

**LA GUAGUA, GUITARRA SOLA:
ACERCAMIENTO AL SONSUREÑO Y AL SANJUANITO POR MEDIO DE
ELEMENTOS DEL JAZZ**

MATEO ALEJANDRO RAMIREZ LUNA

DIR. PROYECTO

CAMILO ALFONSO GRANADOS MÉNDEZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C

2019

NOTA DE SALVEDAD

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, meteorológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia.

TABLA DE CONTENIDO

NOTA DE SALVEDAD	2
TABLA DE CONTENIDO	3
AGRADECIMIENTOS	7
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
PROPUESTA	11
PERFIL DEL PROYECTO	11
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVO GENERAL	13
Objetivos específicos	13
METODOLOGÍA	14
Método auditivo	14
Método de observación	15
Método de transcripción	15
Método de edición	15
Método de análisis	16
Método compositivo	16
Método arreglístico	16
GENERALIDADES SOBRE EL SONSUREÑO	17
Sobre su formato	18
Sobre la forma	19
Sobre los aspectos melódicos, rítmicos y armónicos	20
Aspecto melódico	20
Aspecto rítmico	20
Aspecto armónico	21
GENERALIDADES SOBRE EL SANJUANITO	23

Sobre su formato	24
Sobre la forma	25
Sobre los aspectos melódicos rítmicos y armónicos	25
Aspecto melódico	25
Aspecto rítmico	25
Aspecto armónico	26
composición 1	28
Generalidades sobre el tema	28
Sobre el nombre	28
Sobre la forma	28
Aspecto melódico	29
Aspecto armónico	29
Aspecto rítmico	29
COMPOSICIÓN 2	31
Generalidades sobre Chaninchay	31
Sobre el nombre	31
Sobre la forma	31
Aspecto melódico	32
Aspecto armónico	32
Aspecto rítmico	32
AGUALONGO (ARREGLO)	34
Proceso	34
Acerca del intro (compases 1 al 20)	35
Compases 1 al 12	35
Compases 13 al 20	36
Compases 13 al 18	36
Compases 19 al 20	37
Compases 21 al 24	37
Acerca del tema (compases 25 al 68)	38

Compases 25 al 32 (A)	38
Compases 33 al 44 (B)	39
Compases 45 al 56 (B)	40
Compases 57 al 68	41
Improvisación	41
Final	42
CHANINCHAY (ARREGLO)	43
Generalidades sobre el arreglo	43
Proceso	43
Acerca del intro	44
Compases 1 al 4	44
Acerca del tema	44
Compases 5 al 9 (A)	44
Compases 9 al 12 (Puente)	45
Compases 13 al 16	46
Compases 17 al 20	46
Compases 21 al 26	47
Compases 27 al 34	47
Improvisación	48
Final	48
SONRISAS AZULES (ARREGLO)	49
Generalidades sobre el arreglo	49
Proceso	49
Acerca del intro e idea base	50
Acerca del tema (Compases 4 al 44)	51
Compases 1 al 4 (A)	51
Compases 5 al 20 (B)	52
Compases 21 al 36 (B)	53
Compases 37 al 44 (A)	54

Compases 44 al 47 (A)	54
Compás 48 (A)	55
Sobre el interludio	56
Compases 49 al 80	56
Armonía de Giant Steps	57
Compases 81 al 84	58
Sobre la re-exposición del tema (compases 85 al 137)	58
Compases 85 al 92	58
Compases 93 al 108 (B)	59
Compases 109 al 116 (B)	59
Compases 117 al 124 (B)	60
Compases 125 al 140	61
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	64
VIDEOGRAFÍA	67
DISCOGRAFÍA	69
ANEXOS	70

AGRADECIMIENTOS

A mi madre por haber sido determinante e incondicional en cada proceso a lo largo de mi vida. A mi abuela Fanny, a mis tías: Guadalupe, Socorro, Elizabeth y Marcela por ser siempre un apoyo y mis segundas madres. A mi tía Doris y a mi prima Paola, por preocuparse por mi bienestar en la ciudad.

Agradezco también a Camilo Ibarra, Martín Guzmán, Juan Carlos Cadena, David Narváez, Luis Gabriel Mesa, Mario Fajardo, Leonardo Melo, Jaime Coral y Hector Quenguán, por compartir su experiencia y conocimientos en torno al tema planteado por este trabajo de grado.

Finalmente, extiendo mi agradecimiento a mis maestros David Castelblanco y Camilo Granados de quienes aprendí no solo conceptos musicales, sino, a querer cada vez más mi elección de vida.

RESUMEN

El presente trabajo expone una recopilación de datos tanto musicales como contextuales acerca de el *Sonsureño* y *el Sanjuanito*; géneros que se ligan con el *Carnaval de Negros y Blancos de Nariño*. El resultado de esta investigación fue un arreglo y dos composiciones en los géneros antes mencionados, para el formato de guitarra solista. Como pieza fundamental de este rompecabezas, se recurrió al análisis de repertorio a partir de la observación y la transcripción, al igual que se dispuso de elementos encontrados en el jazz como la exploración armónica y la improvisación. Para la parte contextual, se tomaron como referencia: artículos académicos, trabajos de grado, videos, entrevistas y demás, que fueron de vital ayuda para entender los estilos propuestos.

INTRODUCCIÓN

Nariño se caracteriza por el Carnaval de Negros y Blancos, el cual es *Patrimonio Cultural Inmaterial* según la UNESCO desde 2009 y que tiene lugar en la primera semana de enero de cada año alrededor de todo el departamento. En este Carnaval se hacen presentes diversas manifestaciones artísticas que acogen las artes teatrales, las artes plásticas, la danza y la música llevándonos a concluir que esta zona del país contiene una riqueza invaluable en cuanto a expresiones artísticas de diversas índoles.

La riqueza de la que se habla líneas atrás, viene entre muchas otras de una fuerte influencia por parte del Ecuador; tal cuestión gracias a que el departamento de Nariño limita al sur con el antes mencionado y que en algún momento fue parte de este. Jaime Coral (Comunicación personal, 17 de julio, 2019). Si bien es sabido que la música que caracteriza a Nariño y a sus festividades lleva algunos elementos de géneros ecuatorianos, es importante señalar que esta influencia también se aprecia en algunas costumbres, dichos, palabras y un sin número de expresiones que construyen la identidad de un pueblo. Narra Julián B. Urresty (2003) en su libro *Son Sureño*, que a partir de la primera mitad de 1970, se tiene entendido que llega el Sanjuanito a la ciudad de Pasto y eventualmente las personas locales empiezan a escuchar la música del Ecuador. Este fenómeno hace que los lugareños adopten como suya esta música de aires tristes y festivos.

