figura 107. Recurso de la clave usado en el arreglo

Otro recurso que se utiliza en el arreglo es el patrón del bajo destacando las notas del arpeggio y la novena como tensión. A continuación, la figura del patrón.



Figura 108. Patrón de bajo en latin jazz en 6/8

Otro recurso para los cambios de secciones o finales es el característico del albaño que se puede ver en la figura 109.





Figura 109. Final característico del albazo

El acompañamiento del bajo es esencial para determinar un ritmo u otro. Es por eso que el acompañamiento del bajo en este arreglo se mantiene en partes con un patrón tradicional de acompañamiento que se muestra en la siguiente figura.



Figura 110. Patrón rítmico del acompañamiento del bajo en el albazo

En la figura 111, se puede ver el uso del canto del “Bembé para Changó”; adaptado a los saxos a manera de mambo en este arreglo.



Figura N° 111. Canto Bembé para Changó.

Otro recurso usado en el arreglo son las frases en bloque destacando la clave africana. Como se puede ver notoriamente en la figura N° 112. Además la última corchea del último compás anticipa al tiempo fuerte como también se menciona anteriormente. Estas características son propias de los ritmos fusionados.

Figura 112. Frase rítmica en bloque con la clave africana.

Otro recurso usado es el montuno del piano en el arreglo. Este patrón rítmico se ha creado en base a las bases rítmicas del albazo, haciendo énfasis en la corchea que anticipa. En la siguiente figura se puede ver lo mencionado.



Figura 113. Montuno de piano en el albazo.

La base rítmica del albazo se hace presente en algunas ocasiones en el arreglo. Como se puede ver en la figura 114 quien lleva esta base rítmica es el bombo.



Figura 114. Base rítmica del albazo escrita para el bombo

Otro recurso usado en este arreglo es el “six feel” que se menciona anteriormente. En este caso son los violines los que marcan esta sensación rítmica de 6 golpes en dos compases de 6/8.

Figura 115. “Six feel” en la sección cuerdas.

A continuación se muestra una figura con el *Groove* del arreglo en el que destaca los patrones de la clave africana.

49 Gm Gm

E.B.

Cl.

Oe. *mp* *mp*

S.Dr.

Timb.

3. Dr.

Cong.

Figura 116. Base rítmica basada en la clave africana

Otro recurso usado en el arreglo son los unísonos tocados por toda la banda, pero lo más importante, es que en estos unísonos se usa los cantos africanos que se prestan para desarrollar el tema (Colchones tocadas por todo la banda).

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Figura 117. Canto africano a unísono por algunos instrumentos.

### **3.3.3 Sin Dinero**

En cuanto a este tema, hubo cierta complejidad el entender su origen, ya que no existe mucha información. Como se mencionó anteriormente, esta canción es considerado por la audiencia como un albazo, sin embargo en la enciclopedia de la música ecuatoriana se dice que este es un albazo. Para este trabajo se resolvió no cambiar el tema, sino más bien recoger las características principales del tema que ya fueron mencionadas en el capítulo de análisis. Se ha seguido trabajando en este tema como si se tratase de un albazo, pues existe mucha similitud.

#### **3.3.3.1 Sinopsis**

Este tema empieza con una introducción de ocho compases en lo que el tiempo se va desplazando con la figuración rítmica hasta pasar al estribillo en el que se remarca la tonalidad como es característico en el albazo. En la parte A destaca el ritmo fusionado del albazo con el bembé en los instrumentos de percusión como se ve a continuación. El estribillo al igual que en los otros arreglos es muy importante ya que caracteriza los cambios de secciones en el albazo. La clave bembé se encuentra acentuada durante casi toda la composición. Este arreglo está basado en los recursos más característicos del albazo y del bembé. A continuación se detalla lo más importante.

#### **3.3.3.2 Estructura formal**

En este arreglo solamente se adhiere una introducción para luego pasar el tema de una forma tradicional, esto quiere decir sin partes intermedias más que el estribillo. En el final se presenta un desarrollo enfatizando la fusión del ritmo del albazo con el bembé y su clave. A continuación se detalla la estructura formal del arreglo.

**Intro – 8**

**Estribillo – 4**

|              |    |
|--------------|----|
| A –          | 14 |
| Estribillo – | 4  |
| B –          | 14 |
| Estribillo - | 4  |
| Desarrollo - | 36 |

### 3.3.3.3 Recursos utilizados

Los recursos que han sido usados en este arreglo son como ya se ha mencionado, en base al análisis del albazó y el bembé.

En la siguiente figura se puede ver como la última corchea anticipa el tiempo fuerte. Esto es un recurso común que no puede faltar en la construcción de este nuevo concepto. Además esta melodía en el segundo compás ratifica la base rítmica del albazó.



Figura 118. Ejemplo: última corchea anticipa el tiempo fuerte

En la siguiente figura se muestra el recurso de desplazamiento de la melodía sobre la barra. También se puede ver que en los dos últimos compases está escrita la clave bembé

Figura 119. Desplazamiento del ritmo sobre la barra.

Otro recurso característico de albazos usado en este arreglo es el ritmo de la guitarra, que en la mayoría de casos es adaptado al tambor. A continuación se puede ver la rítmica en la figura 120.



Figura 120. Patrón rítmico de la guitarra en el albazo.

En la síntesis de los ritmos se encontró algunos acompañamientos característicos en instrumentos como el bajo. Por esta razón, otro recurso que se ha usado en este arreglo, es el patrón que se muestra en la figura 121, un patrón característico en el bembé y en la música africana per se.



Figura 121. Patrón rítmico del bajo en el bembé

En la figura 122 se puede ver el uso de patrones rítmicos característicos del albazo y el bembé fusionados. Sumarle el acompañamiento del albazo en el bajo a la sección rítmica que se muestra en la figura, crea un ambiente sonoro nuevo y fresco.

The image shows a musical score for three instruments: S.Dr. (Saxophone Drums), Cgas. (Congas), and Timb. (Tambourine). The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The S.Dr. part starts with a dynamic marking 'mf' and features a series of eighth notes with accents (^) above them. The Cgas. part features a series of eighth notes and quarter notes. The Timb. part features a series of eighth notes and quarter notes. The score is divided into four measures.

Figura 122. Fusión de patrones rítmicos del albazo y el bembé

Existen momentos en el arreglo en los que destaca la clave bembé. Por lo general los instrumentos que llevan la clave son los de percusión. Aunque no siempre sucede esto.



Figura 123. Clave bembé adaptada a la conga.

En la figura N° 124 se muestra el acompañamiento del bajo, ligando notas entre compás y compás para generar un ambiente más relajado, que esté pegado a la clave.

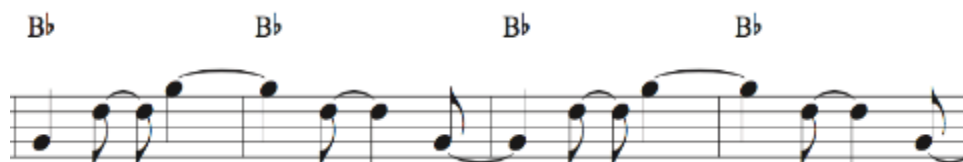


Figura 124. Patrón de bajo usado en el arreglo

En cuanto a los recursos armónicos se utilizan rearmarizaciones, cadencias II – V – I, dominantes secundarios, sustitutos tritonales, pero se enfatiza en la cadencia usada en la música ecuatoriana que es bIII, V7, Im. En la figura N° 125 se ejemplifica lo dicho.