Por tanto, en el afán de acercarse y entender las músicas que creemos propias y que hacen parte de una gran tradición de fiesta y de carnaval se plantea esta *investigación - creación* dentro

de la cual se genera la necesidad de hacer un análisis contextual, estilístico e histórico sobre *Sonsureño* y el *Sanjuanito*, dos aires que representan el *Carnaval de Negros y Blancos* y este a su vez, la *identidad nariñense por medio del arte*.

Tras lo expuesto anteriormente y aludiendo al significado de *investigación-creación*, se presentarán en formato de guitarra solista: Una composición de *Sonsureño*, una de *Sanjuanito* con sus respectivos arreglos y un arreglo sobre el conocido *Sonsureño Agualongo*, como muestra del del proceso de apropiación del lenguaje de los aires propuestos y su fusión con los elementos tomados del jazz, estudiados en el proceso académico que representan el perfil del egresado del énfasis en ejecución instrumental de la Universidad El Bosque.

PROPUESTA

El proyecto busca visibilizar, entender y ayudar a construir una base de referentes sobre la tradición musical en Nariño, su lenguaje y su estrecha relación estilística con la música del Ecuador y del sur del continente por medio del estudio y análisis de el *Sonsureño* y el *Sanjuanito* al igual que proponer a través de la mixtura con elementos pertenecientes al jazz tales como la exploración armónica, tímbrica y la improvisación; siendo esta última inherente a la música pero evidenciada a profundidad en el jazz.

PERFIL DEL PROYECTO

La presente investigación se relaciona con el perfil del estudiante o egresado del programa de Formación Musical de la Universidad El Bosque tras hacer una reflexión crítica sobre el valor que representan las músicas tradicionales dentro de un país que en forma creciente se reconoce a sí mismo por medio de sus expresiones artísticas y culturales; y su fusión con elementos tomados de lo foráneo.

Años atrás la música del sur de Colombia no era un tema de estudio formal al igual que las diversas manifestaciones musicales de otras regiones del país. Es hasta ahora que un colectivo de músicos inquietos han dado rienda suelta a la investigación en cuanto a este tema, creándose así una base de referentes que serán oportunos y ayudarán a solidificar la información expuesta en el presente trabajo. Luis Gabriel Mesa (Comunicación personal, 3 de septiembre, 2019).

JUSTIFICACIÓN

Dentro de la construcción de país es pertinente abordar un sin número de aspectos que aportan y se relacionan directa o indirectamente con dicho proceso. En el caso de la investigación que se plantea como proyecto de grado, podría decirse en primera instancia que es una expresión artística desde la música y un re-descubrir que responde a preguntas como ¿quiénes somos? y ¿de dónde venimos? y ¿qué nos ha influenciado?

Por otra parte, si nos adentramos en cuestiones más específicas, es pertinente añadir que la investigación propuesta es importante en sí al buscar re-encontrarnos con la tradición a partir de elementos foráneos, en éste caso, la armonía heredada del jazz, su aplicación y la exploración de conceptos al momento de improvisar. Se incluyen dos lenguajes, dos perspectivas que si bien están separadas por kilómetros pueden trabajar juntas; en resumidas cuentas, es una propuesta que rescata la cultura que se entiende como propia del departamento de Nariño desde el punto de vista de de alguien ajeno a la tradición.

OBJETIVO GENERAL

- Crear un arreglo y dos composiciones en formato de guitarra solista a partir del estudio y análisis del *Sonsureño* y *Sanjuanito* fusionadas con elementos evidenciados en el jazz tales como la exploración armónica y la improvisación.

Objetivos específicos

- Presentar una recopilación de los elementos rítmicos, armónicos y melódicos que caracterizan al *Sonsureño* y al *Sanjuanito*.
- Trabajar un arreglo para guitarra solista de un tema popular de *Sonsureño*, conservando las características propias del aire e implementando elementos usados en el jazz como la improvisación y la exploración armónica.
- Componer un *Sonsureño* y un *Sanjuanito* recurriendo a elementos armónicos y melódicos propios de cada género.
- Realizar un arreglo para guitarra solista de cada una de las composiciones previamente hechas donde se haga presente el dominio armónico, tímbrico, técnico e improvisativo proporcionado por el proceso de formación académica.

METODOLOGÍA

Para el acercamiento a los aires propuestos se decidió principalmente revisar discografía, videografía y hacer entrevistas a músicos que han basado su labor artística en las manifestaciones musicales que se conocen como propias del departamento de Nariño. De igual forma, se consultaron documentos de tesis, libros y artículos académicos que han brindado al presente trabajo una idea del estado en el que se encuentra la investigación en torno al *Sonsureño* y al *Sanjuanito* por parte de personas naturales, academias o universidades que brindan un programa de estudios musicales.

El proceso de entrevistas fue encabezado por Carlos Cadena S. profesor del departamento de música de la UDENAR; Mario Fajardo, Dir. y pianista del grupo Gualao; Martín Guzmán, pianista de Fatua Trío; David Narváez, guitarrista de Bambarabanda, Jaime Coral, historiador; Entre otros.

Método auditivo

Se buscó material discográfico de agrupaciones y solistas que han trabajado con el *Sonsureño* y el *Sanjuanito* de forma tradicional con el fin de escoger repertorio donde se halle cada género en su estado más fiel para posteriormente transcribir y analizar. En contraste con lo anterior también se escucharon propuestas que fusionan la tradición con elementos de otras músicas como es el ejemplo de la Bambarabanda; este proceso de escucha y contraste nos ayudará a entender mejor el concepto de apropiación del lenguaje.

Método de observación

De los referentes encontrados se buscó videografía y en algunos casos se pudo ver a los intérpretes directamente. Este proceso ayudó en gran medida a entender la forma en la que cada músico concibe los elementos contextuales, estilísticos e interpretativos del *Sonsureño* y del *Sanjuanito* como también a la búsqueda propia de un lenguaje basado en estas músicas.

Método de transcripción

Se eligieron temas de la tradición del *Sonsureño* y del *Sanjuanito* que después de la escucha sugerían una clara descripción de los géneros planteados y de los elementos que los comprenden: Forma, armonía, melodía, ritmo, formatos y aspectos interpretativos. Seguido a esto, se hizo el esquema armónico y melódico básico que se consideró fiel a varias de las versiones escuchadas de un mismo tema. El repertorio elegido para transcribir fue por parte del *Sonsureño* los títulos: *Agualongo*, *Pastusita* y *Cachirí*. Por el lado del *Sanjuanito*: *Pobre Corazón*, *Cantares de Lina - Que comience la fiesta* y *Corazón equivocado*. (Ver anexos)

Método de edición

Se transcribió la melodía principal de cada sección de los temas con su correspondiente armonía, sin embargo en el momento de la edición de las partituras, se decidió dejar por fuera la estructura total de los mismos debido a que en casos como los de los *sanjuanitos*, se volvía cíclica la exposición de todas las partes.