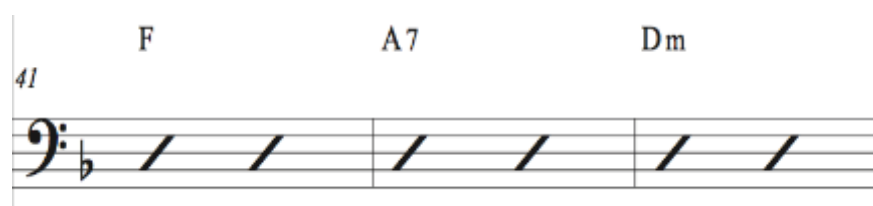


Figura 125. Cadencia característica en la música ecuatoriana.

El recurso de la figuración rítmica de los finales del albazo es algo que también se usa en este arreglo. En la figura 123 se muestra el característico final de los albazos.





Figura 123. Figuración rítmica de los finales en el albazo.

### 3.3.4 Ojos

Esta canción es el experimento de la fusión entre el albazo y el bembé. Se han considerado las características más destacadas de cada ritmo para ser usadas en estas composiciones musicales. Por otro lado el nombre de esta canción hace referencia al valor que tiene las miradas en las personas, a la sinceridad, a la inocencia, a la dulzura, al amor y al dolor que se encuentra en cada mirada de cada ser vivo.

#### 3.3.4.1 Sinopsis

Esta composición musical tiene una estructura más desarrollada que las canciones tradicionales que han sido analizadas, ya que estas solo cuentan con una estructura ABA y un estribillo, mientras que esta composición cuenta con más secciones que se detalla a continuación. En esta composición se enfatiza las características más sobresalientes de cada ritmo, para de esta forma tener el sustento que justifique la fusión.

#### 3.3.4.2 Estructura formal

Este albazo tiene una introducción que empieza con una métrica de 2/2 para pasar al estribillo que abre puertas a compás de 6/8 sin perder la misma corchea como soporte al tiempo. Cuenta con una parte A,A1,B,A1 siempre separándose las secciones con un estribillo que sirve como puente. En la sección que pertenece al mambo, donde los vientos tienen una figuración rítmica como si estuviera escrito en 2/2, pero en realidad la corchea del compás de 6/8 es la misma corchea que la del compás de 2/2. Es así que en un compás de 6/8 entran seis corcheas, y en un compás de 2/2 ocho corcheas.

Entonces, esto quiero decir que tres compases de 2/2 tienen 24 corcheas, pero para tener el mismo valor de corcheas e el de 6/8 que se tiene 6 por compás, necesitamos, cuatro compases de 6/8 para tener lo mismo que tres de 2/2. De esta manera esta composición juega con las sensaciones del ritmo sin cambiar la métrica.

### **Conclusiones**

Una de las conclusiones de este trabajo de investigación es que el compás de 6/8 es universal, debido al uso de esta métrica por muchos ritmos, no solamente latinoamericanos, sino, como en este caso específicamente, africanos y afrocubanos. El albazo y el bembé son ritmos similares que se prestan para fusionar distintas formas de interpretación musical, con rítmicas que se complementan para dar un nuevo color sonoro y rítmico.

Como ya se menciona que las culturas de museo no sobreviven, con este trabajo se busca un color moderno aplicado a las características existentes para no perder el hilo que se entreteje con el pasar de las generaciones. Las fusiones no son prohibidas, tampoco indispensables, pero si son importantes en el contexto del tiempo actual, donde nuevas tendencias y formas de representar las ideas con música son latentes. Existe mayor aprobación por las generaciones actuales cuando se intenta presentar la música tradicional desde una nueva perspectiva.

Es válido mencionar que la tradición oral es el sustento para la cultura, de esta manera resulta difícil conceptualizar algo que se da por un hilo conductor entre generaciones con las mismas costumbres, sin embargo, esta información no está siendo tergiversada, sino, más bien está sintetizada para la utilización de estos recursos de composición, destacando las características principales que han sido recodadas por la historia.

Tanto las variaciones rítmicas del albazo como los patrones rítmicos del bembé delimitan claramente el ritmo establecido en este trabajo de investigación, por lo que se vuelve orgánica esta información debido a la

síntesis de patrones propios que hacen que un ritmo se diferencie de otro.

Existe mucha información acerca del albazo y sus características musicales, específicamente rítmicas, sin embargo, no existe una adaptación a instrumentos de percusión como la batería, congas y clave, es por esta razón que es viable la fusión de patrones rítmicos del bambé para adaptar a las melodías características del albazo.

El albazo es un ritmo que está escrito en un compás de 6/8, es por esta razón que tiene en muchas ocasiones secciones de 7 o 15 compases, la clave africana calza en un compás de 12/8 o en dos de 6/8. Una de las características de tocar con clave es justamente respetar el tiempo de la clave, es así que en los arreglos de este trabajo se editó la parte de las melodías de los albazos existentes para que no exista la llamada “clave cruzada”.

Los dos ritmos comparten por naturaleza puntos de encuentro que hacen que no sea forzoso entender dicha fusión, sino más bien, sea un nuevo espacio sonoro enriquecedor para las dos culturas.

En cuanto a las expectativas de este trabajo, se ha logrado cumplir con los objetivos que primordialmente están establecidos y de esta forma mezclar dos culturas con ritmos que se relacionan en aspectos culturales y musicales, dando una nueva sonoridad a la música tradicional.

### **Recomendaciones**

Las recomendaciones que se han generado en el proceso de este trabajo de investigación son las siguientes: al ser ritmos establecidos por los pueblos y sus tradiciones se recomienda tener mucho cuidado con la información teórica, debido a que no se puede tergiversar información tan valiosa en el espacio de las artes que representan las vivencias de los pueblos. Se recomienda también, hacer uso del material existente para dar vitalidad a la música perteneciente a nuestro país.

Nunca antes se había hecho una fusión de este tipo por no existir materia sintetizada referente al tema, por lo que se recomienda usar esta información para la creación de nuevos temas con esta tendencia. Esto contribuye con la

internacionalización de la música, desmitificando las fronteras como separación de los pueblos.

Se recomienda buscar información exacta del origen de las canciones ecuatorianas, ya que existe mucha información equivocada en cuanto a la pertenencia de un ritmo u otro por las similitudes existente. Es así que en este trabajo de investigación la canción sin dinero consta como un albazo pero también como un aire típico.

A manera de recomendación se sugiere a los músicos apropiarse de la música tradicional de los pueblos, para de esta manera llevar la posta de esta generación que interpreta la vida de acuerdo al entorno y la época, hasta entregar a la siguiente generación que vendrá con nuevas ideas sin perder la esencia de lo aprendido por tradición.

## REFERENCIAS

- Akoma, A. (2013). *Las Religiones, Ritmos y Lengua Africanos en la cubanía: Explorando la estética creativa de Nicolás Guillén*. Tesis. Universidad de Ghana. Recuperado de [http://ugspace.ug.edu.gh/bitstream/123456789/5217/1/ABENA%20AKO%20MA%20OKAI\\_Las%20Religiones%2c%20Ritmos%20y%20Lengua%20Africanos%20en%20la%20Cubania.%20Explorando%20la%20Estetica%20Creative%20de%20Nicolas%20Guillen\\_2013.pdf](http://ugspace.ug.edu.gh/bitstream/123456789/5217/1/ABENA%20AKO%20MA%20OKAI_Las%20Religiones%2c%20Ritmos%20y%20Lengua%20Africanos%20en%20la%20Cubania.%20Explorando%20la%20Estetica%20Creative%20de%20Nicolas%20Guillen_2013.pdf)
- Barriga, (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. El artista, núm. 1, noviembre, 2014, pp.30 – 48.
- Civallero, E. (2011). *Albazo*. Recuperado de <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/albazo.html>
- Estrella, L. (2017). Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo.
- Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Editorial Conmusica, 2002. Quito, Ecuador.
- Jesús, M. (2009). *Apuntes Música de otras culturas*. Recuperado de <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwib9NO0jfHTAhXBPIYKHcDICUAQFghLMAM&url=https%3A%2F%2Fmariajesusmusica.files.wordpress.com%2F2009%2F07%2F1amusicadeotrasculturas-1.doc&usg=AFQjCNGvV-WRtO0tMnGLGZkMm2FQ0gq3rw&sig2=cVk6wT91EdSL2NGeoY62kA>

Kwabena, J. (1978). La interacción mediante la música en sociedades africanas. *Los componentes de la música*. Edición ISSN 0020-870. Unesco. Francia. Recuperado

de

<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000547/054739so.pdf>

La clave en la música afrolatina (2017). *Mundo Percusión*. Recuperado de <http://www.mundopercusion.com/percusion-latina/aula-de-percusion-latina/66-la-clave-en-la-ma-afrolatina.html>

La Hora (12 de Septiembre de 2009). Del habla popular: Albazo. Noticias. Recuperado de <https://lahora.com.ec/noticia/930944/functionunlink>, en Octubre de 2017.