Método de análisis

Con el objeto de proponer mediante la fusión de elementos del jazz con las músicas que caracterizan al sur de Colombia y al norte del Ecuador en formato de guitarra solista, se hizo pertinente la transcripción de repertorio por medio de la cual se analizaron aspectos de forma, tonalidades recurrentes, métricas, progresiones armónicas, patrones rítmicos, y estructuras melódicas que serán cruciales para llegar a la composición de dos piezas: un *Sonsureño* y un *Sanjuanito*, y al arreglo sobre el tema *Agualongo* de Luis A. Guerrero.

Método compositivo

Una vez adquiridos los conceptos que comprenden a cada género y para evidenciar el proceso de investigación, análisis y adquisición de lenguaje, se hace pertinente componer un tema de *Sonsureño* y uno de *Sanjuanito*: *Sonrisas Azules* y *Chaninchay*, respectivamente. Dichas composiciones recogen la idiomática de cada aire por medio de las figuras rítmicas, los círculos armónicos y los recursos melódicos usados.

Método arreglístico

Se plantearon arreglos en formato de guitarra solista para las dos composiciones y para un tema tradicional nariñense los cuales hacen visibles recursos de disociación rítmica o de planos y elementos armónicos como la sustitución tritonal, los acordes extendidos, la pantonalidad y la rearmonización por color.

GENERALIDADES SOBRE EL SONSUREÑO

El Sonsureño es entendido como una mezcla entre el Bambúco colombiano y su pariente triste el Albazo ecuatoriano, fusionando a travez de los géneros antes mencionados, la cultura indígena, la negra y la europea. Esta manifestación triétnica se empezó a hacer visible en el departamento de Nariño aproximadamente en la década de 1960; sin embargo es hasta 1967 que es registrado como género en sí por medio del tema de Tomás Burbano *Son sureño* que fue grabado por la Ronda Lírica en su álbum *Mi Nariño*, de dicho año.

“(…) Es importante señalar que en el primer volumen la Guaneña, Chambú, Agualongo, Cachirí, se presentan como bambucos, en el segundo volumen trae una novedad: La canción “Son sureño” de Tomás Burbano aparece como *Son sureño* aunque no se percibe diferencia rítmica con el bambuco.” (Urresty, 2003)

Como fuentes principales de estudio se han tomado en cuenta artistas tradicionales y de igual manera, propuestas más nuevas que proponen fusiones a partir del Sosureño. Entre las grabaciones que se han revisado como fuente de estudio se encuentran las de el *Chato Guerrero*, *la Ronda Lírica*, el *Trío fronterizo*, *Sol Barniz*, *Los Ajíces*, *Lucio Feuillet*, *Bambarabanda*, *Banda Fiesta*, *Parranda Band*, *Fatua trío*, *Gualao*, entre otros.

Algunos de los Sonsureños tradicionales más conocidos: Pastusita, Agualongo, El Miranchurito, Son sureño, Cachirí, Sotareno, Mi muchachita, Sandoná, El único que la goza, Todos a bailar, El trompo sarandengue, La Guaneña,

Sobre su formato

Generalmente el Sonsureño, lleva diversos formatos, desde el que se basa en la guitarra y la voz como es el ejemplo de Luis A. Guerrero (el Chato Guerrero) hasta formatos más grandes como el de la Ronda Lírica y Sol Barniz los cuales dejan ver la gran influencia de las murgas, los instrumentos andinos y los europeos.

Instrumentos en el Sonsureño

Narra Hector Rodriguez en su ponencia “*Tipología de la música popular en la región andina de Nariño*” que la música de este sector del país se puede tipificar en tres: La música indígena, la campesina y la música de banda; demostrando así la integración de varios elementos pertenecientes a cada una para dar un determinado resultado.

Por medio de la escucha activa, el análisis de discografía y videografía, y tomando como premisa lo expuesto anteriormente, se presentará una recopilación de instrumentos encontrados en el Sonsureño. Para dicho fin se tuvo en cuenta los formatos de solistas y agrupaciones contemporáneas y de tradición; dichos referentes fueron: *La Ronda Lírica, Sol Barniz, Los Ajíces, Bambarabanda, Lucio Feuillet, el Chato Guerrero y el Trío Fronterizo.*

Se encontraron instrumentos de cuerda como la guitarra, el bajo y contrabajo, el charango, el violín, el tiple, el requinto. Por el lado de los vientos se hallaron flautas, quenás, zampoñas (maltas y bastones), en producciones más contemporáneas se hacen visibles trompetas, saxofones, tubas, trombones y clarinetes. Y por el lado de la percusión principalmente se hacen notar el bombo legüero, el timbal latino, el redoblan, la güira, y las maracas.

Sobre la forma

- El Sonsureño tiene como base la forma A - B - A las cuales se tocan de arriba a abajo para volver a empezar de forma cíclica.
- Difiere del Bambúco tradicional al no tener parte C empezando desde el primer grado mayor. En ejemplos como *Pastusita* de Roberto Garcés se puede encontrar una parte C sin embargo sigue en tonalidad menor.
- Generalmente las introducciones se hacen sobre la parte A. En otros casos se hace uso de distinto material melódico como es el caso de *El Cachirí* escrito por Luis A. Guerrero (El Chato).
- La parte A suele ser de cuatro compases y la parte B de 12 doce; sin contar las barras de repetición.
- Cada sección lleva barra de repetición.
- Recurre a frases simétricas, por lo general de cuatro compases en forma de pregunta y respuesta.

Sobre los aspectos melódicos, rítmicos y armónicos

Aspecto melódico

- Presenta melodías basadas en los arpeggios de triada, exceptuando en las dominantes donde en ocasiones se usan arpeggios de séptima de dominante.
- Por su herencia indígena plantea melodías a partir de la escala pentatónica, recurso que también es usado en otras músicas latinoamericanas y en el jazz.
- Se pueden encontrar melodías en modo dórico o eólico.
- Son recurrentes los apoyos melódicos basados en intervalos de terceras y sextas.
- Sus melodías se hacen sobre células rítmicas de negra, negra con puntillo, corchea y blanca con puntillo (esta última para finales de frases usualmente).
- Frases mayormente empezando desde la segunda corchea del compás.