Marín, J. (2015). *Albazo Ecuatoriano*. Recuperado de <http://albazoecu.blogspot.com/2015/04/caracteristicas-del-albazo.html>

Martínez, Alejandro. “El análisis formal de música popular : la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos” [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” , Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf> [16 de Octubre de 2017].

Ministerio de Turismo, 2014. El danzante de Pujilí, considerado como patrimonio cultural intangible de la humanidad.

Morales Flores, I. C. (2011). *La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas*. Musiker. Recuperado de

<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33405913/Articulo>

[Musiker.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33405913/Articulo_Musiker.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=)

[494820498&Signature=NrQejvy9luUYNXq%2BNpTG3bnCl1Q%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa\\_obra\\_compositiva\\_de\\_Louis\\_Aguirre\\_Un.pdf](https://www.scribd.com/document/494820498&Signature=NrQejvy9luUYNXq%2BNpTG3bnCl1Q%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa_obra_compositiva_de_Louis_Aguirre_Un.pdf)

Mullo. Música Patrimonial del Ecuador. Primera edición: julio 2009.

Ortiz, F. (1935). *La clave xilofónica de la música cubana: ensayo etnográfico*. Tipografía Molina y CIA.

Rock Drumming Underground (2006). *6/8 Afro Cuban Music* (Bembe). Recuperado de <http://www.rockdrummingsystem.com/underground/drum-beats/afro-cuban-bembe.php>

Rodriguez, A. (2011). *Traditional Afro-Cuban Concepts in Contemporary Music*.

Mel Bay Publications . (Traducido por el autor).

Sánchez, M (2010). *El Albazo*. (Mensaje en un blog). Recuperado de <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/albazos.html>

Sánchez, M (2010). *El Albazo*. (Mensaje en un blog). Recuperado de <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/albazos.html>

Starr, E. (2005). *Manual Para Tocar La Batería/ Manual on How to Play the Drums*. Ediciones Robinbook.

Tepán, J. (2011). *Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto contemporáneo*. (Tesis de grado). Universidad de Cuenca. Recuperado de

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3170/1/tmus24.pdf>

Vergara, (2009). *El arte de la percusión Cubana*. Editorial Mundial de Música SMP.

Washburne, C (1995). *La clave raíces africanas de la salsa*. Traducido por Néstor Emiro Gómez. Recuperado de [http://www.herencialatina.com/La\\_Clave/la\\_clave.htm](http://www.herencialatina.com/La_Clave/la_clave.htm)

Yauli, 2009, Albazo. Septiembre del 2009. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/325824811/Albazo-doc> en Octubre de 2017.

## **ANEXOS**



Score

# Sin Dinero

Trans: Alvaro Andrade Vinuera

The musical score for 'Sin Dinero' is arranged for a band. It features the following parts:

- Voice:** A vocal line in the key of B-flat major, consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Alto Sax:** A saxophone line in the key of B-flat major, consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Acoustic Guitar:** A guitar line in the key of B-flat major, consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Electric Bass:** A bass line in the key of B-flat major, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Snare Drum:** A drum line consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Congas:** A conga line consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Timbales:** A timbale line consisting of a series of whole notes on a single pitch.
- Cymbals:** A cymbal line consisting of a series of whole notes on a single pitch.

2 ♩ = 102

Sin Dinero

Estrillo

A

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Saxophone (A. Sax.), Acoustic Guitar (Ac. Gt.), Bass (E.B.), Snare Drum (S.Dr.), Congas (Cong.), Timbales (Timb.), and Double Bass (Db.). The score begins with a dynamic marking of *mf* and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The Acoustic Guitar part includes the instruction 'Striker' and the Saxophone part includes 'Bajo'. The Congas and Timbales parts feature rhythmic patterns with 'x' marks indicating specific strikes. The Double Bass part shows a rhythmic accompaniment with 'x' marks. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score for 'Sin Dnero' is arranged for a jazz ensemble. It consists of the following parts:

- Saxophone (A. Sax):** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords Bb, Bb, E, F, F, A7, Dm, and F are indicated below the staff.
- Acoustic Guitar (Ac. Gtr):** Represented by a staff with diagonal slashes, indicating a rhythmic accompaniment.
- Electric Bass (E.B.):** Features a bass line with eighth and sixteenth notes. Chords Bb, Bb, E, F, F, A7, Dm, and F are indicated below the staff.
- Drums (S.Dr.):** Shows a rhythmic pattern with snare and bass drum hits.
- Congas (Cm.):** Features a complex rhythmic pattern with various note values.
- Timbales (Tmb.):** Features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.
- Cymbals (Cb.):** Features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Sin Dnero

Estrófilo

B

A musical score for the piece "Sin Dinetto". The score is arranged in a standard Western format with multiple staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 25. Below it is the Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) staff, which includes a chord progression: F, A7, Dm, Dm, Dm, Dm, A7, Dm. The Bass (E.B.) staff follows, with a melodic line and some rests. The drum kit (S.Dr.) is represented by a single staff with rhythmic notation. Below the drums are three percussion parts: Congas (Cng.), Timbales (Timb.), and Cymbals (Ct.), each with their own rhythmic patterns. The score is marked with measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the title "Sin Dnero" and page number "5" are centered. The score includes the following parts:

- Saxophone (A.Sx.):** Features a melodic line in the upper register with eighth and sixteenth notes. Chord symbols A7, Dm, F, F, F, F, Bb, and Bb are placed below the staff.
- Acoustic Guitar (Ac.Gtr.):** Represented by a staff with diagonal slashes, indicating a rhythmic accompaniment.
- Bass (E.B.):** Represented by a staff with diagonal slashes, indicating a rhythmic accompaniment.
- Drum Set (S.Dr.):** Shows a snare drum pattern with accents and dynamic markings (>).
- Congas (Cng.):** Features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.
- Timbales (Timb.):** Features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.
- Cymbals (Cr.):** Features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Chord symbols A7, Dm, F, F, F, F, Bb, and Bb are repeated across the Acoustic Guitar and Bass staves.

Sin Dinero  
Estrillo

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts from top to bottom:

- Vocal Line:** A single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, followed by a rest for the remainder of the piece.
- A. Sr. (Acoustic Guitar):** A staff with a treble clef. It features a melodic line with chords indicated below: F, A7, Dm, A7, Dm, Dm.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** A staff with a treble clef. It contains rhythmic slash marks for the first four measures and chordal accompaniment for the last two measures.
- B. (Bass):** A staff with a bass clef. It contains rhythmic slash marks for the first four measures and a melodic line for the last two measures.
- S. Dr. (Snare Drum):** A staff with a double bar line. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a rest.
- Sup. (Supernatural Drum):** A staff with a double bar line. It shows a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timb. (Timbales):** A staff with a double bar line. It shows a rhythmic pattern of eighth notes.
- Dr. (Drum):** A staff with a double bar line. It shows a rhythmic pattern of eighth notes.