Aspecto rítmico

- Escrito en compás binario de 6/8
- La percusión hace uso de patrones que derivan de la célula rítmica de tres corcheas, corchea y negra.
- El bajo va en ostinato haciendo blanca más negra con las tónicas y quintas de los acordes por los que pasa, suele hacer variaciones como (tres negras) y siempre está anticipando el siguiente compás.

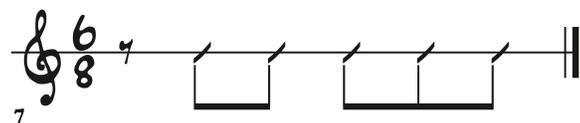
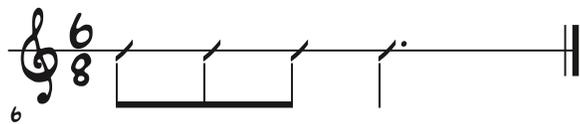
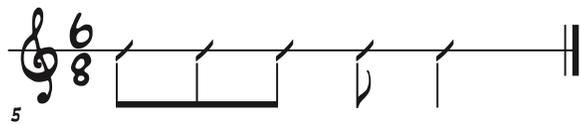
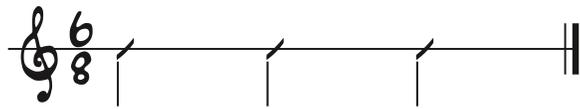
Aspecto armónico

- Uso de tonalidades menores: Por lo general los Sonsureños se mueven en tonalidades de Am, Dm, Em, y Gm. Es común encontrar temas con cualidades eólicas o dóricas.
- La parte A siempre está en menor, hay casos donde se empieza en el III o VI grado pero nunca perdiendo de vista la tónica o primer grado menor.
- La parte B suele ir a mayor tomando como punto de partida el VI grado de la tonalidad, esto se da gracias a la herencia del norte del Ecuador. Algunos músicos locales lo llaman *el alto o la esquina*.
- Se diferencia del Bambúco del centro del país, en gran medida por sus movimientos armónicos más simples, haciendo alusión a una forma de tocar no muy estilizada; por el contrario, campesina. Es usual encontrar progresiones de Im - V7 - Im como es el caso de la parte A de “Agualongo” o IVm - Im - V7 - Im encontrada en *Pastusita*.

Patrones Rítmicos

Sonsureño

Transcripción:
Mateo Ramírez



El material aquí
presentado
es una recopilación de
algunas patrones rítmicos muy
recurrentes en el
Sonsureño

FIGURA 1, PATRONES RÍTMICOS: SONSUREÑO

GENERALIDADES SOBRE EL SANJUANITO

El Sanjuanito es un baile y género musical de carácter indígena y mestizo, proveniente del Ecuador, que se escucha también en el sur de Colombia (Nariño y Putumayo) y que por su nombre, hace alusión a las fiestas de San Juan Bautista las cuales se celebran en las mismas fechas del Inti Raimy. Son varias las versiones sobre el surgimiento del Sanjuanito; se encuentran afirmaciones que exponen que dicha manifestación se gestó en la provincia de Imbabura, hay quienes dicen que es el resultado del intercambio cultural con el imperio Inca llegando a tener parientes en el Huayno (o Wayno), otros, que pertenece al periodo anterior al surgimiento del imperio de los Incas. De algo que hay certeza es que la popularidad de este género de aires tristes y tempos medianamente rápidos y alegres tuvo lugar hacia principios del siglo XX según datan las partituras que se han hallado.

El departamento de Nariño ha sido tan cercano al Ecuador, que ha llegado a acoger a esta música como algo insigne en sus festividades; según el historiador ipialeño Jaime Coral, cabe resaltar que: Nariño fue parte del vecino país durante tres años hasta el momento de la independencia.

Para el trabajo en curso, se han tomado como referentes agrupaciones e intérpretes solistas de corte tradicional, sin una formación técnica interpretativa notable como también, exponentes que hacen nombre al Sanjuanito blanco por ser más técnicos y estilizados. Dentro de esta paleta de músicos encontramos a: *Boliviamanta*, *Los Realeros de San Juan*, *Trencito de los*

Andes, Yoder Chamba, Ñanda Mañiachi, Kaipimikanchi, Runallacta, Inti Illimani, Trío Fronterizo, Los 4 del Altiplano, La Tulpa Raimy. Entre otros.

Algunos de los Sanjuanitos más conocidos: Cantares de Lina también llamado “que comience la fiesta”, Corazón equivocado, Amores hallarás, Pobre corazón, Longuita, Vida de mi vida, Chamizas, Ñuca llanta, Los Arados, Se va mi vida, San Juanito, La vuelta del Chagra.

Sobre su formato

El Sanjuanito tiene una notable influencia tanto indígena como mestiza, llevando desde formatos pequeños muy usuales como solistas, dúos o tríos hasta formatos que miran hacia percusiones, vientos e instrumentos armónicos en un mismo ensamble. Dentro de la revisión de referentes, podemos decir que se encuentran Sanjuanitos cantados y otros netamente instrumentales. En seguida se presentará una tabla construida a partir del análisis de discografía, videografía y textos donde se pudo constatar de primera mano el tipo de instrumentos que hacen parte del estilo planteado.

PERCUSIÓN	CUERDAS	VIENTOS
Redoblante	Guitarra	Quena o quenachos
Platillos	Requinto	Zampoña (maltas y bastones)
Batería	Batería	Batería
Bombo legüero	Bajo	Trompeta, Saxofón, tuba

Sobre la forma

- Al igual que el Sonsureño, el Sanjuanito tiene una parte A y una parte B las cuales se intercalan con el intro o con un puente. En algunos Sanjuanitos podemos encontrar una Codetta como es el caso de *Ñuca Llacta* de Ñanda Mañachi.
- Lo componen frases simétricas de dos, cuatro u ocho compases; usualmente, el último compás de la frase se repite tanto en la parte A como en la B.
- Las introducciones que también suelen usarse como puentes, tienen una célula rítmica característica: Dos corcheas, corchea, dos semicorcheas, dos corcheas, negra.
- Cada sección lleva barra de repetición.

Sobre los aspectos melódicos rítmicos y armónicos

Aspecto melódico

- Por su raíz indígena, expone melodías haciendo uso mayormente de la escala pentatónica.
- Se puede evidenciar que el sanjuanito toma elementos de los modos dórico y eólico.
- Presenta melodías basadas en figuras rítmicas como la negra, su primera y segunda división.
- Son característicos los apoyos por terceras o sextas.

Aspecto rítmico

- Se escribe en compás binario de 2/4
- El bombo va en ostinato haciendo: negra, negra, 2 corcheas y negra.

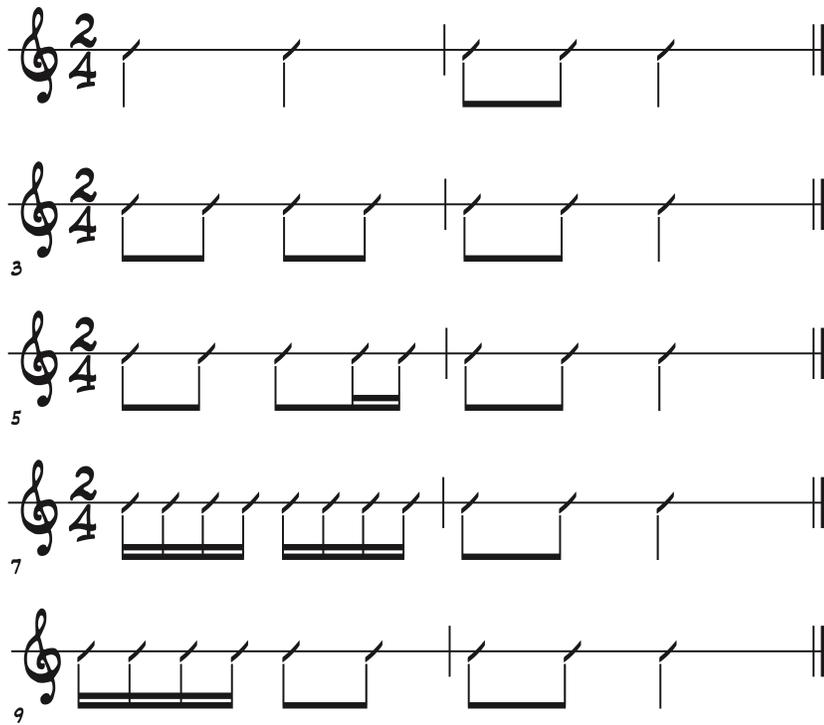
- Tanto el bombo como los demás instrumentos hacen patrones rítmicos cíclicos que ayudan al momento del baile.
- Generalmente la célula rítmica en los finales de frase es apoyada por todos los instrumentos.

Aspecto armónico

- Es muy común el uso de tonalidades menores; sin embargo, se encuentran algunos sanjuanitos que no inician en el primer grado menor sino en el tercero mayor.
- La parte B siempre tiene un paso al sexto grado mayor, llamado *el alto* o *la esquina*.

Patrones Rítmicos Sanjuanito

Transcripción:
Mateo Ramírez



El material aquí presentado es una recopilación de algunos patrones rítmicos que se pueden encontrar en el sanjuanito

FIGURA 2, PATRONES RÍTMICOS: SANJUANITO

COMPOSICIÓN 1

Nombre: Sonrisas Azules

Autor: Mateo Alejandro Ramirez Luna

Género: Sonsureño

Generalidades sobre el tema

Sobre el nombre

del tema representa el carácter multicultural que recae sobre el Sonsureño; por un lado están sus parientes tristes ecuatorianos el Albazo y el Yaraví y por otro están la fiesta, la alegría y el jolgorio que representan a los Carnavales de Blancos y Negros en Nariño.

Sobre la forma

Se plantea en forma **A-B-A** manteniendo lo encontrado en la tradición donde la **A** es de 8 compases y la **B** de 16. No tiene una introducción específica dando libertad al intérprete sobre este aspecto de la ejecución, sin embargo, cabe tener en cuenta que por lo general, el Sonsureño recurre a la misma parte **A** como introducción, en otros casos, hace uso de un material melódico diferente.

Aspecto melódico

Tras el análisis de repertorio se encontraron aspectos como melodías por grados conjuntos, triadas y el uso de la escala pentatónica menor, por tanto en esta composición se decide usar esta última como recurso principal.

Aspecto armónico

El esquema armónico rescata la forma tradicional de las composiciones de Sonsureño usando para la parte **A** acordes de tónica y dominante sobre la escala menor armónica y en la parte **B** el característico paso al sexto grado mayor.

Aspecto rítmico

Se escribió en compás de 6/8 empezando desde la segunda corchea del compás, y tomando como referencia las posibilidades de agrupación a partir de la subdivisión y del patrón rítmico de: Tres negras, corchea, negra, corchea, negra.

Sonrisas Azules

Mateo Ramirez

A A^{MIN} E⁷ E⁷ A^{MIN}

B F F F F

5 F F F C

9 C C C C

13 C C A^{MIN} A^{MIN}

C A^{MIN} E⁷ E⁷ A^{MIN}

21

FIGURA 3, COMPOSICIÓN 1: SONRISAS AZULES

COMPOSICIÓN 2

Nombre: Chaninchay

Autor: Mateo Alejandro Ramirez Luna

Género: Sanjuanito

Generalidades sobre Chaninchay

Sobre el nombre

Se decidió utilizar un nombre en quechua con el motivo de evidenciar la cultura indígena dentro de las manifestaciones musicales que se conocen hoy en día en el sur de Colombia y norte del Ecuador. El nombre, según el diccionario quechua significa *reconocer* o *dar valor*.

Sobre la forma

El tema consta de tres partes, **A-B-C** y una introducción que puede ser usada como puente entre secciones. Esta forma es muy recurrente dentro del repertorio de sanjuanitos tradicionales, los cuales exponen una parte **A**, una **B** y en ocasiones hacen una codetta la cual se nombra como **C** en Chaninchay. La introducción y puente es sugerida, sin embargo, en el Sanjuanito tradicional, cada sección tiende a separarse por un puente cosa que no se ve en esta composición.

Aspecto melódico

Se trabajó sobre la pentatónica de Mi menor ya que la misma se encuentra en los armónicos naturales distribuidos en el diapasón de la guitarra aportando así oportunidades tímbricas y enriqueciendo la interpretación. Por otra parte, se hace visible un “cliché” melódico en cada final de sección que alude al Sanjuanito tradicional, el cual tiene como final de sección un mismo motivo melódico/rítmico.

Aspecto armónico

La estructura armónica de Chaninchay si bien lleva el carácter menor del género, se diferencia de los sanjuanitos tradicionales que llevan el quinto grado dominante, al basarse en los grados diatónicos de Mi menor eólico, por tanto, su quinto grado es menor.