# Amargura – Arr: Alvaro Andrade

Score

**Amargura**  
(A. Naxos)

Jose Viki Echeverri  
for Francisco Mena

The score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes the Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), and Trumpet (Trompa) parts. The middle section contains the Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello (Vcl) parts. The bottom section features the Double Bass (Cb), Percussion (Perc), and Timpani (Tm) parts. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The title 'Amargura' is prominently displayed in the upper center, with '(A. Naxos)' below it. The arranger's name 'Jose Viki Echeverri for Francisco Mena' is located in the upper right corner.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/Bs). The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations. The first two staves (Vn I and Vn II) contain melodic lines with slurs and accents. The third staff (Vla) has a more active, rhythmic part with many sixteenth notes. The fourth staff (Vcl/Bs) provides a steady bass line with some melodic movement. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte), as well as performance instructions like *trill*. The piece concludes with a final cadence in the lower strings.



Jump

This musical score is for a piece titled "Jump". It is a full orchestration featuring a piano, guitar, bass, drums, and a string quartet. The score is written in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The piano part starts with a series of dotted quarter notes, followed by a melodic line with eighth notes and a final flourish. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line that includes a double bar line and a repeat sign. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a steady eighth-note pattern. The string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several repeat signs and dynamic markings throughout.

1 Allegro

The musical score is arranged in 16 staves. The first staff (Violin I) contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The second staff (Violin II) contains a similar melodic line. The third staff (Viola) features sustained chords with some melodic movement. The fourth staff (Cello) has a rhythmic pattern of eighth notes. The remaining staves (5-16) are mostly empty, indicating they are not used in this specific arrangement.

This page of a musical score features 20 staves. The instruments are labeled on the left as follows: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Horn (Hr.), Percussion (Pc.), Snare Drum (St.), Bass Drum (Bd.), Cymbal (Cy), Triangle (Trg.), Gong (G), Tom-tom (Tm), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*. The percussion parts for Snare Drum, Bass Drum, and Cymbal show rhythmic patterns with stems and flags. The Double Bass part has a rhythmic pattern with stems and flags. The strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) have stems and flags. The woodwinds and brass parts have notes and rests. The Percussion part has notes and rests. The Snare Drum part has notes and rests. The Bass Drum part has notes and rests. The Cymbal part has notes and rests. The Triangle part has notes and rests. The Gong part has notes and rests. The Tom-tom part has notes and rests. The Double Bass part has notes and rests.

14

*tempo* *rit.*

V1

V2

Vi

Vc

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tm.

Tr.

Cym.

V1

V2

Vi

Vc

Cb.

This musical score is for a full orchestra and voice. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Euphonium (Euph.), Horn (Horn), Bassoon (Bsn.), Oboe (Ob.), Bass (B.), Violin (Viol.), and Viola (Vla.). The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The voice part is written in the bass clef and includes lyrics: "c 2a", "G", "E", "G", "G", "E". The score is divided into measures by vertical bar lines.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

14

This musical score is for the piece "Aspen" and consists of 20 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Flute 1, starting with a  $\text{mf}$  dynamic marking.
- Staff 2:** Flute 2, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Staff 3:** Oboe.
- Staff 4:** Clarinet in B-flat.
- Staff 5:** Bassoon.
- Staff 6:** Horn in F.
- Staff 7:** Trumpet in C.
- Staff 8:** Trombone in C.
- Staff 9:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 10:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 11:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 12:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 13:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 14:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 15:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 16:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 17:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 18:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 19:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.
- Staff 20:** Percussion, marked with a  $\text{mf}$  dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with many notes.

11 *Andante*

The image shows a page of a musical score, measures 11 through 20. The tempo is marked *Andante*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- Flute 1 (Fl. 1): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Flute 2 (Fl. 2): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Oboe (Ob.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Clarinet (Cl.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Bassoon (Fg.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Trumpet (Tr.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Trombone (Tbn.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Horn (Hr.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Percussion (Perc.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Strings (Str.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).
- Voice (Vcl.): Measures 11-12 have melodic lines, while measures 13-20 are marked with a slash (/).

Measures 11-12 contain melodic lines for the woodwinds and brass. Measures 13-20 are mostly marked with a slash (/), indicating that the instruments are silent or playing a simple accompaniment. The vocal line is also present throughout the measures.



This page of a musical score, marked 'Allegro' and numbered '1', contains 22 staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 2:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 3:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 4:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 5:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 6:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 7:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 8:** Treble clef, contains rhythmic slashes. Dynamics: *f*.
- Staff 9:** Treble clef, melodic line with eighth notes and slurs. Dynamics: *f*.
- Staff 10:** Bass clef, melodic line with eighth notes and slurs.
- Staff 11:** Bass clef, melodic line with eighth notes and slurs.
- Staff 12:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 13:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 14:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 15:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 16:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 17:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 18:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 19:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 20:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 21:** Treble clef, contains rhythmic slashes.
- Staff 22:** Treble clef, contains rhythmic slashes.

II

18721

Flute I

Flute II

Oboe I

Oboe II

Bassoon I

Bassoon II

Clarinet I

Clarinet II

Bassoon III

Bassoon IV

Trumpet I

Trumpet II

Trumpet III

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Trombone IV

Percussion I

Percussion II

Percussion III

Percussion IV

Percussion V

Percussion VI

Percussion VII

Percussion VIII

Percussion IX

Percussion X

Percussion XI

Percussion XII

Percussion XIII

Percussion XIV

Percussion XV

Percussion XVI

Percussion XVII

Percussion XVIII

Percussion XIX

Percussion XX

Percussion XXI

Percussion XXII

Percussion XXIII

Percussion XXIV

Percussion XXV

Percussion XXVI

Percussion XXVII

Percussion XXVIII

Percussion XXIX

Percussion XXX

Percussion XXXI

Percussion XXXII

Percussion XXXIII

Percussion XXXIV

Percussion XXXV

Percussion XXXVI

Percussion XXXVII

Percussion XXXVIII

Percussion XXXIX

Percussion XL

Percussion XLI

Percussion XLII

Percussion XLIII

Percussion XLIV

Percussion XLV

Percussion XLVI

Percussion XLVII

Percussion XLVIII

Percussion XLIX

Percussion L

Percussion LI

Percussion LII

Percussion LIII

Percussion LIV

Percussion LV

Percussion LVI

Percussion LVII

Percussion LVIII

Percussion LIX

Percussion LX

Percussion LXI

Percussion LXII

Percussion LXIII

Percussion LXIV

Percussion LXV

Percussion LXVI

Percussion LXVII

Percussion LXVIII

Percussion LXIX

Percussion LXX

Percussion LXXI

Percussion LXXII

Percussion LXXIII

Percussion LXXIV

Percussion LXXV

Percussion LXXVI

Percussion LXXVII

Percussion LXXVIII

Percussion LXXIX

Percussion LXXX

Percussion LXXXI

Percussion LXXXII

Percussion LXXXIII

Percussion LXXXIV

Percussion LXXXV

Percussion LXXXVI

Percussion LXXXVII

Percussion LXXXVIII

Percussion LXXXIX

Percussion LXXXX

Percussion LXXXXI

Percussion LXXXXII

Percussion LXXXXIII

Percussion LXXXXIV

Percussion LXXXXV

Percussion LXXXXVI

Percussion LXXXXVII

Percussion LXXXXVIII

Percussion LXXXXIX

Percussion LXXXXX

This page of a musical score, labeled 'Allegro' and page number '11', contains measures 11 through 20. The score is arranged in a system of 18 staves. The instruments are: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (V), Violoncello (Vcl), Contrabasso (Cb), Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl), Bassoon (Fg), Horn in F (C), Trombone (Tb), Trumpet in B-flat (Tr), Percussion (P), Snare Drum (B), Tenor Drum (T), and Double Bass (Cb). Measures 11-15 show a steady accompaniment with eighth notes in the strings and woodwinds. Measure 16 features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the strings. Measures 17-20 continue with this rhythmic texture, with some melodic lines in the woodwinds and strings.