Aspecto rítmico

El tema hace uso del material rítmico del sanjuanito por medio de figuras que van desde la negra, su primera y segunda división hasta las combinaciones de las mismas. de igual forma mantiene intrínseco en su estructura rítmica el patrón que representa al bombo en el género: Negra, negra, dos corcheas y negra.

Chaninchay

Mateo Ramirez

A E_{MIN}^7 G_{MAJ}^7 G_{MAJ}^7 B_{MIN}^7 E_{MIN}

B E_{MIN}^7 G_{MAJ}^7 G_{MAJ}^7 B_{MIN}^7 E_{MIN}^7

C C_{MAJ}^7 E_{MIN}^7 C_{MAJ}^7 E_{MIN}^7

G_{MAJ}^7 B_{MIN}^7 E_{MIN}^7

SUGERENCIA PARA INTRO O

PUENTE

E_{MIN}

FIGURA 4, COMPOSICIÓN 2: CHANINCHAY

AGUALONGO (ARREGLO)

Generalidades sobre el arreglo

Este arreglo busca mantener la esencia del tema mediante su fiel transcripción de la melodía principal y los patrones rítmicos del bajo, estos últimos siendo muy importantes para que el tema cobre vida. De igual manera busca proponer desde el aspecto técnico - guitarrístico como también desde la parte armónica e improvisativa.

Proceso

A modo de entender la interacción entre melodía y armonía se hizo la transcripción del tema donde se hallaron elementos como su métrica, su tonalidad, su progresión armónica y su estructura melódica. Posteriormente se planteó separar la melodía principal de la melodía del bajo y hacer una partitura con dichos elementos, la cual sería el “esqueleto” del arreglo y entrenamiento motor para la disociación de planos. Dentro del proceso de disociación y con el fin de facilitar la digitación en la guitarra, se decidió trabajar con la afinación de “Drop D”, teniendo como nota más grave “al aire” la tónica del tema.

Una vez hecho el proceso de disociación entre melodía y bajo, se hizo indispensable plantear la melodía en el registro agudo del instrumento (cuerdas 1,2,3 de agudo a grave) para así resaltar siempre la melodía y que esta no se pierda. Por último y teniendo como base el esqueleto con la melodía y el bajo, se empezaron a trabajar cuestiones de armonía, forma e improvisación las cuales son evidenciadas en líneas posteriores.

Acerca del intro (compases 1 al 20)

Compases 1 al 12

INTRO

5

9

FIGURA 5, AGUALONGO ARR: COMPASES 1 AL 12

En primer lugar, se tomaron como referencia los diferentes patrones rítmicos hechos por el bajo, la percusión y las guitarras, los cuales se encontraron tras la escucha de repertorio y su transcripción. Por otra parte, se jugó con el concepto armónico bajo un pedal en Re menor, entre los compases 1 al 8, y sobre el cual se construyeron, en su mayoría, acordes por cuartas, buscando color con las notas provenientes del modo menor. Entre los compases 9 y 12, se hace el motivo corchea-negra, corchea-negra, tres negras sobre la dominante del segundo grado de la tonalidad.

Compases 13 al 20

TOCAR EN CORCHEAS

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '13', contains four measures of music with chords and stems. The second staff, labeled '17', contains four measures of music with chords and stems. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various chord symbols and rhythmic markings.

FIGURA 6. AGUALONGO ARR: COMPASES 13 AL 20

Compases 13 al 18

E-7(b5,11)	FMaj7(aug)	G/F#	Gm/F	E-7(b5)/G	G°7	E°7
------------	------------	------	------	-----------	-----	-----

Se construyó sobre una progresión de subdominante, dominante, tónica, usando un préstamo modal del paralelo mayor (IV) y direccionando el bajo para que el movimiento de este, sea cromático en su mayoría.

Compases 19 al 20



FIGURA 7. AGUALONGO ARR: COMPASES 19 AL 20

Se concluye la intro con un motivo rítmico muy recurrente en el género, construido por cuatro corcheas y una negra; corchea negra, corchea negra. A nivel melódico, se arma por intervalos de cuartas, quintas y clusters; elementos muy usuales en el jazz.

Compases 21 al 24



FIGURA 8. AGUALONGO ARR: COMPASES 21 AL 24

Se expone un puente sobre la tónica, que genera inestabilidad, dando paso a lo que sería el tema como tal. Rítmicamente, se juega con motivos encontrados en las composiciones tradicionales de Sonsureño.

Acerca del tema (compases 25 al 68)

Compases 25 al 32 (A)

The musical score is presented in two systems, A and B. System A (measures 25-28) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. System B (measures 29-32) continues the melodic line and bass line. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords.

FIGURA 9. AGUALONGO ARR: COMPASES 25 AL 32

La sección A está comprendida por por dos frases, cada una de dos compases, dichas frases, se basan en un motivo rítmico, el cuál estará presente en todo el tema, de igual manera, las frases sugieren un movimiento de dominante-tónica.

Como parte de la exploración armónica, se pensó en función de la melodía; del mismo modo, se buscó direccionar el bajo recurriendo al estudio de los préstamos modales y las inversiones de los acordes. En adición a esto, se hizo uso de acordes extendidos y de acordes contruidos por cuarta y cluster o quinta y cluster.

Compases 33 al 44 (B)

The musical score is written in B-flat major (one flat) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins at measure 33 and ends at measure 36. The second staff begins at measure 37 and ends at measure 40. The third staff begins at measure 41 and ends at measure 44. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment with chords and single notes. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the first staff.

FIGURA 10. AGUALONGO ARR: COMPASES 33 AL 44

La sección B, está comprendida por un motivo, variación de la A a quien se le suman elementos desde el segundo compás de cada frase, (dos corcheas y dos negras); son seis frases de dos compases cada una; tres en la exposición y tres sobre la relativa mayor en la resolución. Armónicamente se hace una modulación hacia el III grado preparada por medio de un pedal en Bb (cadencia plagal), tradicional del estilo. Para la sección comprendida entre el compás 33 al 44 se mantienen la armonía original del tema, sin embargo se hace uso de agregaciones como novenas las cuales no se ven en el tema original.

Compases 45 al 56 (B)

The image displays a musical score for three systems of music, labeled with measure numbers 45, 49, and 53. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The first system (measures 45-48) shows a melodic line with eighth notes and chords. The second system (measures 49-52) continues the melodic line with some chromaticism and chords. The third system (measures 53-56) concludes the section with a melodic line and chords, including a final cadence.