H

begin

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in 2/4 time and begins with a 'begin' instruction. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Sn.), Cymbal (Cym.), Triangle (Tri.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/Bs). The music is primarily composed of eighth notes, with some rests and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the end of some sections.

This musical score is for a 20-piece orchestra. The instruments are arranged in two systems of ten staves each. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Sn.), and Cymbal (Cy). The second system includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Cymbal (Cy). The score features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The percussion parts include specific drum patterns and cymbal effects.

The image shows a musical score for guitar, consisting of 24 staves. The score is divided into two systems. The first system (staves 1-12) contains mostly whole rests, with some rhythmic notation in the 10th and 11th staves. The second system (staves 13-24) contains rhythmic notation with beams and accents, primarily in the 10th, 11th, and 13th staves. The rest of the staves in the second system contain whole rests.

# Dolencias – Arr: Álvaro Andrade

Score

Dolencias  
Alvaro

Walt Disney  
Arr. Álvaro Andrade

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet in D, Trombone in Eb, Horn in F, Saxophone in Eb, Electric Guitar, Piano, Double Bass, Trombone, Drum Set, Bass, Double Bass, Violin I, Violin II, and Viola. The score begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The Flute part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score on page 2, titled "Mexis", features a variety of instruments and complex musical notation. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 (Tr.1), Trumpet 2 (Tr.2), Horn 1 (Hr.1), Horn 2 (Hr.2), Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Kontrabaß), and strings (Str.). The score includes several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are also articulation marks like accents (*acc.*) and slurs. The notation is dense, particularly in the lower strings and woodwinds, indicating a rich orchestral texture.



This page of a musical score, titled "Debris", contains 20 staves of music. The instruments are listed on the left side of the staves: Fl. (Flute), A.Sax. (Alto Saxophone), T.Sax. (Tenor Saxophone), E.Tp. (Euphonium), B.Tp. (Baritone Trumpet), Tr.1 (Trumpet 1), Tr.2 (Trumpet 2), S.Sax. (Soprano Saxophone), Tuba, Bar. (Baritone), Eb (E-flat instrument), Snare (Snare Drum), Bass (Bass Drum), Cym. (Cymbal), Vcl.1 (Violin 1), Vcl.2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *ac*, *plc*, and *cc* are present throughout the score. The page number "3" is located in the top right corner, and the title "Debris" is centered at the top.

The musical score on page 4 consists of the following staves from top to bottom:

- Fl. (Flute): Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Ob. (Oboe): Similar melodic line to the flute.
- Cl. (Clarinet): Melodic line with eighth-note patterns.
- Fag. (Bassoon): Melodic line with eighth-note patterns.
- Tr. I (Trumpet 1): Rests followed by a melodic line starting with a *C* dynamic marking.
- Tr. II (Trumpet 2): Rests.
- Tromb. I (Trombone 1): Rests followed by a melodic line with *B* dynamic marking.
- Tromb. II (Trombone 2): Rests followed by a melodic line with *B* dynamic marking.
- Horn I (Horn 1): Rests.
- Horn II (Horn 2): Rests.
- Vln. I (Violin I): Melodic line with eighth-note patterns.
- Vln. II (Violin II): Melodic line with eighth-note patterns.
- Vla. (Viola): Melodic line with eighth-note patterns.
- Vcl. (Violoncello): Melodic line with eighth-note patterns.
- Kontrabaß (Double Bass): Melodic line with eighth-note patterns.

This page of the musical score, titled "Debris", contains measures 17 through 20. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)**: Measures 17-20, featuring a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the start of measure 18.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)**: Measures 17-20, mirroring the flute's melodic line.
- Clarinet in A (Cl. A)**: Measures 17-20, mirroring the flute's melodic line.
- English Horn (Eng. Hn.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Oboe (Ob.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Bassoon (Fg.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Double Bass (Cb.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Double Bass (Cb.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Violin I (Vn. I)**: Measures 17-20, contains rests.
- Violin II (Vn. II)**: Measures 17-20, contains rests.
- Viola (Va.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Cello (Vcl.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Double Bass (Cb.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Percussion (Perc.)**: Measures 17-20, featuring a complex rhythmic pattern with various drum sounds.
- Timpani (Tm.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Snare Drum (B.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Tom-tom (T.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Cymbal (Cym.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Triangle (Tri.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Woodblock (Wd.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Maracas (Mar.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Shaver (Shv.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Whistle (Wh.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Castanets (Cst.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Bells (Bells)**: Measures 17-20, contains rests.
- Chimes (Chimes)**: Measures 17-20, contains rests.
- Triangle (Tri.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Woodblock (Wd.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Maracas (Mar.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Shaver (Shv.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Whistle (Wh.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Castanets (Cst.)**: Measures 17-20, contains rests.
- Bells (Bells)**: Measures 17-20, contains rests.
- Chimes (Chimes)**: Measures 17-20, contains rests.

This musical score page, labeled '6' and 'Scena', contains the following parts and markings:

- Vocal Lines:** Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.).
- Instrumental Lines:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).
- Other Parts:** Piano (P.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombones I, II, and III (Tr. I, II, III).
- Dynamic Markings:** *pp* (pianissimo) is used in the Piano part and the lower strings.
- Performance Indicators:** A hairpin crescendo is shown in the Piano part, and a hairpin decrescendo is shown in the Cello part.
- Rehearsal Marks:** Roman numerals III, IV, V, VI, VII, VIII, and IX are placed above the vocal lines to indicate specific points in the scene.
- Tempo/Character:** The score is marked with *And.* (Andante).

Domini

This musical score is for the piece "Domini" and consists of 18 staves. The instruments and parts are as follows:

- Flute (Fl):** The top staff, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Clarinet (Cl):** The second staff, which is mostly silent.
- Saxophone (Sax):** The third staff, which is mostly silent.
- Trumpet 1 (Trp.1):** The fourth staff, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Trumpet 2 (Trp.2):** The fifth staff, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Trombone 1 (Tbn.1):** The sixth staff, which is mostly silent.
- Trombone 2 (Tbn.2):** The seventh staff, which is mostly silent.
- Euphonium (E.Sax):** The eighth staff, which is mostly silent.
- Baritone (Bar):** The ninth staff, which is mostly silent.
- Piano (P):** The tenth staff, featuring a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.
- Percussion (Perc):** The eleventh staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Drum Set (Dr):** The twelfth staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Double Bass (Cb):** The thirteenth staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violin 1 (Vn.1):** The fourteenth staff, which is mostly silent.
- Violin 2 (Vn.2):** The fifteenth staff, which is mostly silent.
- Viola (Va):** The sixteenth staff, which is mostly silent.
- Cello (Vc):** The seventeenth staff, which is mostly silent.
- Double Bass (Vb):** The eighteenth staff, which is mostly silent.

Maria

This musical score is for the piece "Maria". It is written for a large ensemble of instruments. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments on its own staff. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- Clarinet (Cl.)
- Saxophone (Sax.)
- Trumpet 1 (Tr. 1)
- Trumpet 2 (Tr. 2)
- Euphonium (Eup.)
- Tuba (Tub.)
- Horn (Hr.)
- Bass (B.)
- Violin (Vln.)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)

The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first few measures show the Flute and Clarinet parts with specific fingering and breath marks. The rest of the score consists of rhythmic patterns and rests for the other instruments, with some dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) visible.

La mano al vaso – Alvaro Andrade V.

SCORE

# LA MANO AL VASO

AFROECUADORIAN

ALVARO M ANDRADE VINUEZA

**A**

TRUMPET IN B $\flat$

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUMS

CONGAS

TIMBALES

SONQOS-CAMPANA

CLAVES

This musical score is for the piece "LA MANO AL VASO". It is arranged for a jazz ensemble. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Trp.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), Euphonium (E. B.), and various percussion instruments: Drum (Dr.), Congas (Cgas.), Timbales (Tms.), Sops./Cim. (Sops./Cim.), and Cl. (Cl.).

The Piano part features a harmonic progression of  $A^{\flat}7$ ,  $B_{DIM}$ , and  $B-7$  chords. The Euphonium part has a melodic line with a  $\text{tr}$  (trill) marking. The percussion parts (Dr., Cgas., Tms., Sops./Cim., Cl.) are mostly marked with slashes, indicating rhythmic patterns or improvisation, with some specific notes and rests in the later measures.

The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a 4/4 time signature. The page number "2" is located at the top left, and the title "LA MANO AL VASO" is at the top center. A small "5" is visible at the bottom left of the page.



B

LA MANO AL VADO

3

This musical score is for the piece "LA MANO AL VADO" and is marked with a "B" in a box. The score is for a 3-measure section. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Tpt.:** The B♭ Trumpet part consists of whole rests in the first three measures, followed by a quarter rest in the fourth measure, and a quarter note in the fifth measure.
- E.Gtr.:** The Electric Guitar part consists of whole rests in the first three measures, followed by a quarter rest in the fourth measure, and a quarter note in the fifth measure.
- PNO.:** The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked "MED".
- E.B.:** The Bass part features a melodic line with a tempo marking of "MED".
- Dr.:** The Drums part features a rhythmic pattern with a tempo marking of "MED".
- Cong.:** The Congas part features a rhythmic pattern with a tempo marking of "MED".
- Timb.:** The Timbales part features a rhythmic pattern with a tempo marking of "MED".
- Bongos/CAM.:** The Bongos/Campana part features a rhythmic pattern with a tempo marking of "MED".
- CL.:** The Clarinet part features a rhythmic pattern with a tempo marking of "MED".

The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "MED" (Moderato) throughout the piece.

LA MANO AL VASO

**B**

B> Trp. *sc*

E.Gtr. *sc*

PNO. *sc*

E.B. *sc*

Dr. *sc*

C&B. *sc*

Timb. *sc*

BOB./CAM. *sc*

CL. *sc*

**B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> Csus<sup>4</sup> D-7 C-7 Csus<sup>4</sup> B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> A-7 B-Maj<sup>7</sup>**



LA MANO AL VASO

**B**

B> Trp. *sc*

E.Gtr. *sc*

PNO. *sc*

E.B. *sc*

Dr. *sc*

C&B. *sc*

Timb. *sc*

BOB./CAM. *sc*

CL. *sc*

*B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> Csus4 D-7 C-7 Csus4 B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A-7 B-MAJ<sup>7</sup>*

F

LA MANO AL VASO

7

Musical score for the piece "LA MANO AL VASO", page 7. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Tpt.:** Rests throughout the measure.
- E.Gtr.:** Melodic line starting on the 39th measure, marked *f*.
- Pno.:** Accompanying line starting on the 39th measure, marked *f*. Chords *D9* and *D9* are indicated below the bass line.
- E.B.:** Bass line starting on the 39th measure, marked *f*.
- Dr.:** Drum part starting on the 39th measure, marked *f*, featuring a pattern of eighth notes.
- Cym.:** Cymbal part starting on the 39th measure, marked *f*, featuring a pattern of eighth notes.
- Timb.:** Timpani part starting on the 39th measure, marked *f*, featuring a pattern of eighth notes.
- Ss./Cam.:** Snare/Conga part starting on the 39th measure, marked *f*, featuring a pattern of eighth notes.
- Cl.:** Clarinet part starting on the 39th measure, marked *f*, featuring a pattern of eighth notes.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*), articulation marks (accents), and chord symbols (*D9*). The piece concludes with a double bar line and repeat slashes in the final measures.

LA MANO AL VASO

Musical score for the piece "LA MANO AL VASO". The score is arranged for the following instruments:

- B♭ Trp. (B-flat Trumpet):** Melodic line with slurs and accents.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Rhythmic accompaniment with slurs.
- Pno. (Piano):** Accompaniment with slurs and accents. Includes **Dm7** chord markings.
- E.B. (Euphonium):** Melodic line with slurs and accents.
- Dr. (Drums):** Rhythmic accompaniment with slurs.
- Cym. (Cymbal):** Rhythmic accompaniment with slurs.
- Tms. (Tom-toms):** Rhythmic accompaniment with slurs.
- Sqs./Cm. (Saxophone/Clarinet):** Rhythmic accompaniment with slurs.
- Cl. (Clarinet):** Rhythmic accompaniment with slurs.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and chord markings.

G

LA MANO AL VASO

9

This musical score is for the piece "LA MANO AL VASO" in the key of G major. It features a multi-instrumental arrangement. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Trp. (B-flat Trumpet):** Plays a melodic line with slurs and accents, starting at measure 47.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, starting at measure 47.
- Pno. (Piano):** Features a complex accompaniment with chords and arpeggios in both hands, starting at measure 47. Chord symbols **Dm7** are indicated below the bass line.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a melodic line with slurs and accents, starting at measure 47.
- Dr. (Drums):** Shows a drum pattern with asterisks indicating specific drum sounds, starting at measure 47.
- Cm. (Congas):** Shows a rhythmic pattern with asterisks, starting at measure 47.
- Timb. (Timbales):** Shows a rhythmic pattern with asterisks, starting at measure 47.
- Pg./Cm. (Percussion/Congas):** Shows a rhythmic pattern with asterisks, starting at measure 47.
- Cl. (Clarinets):** Shows a rhythmic pattern with asterisks, starting at measure 47.

The score is marked with measure numbers 47 and 48. The key signature is one sharp (F#).

10

LA MANO AL VASO

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the title "LA MANO AL VASO" is centered. The score begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff is for B♭ Trumpet, marked with a first ending bracket and a second ending bracket. The second staff is for Electric Guitar, which provides a harmonic accompaniment with a sequence of chords: B♭maj7, Cmaj4, D-7, C-7, Cmaj4, B♭maj7, A-7, B-maj7, A-7, and B-maj7. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The bass line is written in a bass clef. The percussion section includes Congas, Timbales, and a Snare/Clarinete, each with specific rhythmic patterns. The dynamic marking *mf* is used throughout the score.



LA MANO AL VASO

11

1

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Trp.:** Melodic line in the upper register, marked *mp*.
- E.Gtr.:** Electric guitar part with a single note per measure, marked *mp*.
- Pno.:** Piano accompaniment with chords and arpeggios, marked *mp*.
- E.B.:** Euphonium part with a melodic line, marked *mp*.
- Dr.:** Drum part with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- Cong.:** Conga part with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- Timb.:** Timpani part with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- MG./CAM.:** Mallets/Cymbals part with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- CL.:** Clarinet part with a melodic line, marked *mp*.

Chord progressions for the guitar and piano parts are:  $F\sharp 7$ ,  $A^b 7(b9)$ ,  $D^b 9(b9)$ , and  $A^b 7$ .

LA MANO AL VASO

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- B. Trp.**: Trumpet part in G major, 4/4 time, starting with a melodic line.
- E. Gtr.**: Electric guitar part, mostly silent with a few notes in the final measure.
- Pno.**: Piano part, featuring a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.
- E. B.**: Euphonium part, providing a bass line.
- Dr.**: Drums, showing a steady rhythmic pattern.
- C. G. B.**: Congas, playing a rhythmic pattern.
- T. M. B.**: Tom-toms, playing a rhythmic pattern.
- M. G. / C. M.**: Maracas / Cymbals, playing a rhythmic pattern.
- Cl.**: Clarinet, playing a rhythmic pattern.