FIGURA 11. AGUALONGO ARR: COMPASES 45 AL 56

Se plantea una variación armónica la cual fue pensada a partir del bajo quien empieza en Si bemol (Bb), luego baja una tercera menor hacia Sol (G) y se repite este mismo proceso hacia Mi (E). Para concluir esta sección, en los compases 51 al 56, se continúa con el mismo precepto donde el bajo lleva la dirección hacia la tónica (Dm).

Compases 57 al 68

A musical score for guitar in E-flat major, measures 57 to 68. The score is written on three staves. The first staff begins with a boxed letter 'A' and contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The second staff contains a bass line with chords and single notes, including a measure marked '61'. The third staff contains a bass line with chords, including a measure marked '65', and ends with the word 'FINE'.

FIGURA 12. AGUALONGO ARR: COMPASES 57 AL 68

Se re-expone la A haciendo una variación en su final utilizando la célula rítmica base del Sonsureño: Corchea, negra, corchea, negra y tres negras y resolviendo a Eb(add9), préstamos modal del frígio con la melodía en la séptima mayor del acorde y tónica del tema.

Improvisación

A musical score for guitar in E-flat major, measures 65 to 69. The score is written on a single staff. Above the staff, the text 'solo sobre Dm' is written. The staff contains a series of chords, each with a single note on top, representing an improvisation. The measure numbers 65 and 69 are indicated at the beginning and end of the section. The word 'FINE' is written at the end of the staff.

FIGURA 13, AGUALONGO ARR: IMPROVISACIÓN

Con el fin de buscar disociación de planos, se propone mantener el motivo rítmico del bajo durante la creación espontánea de líneas melódicas.

Final

73

A' AL FINE

FIGURA 14. AGUALONGO: FINAL

Se re-expone el puente y se hace la A' para finalizar.

CHANINCHAY (ARREGLO)

Generalidades sobre el arreglo

Este arreglo es en gran medida fiel a su estructura melódica salvo algunas excepciones donde se plantean otras figuras con el fin de resaltar el bajo o la melodía si es necesario. En cuanto a la parte armónica, se mueve por el modo eólico de la escala de Mi menor, siendo evidente por medio de su quinto grado carente de tritón. En el aspecto técnico hace uso de elementos interpretativos como los armónicos naturales que produce la guitarra generando así un cambio de textura.

Proceso

Una vez hecha la composición y determinados aspectos como: Tonalidad, métrica y forma, se hizo necesario determinar los recursos rítmicos, armónicos y tímbricos a usar: Para la parte rítmica se buscó un ostinato el cual representara al Sanjuanito; dicho ostinato consiste en dos negras, dos corches y una negra quien en la parte C sería reemplazado. La parte armónica se pensó en función de la melodía; se hizo uso de acordes cuarteles y otros que responden a estructuras interválicas como “quinta y cluster” o simplemente intervalos. Al saber que el tema se encontraba en tonalidad de Mi menor, se hizo sugerente el uso de armónicos naturales para generar variación tímbrica. Una vez puestos en consideración estos elementos y para obtener la disociación para abordar el arreglo, fue fundamental la práctica de la melodía sobre el ostinato antes mencionado. A partir de lo anterior se se desarrolla el arreglo y su posterior análisis.

Acerca del intro

Compases 1 al 4



FIGURA 15. CHANINCHAY ARR: COMPASES 1 AL 4

Se hace uso de una célula rítmica característica del Sanjuanito la cual se expone durante 8 compases, algo muy usual en el género. Sobre esta célula reposa el acorde de tónica con séptima distribuido entre bajo - acorde. El acorde se construyó a partir de la relación el bajo y con la estructura de “quinta y cluster”.

Acerca del tema

Compases 5 al 9 (A)



FIGURA 16. CHANINCHAY: COMPASES 5 AL 9

En esta sección se busca acentuar la segunda corchea de cada pulso por medio de cambiar las negras originales del tema por silencio de corchea y corchea, que en unión con el bajo generan la sensación del patrón rítmico predominante en el Sanjuanito. Se usaron triadas y acordes contruidos por cuartas y segunda que se rigen por el bajo que está constantemente en la tónica. Para el final de la sección al igual que para la primera corchea de la misma, se usaron armónicos naturales; recurso que se hará presente durante todos los finales de sección del arreglo, exceptuando el intro y el puente.

Compases 9 al 12 (Puente)



FIGURA 17. CHANINCHAY ARR: COMPASES 9 AL 12

Sobre el mismo patrón rítmico del intro, se plantea un puente el cual, desde la primera inversión del sexto grado de la tonalidad, se mueve por terceras menores ascendiendo y descendiendo, creando contraste armónico con la estructura del tema.

Compases 13 al 16



The musical score for measures 13-16 is presented on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 begins with a box labeled 'A' and a repeat sign. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The bass line is composed of chords, primarily triads and dyads, with some notes marked with a '7' indicating a seventh. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FIGURA 18. CHANINCHAYARR: COMPASES 13 AL 16

Se decidió re-exponer la parte A sin ninguna variación con el fin de que el arreglo tome un carácter “cíclico”.

Compases 17 al 20



The musical score for measures 17-20 is presented on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 17 begins with a box labeled 'B' and a repeat sign. The melody features eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The bass line consists of chords, including triads and dyads, with some notes marked with a '7' indicating a seventh. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FIGURA 19. CHANINCHAYARR: COMPASES 17 AL 20

Se expone la parte B donde se hacen algunas variaciones del ritmo original de la melodía con el fin de conseguir la estabilidad del patrón rítmico predominante del género y la acentuación en la segunda corchea de cada pulso. Para esta sección se hizo uso de intervalos (sextas) y acordes por cuartas.

Compases 21 al 26

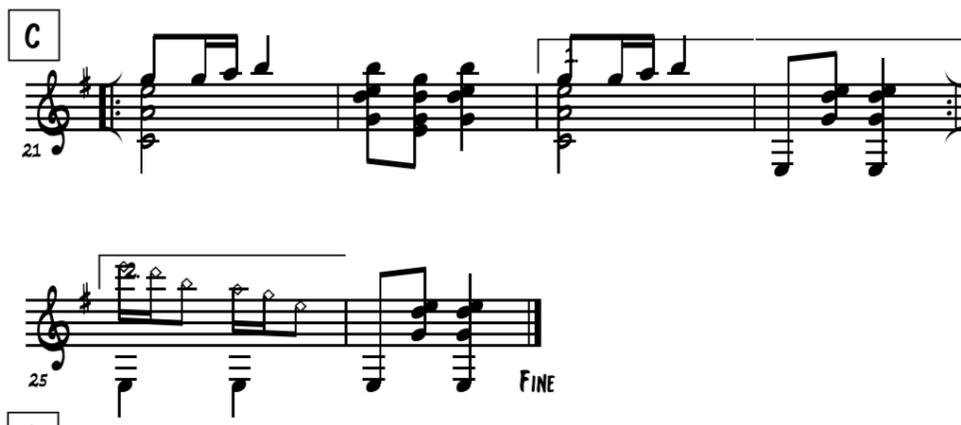


FIGURA 20. CHANINCHAY ARR: COMPASES 21 AL 26

Se presenta la parte C donde se deja atrás el patrón rítmico predominante en el bajo y este pasa a ser parte de la melodía, de igual manera, se trabaja con acordes en bloque de modo que se genere protagonismo en la melodía.