Chord diagrams are provided for the guitar and piano parts:

- Measure 1:  $A^b-7$
- Measure 2:  $BMAJ7$
- Measure 3:  $D^b-MAJ7$
- Measure 4:  $A^b-7$

J

LA MANO AL VASO

13

B♭ Trp.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Cu.

Cajas.

Tms.

Sqqs./Cm.

Cl.

Chords: B♭MAJ7, Csus4, D-7, C-7, Csus4, B♭MAJ7, A-7, B-maj7

69

4

LA MANO AL VASO

Musical score for the piece "LA MANO AL VASO". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- B♭ Trp.** (B-flat Trumpet): Melodic line starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- E.Gtr.** (Electric Guitar): Rhythmic accompaniment starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- PNO.** (Piano): Accompaniment for the piano, including chords and a bass line, starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- DR.** (Drums): Drum part starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- CONG.** (Congas): Conga part starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- TMB.** (Timbales): Timbale part starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- BQBS./CAM.** (Basses/Contrabass): Bass part starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- CL.** (Clarinet): Clarinet part starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.

The score begins at measure 77 and features a consistent forte (*f*) dynamic across all instruments. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: B♭ Tpt., E. Gtr., Pno., E. B., Dr., Cmb., Tmb., IQOS/CAM., and CL. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure contains the main musical material for all instruments. The second, third, and fourth measures contain first and second endings for the B♭ Tpt., E. Gtr., Pno., and E. B. staves. The Percussion staves (Dr., Cmb., Tmb., IQOS/CAM., CL.) have specific rhythmic patterns in the first measure and are marked with slashes in the subsequent measures, indicating they play throughout the piece. The Pno. staff features a complex texture with multiple voices in both hands. The E. B. staff has a melodic line with a double bar line in the second measure. The Dr., Cmb., Tmb., and IQOS/CAM. staves have rhythmic patterns with accents. The CL. staff has a rhythmic pattern with accents.

# Libertad de Expresión – Álvaro Andrade

Alvaro Andrade V.

Score

## LIBERTAD DE EXPRESION (Albazo)

This musical score is for the piece "Libertad de Expresion (Albazo)" by Alvaro Andrade V. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Piccolo
- Flute
- Oboe
- Clarinet in Bb
- Horn in F
- Trumpet in Bb
- Trombone
- Tuba
- Timpani
- Cong
- Xylophone
- Steel Drum
- Drum Set
- Electric Bass
- Piano (Grand)
- Viola
- Violin
- Cello
- Violoncello
- Flute II
- Clarinet
- Drum

The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It features a variety of musical textures, including melodic lines for woodwinds and strings, rhythmic patterns for percussion, and a complex piano accompaniment. The piece is marked with a dynamic of *p* (piano) throughout most of the score.

LIBERTAD DE EXPRESION

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Piccolo, Flute, Oboe, and Bass Clarinet. Below these are the brass instruments: Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Snare Drum, Gong, Xylophone, and S. Dr. The bottom section features the strings: E. B., Piano, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp* and includes various dynamic markings such as *ff* and *pp* throughout. The title "LIBERTAD DE EXPRESION" is centered at the top of the page.

LIBERTAD DE EXPRESION

This page of a musical score, titled "LIBERTAD DE EXPRESION" and numbered "3", contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Features melodic lines with slurs and dynamics of *pp* (pianissimo).
- Clarinet (Cl.):** Features melodic lines with slurs and dynamics of *pp*.
- Saxophone (Sax.):** Features melodic lines with slurs and dynamics of *pp*.
- Piano (Pia.):** Includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line. Chord markings include *Ebm7*, *A7*, *Dm7*, *Gm7*, *Ebm*, *A7*, *Dm7*, and *Ebm7* *A7*.
- Violin (Vn.):** Features melodic lines with slurs.
- Viola (Vla.):** Features melodic lines with slurs.
- Violoncello (Vc.):** Features melodic lines with slurs.
- Double Bass (Cb.):** Features melodic lines with slurs.
- Drum Set (Dr.):** Features a steady rhythmic pattern.
- Timpani (Timp.):** Features a steady rhythmic pattern.
- Conductor's Part (C.):** Features a steady rhythmic pattern.
- Other parts:** Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), and Percussion (Perc.) parts are also present, some with dynamics like *pp*.



LIBERTAD DE EXPRESION

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., B. Cl., Trp., B. Tpt., Tbn., Tuba, Timp., Gong, Xyl., S. Dr., D. S., E. B., Pno., Vln., Vla., Vcl., Vcb., Tm., Sna., and Dr. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific chord progression is indicated below the E. B. staff:  $Db^7$  G1 C#1 F1 E7. The piece is titled "LIBERTAD DE EXPRESION" and is marked with a page number of 4.

LIBERTAD DE EXPRESION

This page of a musical score, titled "LIBERTAD DE EXPRESION", page 5, features a variety of instruments and dynamic markings. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hr.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Trumpet (Ttrp.), Gong (Gong), Xylophone (Xyl.), Snare Drum (S. Dr.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E. B.), Piano (Paa.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabass (Vcb.), Timpani (Tm.), Snare Drum (Sna.), Cymbals (Cym.), and Double Bass (Dbl.).

Key features of the score include:

- Chordal Notation:** Chords are indicated above the staff lines, such as Cmaj7, Bbm7, E7, Am7, Dm7, Bbm, E7, Am1, Bm7, Em7, CMin, F#7, and Bm7.
- Dynamic Markings:** *mp* (mezzo-piano) is used for the Flute and Horn parts, and *ff* (fortissimo) is used for the Trumpet part.
- Instrumental Parts:** The Flute and Horn parts have melodic lines with some rests. The Trumpet part has a rhythmic pattern. The Snare Drum, Double Bass, and Electric Bass parts have rhythmic patterns. The Piano part has a complex rhythmic pattern. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have melodic lines. The Timpani, Snare Drum, Cymbals, and Double Bass parts have rhythmic patterns.

LIBERTAD DE EXPRESION

This musical score is for the piece "LIBERTAD DE EXPRESION" and is page 6. It is written for a large ensemble of instruments. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Gong, Xylophone, Snare Drum, Bass Drum, Bass, Piano, Violin, Viola, Violoncello, Double Bass, and Cymbals. The music is in a 3/4 time signature and features a variety of dynamics, including piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The piece is characterized by its expressive and often melodic lines, particularly in the woodwinds and strings. The percussion section provides a steady, rhythmic accompaniment. The overall mood is one of intense emotional expression.

LIBERTAD DE EXPRESION

This page of a musical score, titled "LIBERTAD DE EXPRESION" and numbered "7", contains the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1, marked *mp*.
- Oboe (Ob.):** Part 1, marked *mp*.
- Bass Clarinet (B.-Cl.):** Part 1, marked *mp*.
- Horn (Hr.):** Part 1, marked *ff*.
- Trumpet (Trp.):** Part 1, marked *ff*.
- Trombone (Tbn.):** Part 1, marked *ff*.
- Timpani (Timp.):** Part 1, marked *ff*.
- Gong (Gong):** Part 1, marked *ff*.
- Xylophone (Xyl.):** Part 1, marked *ff*.
- Snare Drum (S.Dr.):** Part 1, marked *ff*.
- Drum Set (D.S.):** Part 1, marked *ff*.
- Double Bass (D.B.):** Part 1, marked *ff*.
- Piano (Pno.):** Part 1, marked *ff*.
- Violin (Vn.):** Part 1, marked *ff*.
- Viola (Vla.):** Part 1, marked *ff*.
- Violoncello (Vcl.):** Part 1, marked *ff*.
- Tuba (Tub.):** Part 1, marked *ff*.
- Saxophone (Sax.):** Part 1, marked *ff*.
- Drum (Dr.):** Part 1, marked *ff*.

# Ojos – Alvaro Andrade V.

Solo

## Ojos (Afroecuadorian Music)

Alvaro Andrade Vinton

Flute  
Clarinet  
Saxophone  
Trumpet  
Trombone  
Bassoon  
Oboe  
Bass  
Double Bass  
Percussion  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass

Ojos Ojos Ojos

2012

2

Cello    Double Bass    Trumpet    Trombone    Eb    Saxophone    Clarinet    Bassoon

Flute  
Oboe  
Clarinet  
Bassoon  
Horn  
Trumpet  
Trombone  
Eb  
Saxophone  
Clarinet  
Bassoon

Flute  
Oboe  
Clarinet  
Bassoon  
Horn  
Trumpet  
Trombone  
Eb  
Saxophone  
Clarinet  
Bassoon

This musical score is for a large ensemble, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is organized into systems of staves. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Saxophone (Sax.). The string section includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The percussion section includes Snare Drum (Sn), Cymbal (Cy), and Tom-tom (Tm). The score is marked with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and hairpins. The percussion parts are marked with 'CON' (Concussion) and 'OFF' (Off-beat) instructions. The woodwind and string parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498



5

Fugate Owl with his two wings One day fell

Flute

Clarinet

Saxophone

Trumpet

Trombone

Piano

Double Bass

This musical score is arranged in a system of 18 staves. The top staff (numbered 6) is a vocal line with lyrics: "Cora" (measures 6-7), "Cora" (measure 8), "And" (measure 9), "And" (measure 10), "And" (measure 11), "And" (measure 12), and "And" (measure 13). The following staves (7-13) are piano accompaniment for the vocal line, with measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 13. The next two staves (14-15) are piano accompaniment for the vocal line, with measure numbers 14 and 15. The following two staves (16-17) are piano accompaniment for the vocal line, with measure numbers 16 and 17. The final staff (18) is piano accompaniment for the vocal line, with measure number 18. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Violin I Violin II Viola Violoncello Contrabasso Tromba I Tromba II Tromba III Tromba IV Tromba V Tromba VI Tromba VII Tromba VIII Tromba IX Tromba X Tromba XI Tromba XII Tromba XIII Tromba XIV Tromba XV Tromba XVI Tromba XVII Tromba XVIII Tromba XIX Tromba XX Tromba XXI Tromba XXII Tromba XXIII Tromba XXIV Tromba XXV Tromba XXVI Tromba XXVII Tromba XXVIII Tromba XXIX Tromba XXX

The image displays a page of a musical score for a large ensemble. At the top, there is a vocal line with lyrics: "Viol", "ce", "l'ho", "sto", "fal", "lo", "sto", "ce". Below this, there are 30 staves for tromba parts, labeled Tromba I through Tromba XXX. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first staff (Violin I) has a dynamic marking of  $mf$ . The second staff (Violin II) has a dynamic marking of  $f$ . The third staff (Viola) has a dynamic marking of  $f$ . The fourth staff (Violoncello) has a dynamic marking of  $f$ . The fifth staff (Contrabasso) has a dynamic marking of  $f$ . The sixth staff (Tromba I) has a dynamic marking of  $f$ . The seventh staff (Tromba II) has a dynamic marking of  $f$ . The eighth staff (Tromba III) has a dynamic marking of  $f$ . The ninth staff (Tromba IV) has a dynamic marking of  $f$ . The tenth staff (Tromba V) has a dynamic marking of  $f$ . The eleventh staff (Tromba VI) has a dynamic marking of  $f$ . The twelfth staff (Tromba VII) has a dynamic marking of  $f$ . The thirteenth staff (Tromba VIII) has a dynamic marking of  $f$ . The fourteenth staff (Tromba IX) has a dynamic marking of  $f$ . The fifteenth staff (Tromba X) has a dynamic marking of  $f$ . The sixteenth staff (Tromba XI) has a dynamic marking of  $f$ . The seventeenth staff (Tromba XII) has a dynamic marking of  $f$ . The eighteenth staff (Tromba XIII) has a dynamic marking of  $f$ . The nineteenth staff (Tromba XIV) has a dynamic marking of  $f$ . The twentieth staff (Tromba XV) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-first staff (Tromba XVI) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-second staff (Tromba XVII) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-third staff (Tromba XVIII) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-fourth staff (Tromba XIX) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-fifth staff (Tromba XX) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-sixth staff (Tromba XXI) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-seventh staff (Tromba XXII) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-eighth staff (Tromba XXIII) has a dynamic marking of  $f$ . The twenty-ninth staff (Tromba XXIV) has a dynamic marking of  $f$ . The thirtieth staff (Tromba XXV) has a dynamic marking of  $f$ . The thirty-first staff (Tromba XXVI) has a dynamic marking of  $f$ . The thirty-second staff (Tromba XXVII) has a dynamic marking of  $f$ . The thirty-third staff (Tromba XXVIII) has a dynamic marking of  $f$ . The thirty-fourth staff (Tromba XXIX) has a dynamic marking of  $f$ . The thirty-fifth staff (Tromba XXX) has a dynamic marking of  $f$ .



Capo 2nd Capo 3rd Capo 4th Capo 5th Capo 6th

The image shows a musical score for guitar and orchestra. At the top, there are labels for capo positions: Capo 2nd, Capo 3rd, Capo 4th, Capo 5th, and Capo 6th. The score is divided into two systems. The first system includes staves for guitar (Gtr), electric guitar (E), acoustic guitar (A), electric bass (E), bass (B), electric piano (EP), piano (P), and double bass (DB). The second system includes staves for electric guitar (E), guitar (G), electric bass (E), bass (B), double bass (DB), violin I (V.I.), violin II (V.II), viola (V), and cello (C). The music is written in standard notation with various rhythmic values, dynamics (such as *f*), and articulation marks. The guitar parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines, while the orchestra provides harmonic support and texture.

II

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

Chord symbols: D1, D2, D3, D4, E, G, G2, D2

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

Chord symbols: D1, D2, D3, D4, E, G, G2, D2

Double Bass

Cap. Cap. High. P. Cap. Cap. ar. II

Fl.  
Cl.  
Fg.  
Tr.  
Tbn.  
Hr.  
Perc.  
Dr.  
Vl. I  
Vl. II  
Va.  
Vc.  
Cb.







24

Des Des Des Des Des Des Des Des

Fl.

Cl. A

Cl. Bb

Fag.

Tpt. C

Tpt. D

Tbn.

Tuba

Dr.

Sn.

Bd.

Cym.

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Double Bass

Re Co 7c OH 7c OH Solo ti

This musical score page, numbered 15, contains measures 11 through 13. It features a variety of instruments including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and Percussion (Timpani, Snare Drum, Bass Drum). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Above the staves, the notes 'Re', 'Co', '7c', 'OH', '7c', 'OH', 'Solo', and 'ti' are written, corresponding to the vocal line. The string parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwind parts show complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The percussion parts include a steady snare drum pattern and a bass drum pattern. The overall texture is dense and rhythmic.



This musical score is for a piece titled "Tercina en Fado oct" on page 17. It is a multi-staff score for a chamber ensemble. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- Clarinet (Cl.)
- Saxophone (Sax.)
- Trumpet (Tp.)
- Trombone (Tbn.)
- Piano (P.)
- Double Bass (B.)
- Violin I (Vn. I)
- Violin II (Vn. II)
- Viola (Va.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Vcl. B.)

The score is divided into two systems. The first system contains staves for Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Double Bass. The second system contains staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Above the first system, the notes "Fl", "Cl", "Sax", "Tp", "Tbn", and "P" are placed above their respective staves. Above the second system, the notes "Vn", "Va", "Vcl", and "Vcl. B." are placed above their respective staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