Compases 27 al 34



FIGURA 21. CHANINCHAY ARR: COMPASES 25 AL 34

Se exponen nuevamente la parte A seguida del intro a modo de anticipar el solo.

Improvisación

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A box labeled "SOLO" is positioned above the staff. The staff contains a sequence of chords: F#m (35), F#m (35). The number "35" is written below the first chord. The staff ends with a double bar line and the instruction "D.C. AL FINE".

FIGURA 22. CHANINCHAY: IMPROVISACIÓN, BASE

A musical staff in treble clef with a 5/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, C5. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (12), A (7), B (12) for the first measure; T (12), A (7), B (12) for the second measure.

FIGURA 23. CHANINCHAY ARR:
IMPROVISACIÓN, PENTATÓNICA DE E
MENOR EN ARMÓNICOS NATURALES

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: E4, G4, B4. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (12), A (12), B (12) for the first measure; T (12), A (12), B (12) for the second measure.

FIGURA 24. CHANINCHAY ARR:
IMPROVISACIÓN, TRIADA DE E MENOR

Para la improvisación, se plantea mantener obligado el bajo en la tónica (Em) y jugar con motivos melódicos usando el recurso de los armónicos naturales encontrados al rededor del diapason de la guitarra.

Final

Se presenta desde el compás 1 al 26 sin variaciones.

SONRISAS AZULES (ARREGLO)

Generalidades sobre el arreglo

El arreglo respeta la melodía principal salvo en algunas excepciones donde se omitieron y/o reemplazaron aspectos como duraciones rítmicas y algunas notas para dar fluidez a la interpretación. Por otra parte, si bien, en ocasiones se mantuvo la armonía propia del tema en determinados pasajes se atribuyó más importancia a la libertad de exploración. De igual manera, conserva el patrón rítmico del Sonsureño haciendo evidente el 6/8 durante todo el tema. Por último; propone una sección basada en los cambios Coltrane usando disposiciones “spread” de triadas.

Proceso

Se trabajó bajo la premisa de no dejar caer el 6/8 por tanto, fue importante escuchar mucho repertorio, transcribir patrones rítmicos y reproducir la forma de articular de los músicos que son pioneros en el estilo. Se planteó dejar de lado el concepto de armonía funcional de modo que esta respondiera con base en la melodía principalmente. Para contrastar, se planteó una modulación a una tonalidad lejana y se decidió hacer uso de los cambios Coltrane sobre triadas spread en función de un patrón rítmico que representa al Sonsureño.

Acerca del intro e idea base



Nota: Se recomienda hacer uso del patrón rítmico presentado anteriormente con el fin de apropiarse mejor del arreglo. De igual manera, se propone esta idea a modo de intro, para preparar y enriquecer la interpretación.

FIGURA 25. SONRISAS AZULES ARR: INTRO Y BASE

Se propone como intro y como base de todo el arreglo una idea rítmica de cuatro compases, que responden a uno de los patrones rítmicos característicos en el Sonsureño, esta sección sugiere ser tocada de forma percudida o “muteando” las cuerdas. Se decidió colocarla al final del arreglo con una explicación, para darle más relevancia ya que no es simplemente una introducción, sino el esqueleto del arreglo.

Acerca del tema (Compases 4 al 44)

Compases 1 al 4 (A)



FIGURA 26. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 1 AL 4

Se respeta la melodía original del tema la cual va acompañada de un apoyo percutido de modo que se conserve una parte del patrón rítmico presentado como propuesta de introducción y base. La armonía se vuelve modal al presentar el V grado menor y se enriquece al hacer uso de tensiones sobre los acordes que la comprenden. Esta sección lleva barra de repetición, exponiendo nuevamente lo anterior.

Compases 5 al 20 (B)

The image displays a musical score for the section 'Compases 5 al 20 (B)'. It consists of four staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature. The first staff is marked with a box containing the letter 'B' and the number '5' below it. The second staff is marked with the number '9' below it. The third staff is marked with the number '13' below it. The fourth staff is marked with the number '17' below it. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes beamed together and others held as sustained notes. The overall style is a simple, rhythmic arrangement.

FIGURA 27. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 5 AL 20

Para la primera presentación de la B se determinó conservar la armonía y la rítmica originales, aspecto que se verá en cada aparición de la misma. Se trabajó con intervalos de terceras y cuartas al igual que con acordes completos. Para la parte rítmica, se propone llevar de forma muteada el patrón rítmico del intro.

Compases 21 al 36 (B)

FIGURA 28. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 21 AL 36

La repetición de la B conserva la armonía original, sin embargo tiene variaciones de carácter melódico y rítmico donde se busca acentuar las tres negras que se agrupan en un compás de 6/8, recurso tomado de la interpretación del Sonsureño por parte de las murgas. Del mismo modo, desde el compás 30 hasta el 36, se hace evidente el realce que tiene el patrón rítmico presente en la percusión por parte de la separación entre “bajo - acorde”.

Compases 37 al 44 (A)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled with a box containing the letter 'A' and the number '37' below it. It contains measures 37 through 40. The second staff is labeled with the number '41' below it and contains measures 41 through 44. The notation includes a treble clef, a 7/8 time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. There are also some rests and dynamic markings like 'f'.

FIGURA 29. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 37 AL 44

Se presenta nuevamente la parte A, esta vez con algunas variaciones de carácter armónico: Se usó un bajo cromático que va desde el tercer grado de la tonalidad hasta llegar a la dominante de la nueva tonalidad pensando en que la nota de la melodía donde cae el acorde sea una nota estructural o color del mismo.

Compases 44 al 47 (A)

The image shows a single staff of musical notation for measure 44. It features a treble clef and a 7/8 time signature. The notation consists of four chords, each marked with a '7' above it, indicating a dominant seventh chord. The chords are played in a sequence that suggests a chromatic bass line.

FIGURA 30. SONRISAS AZULES ARR:
COMPÁS 44



FIGURA 31. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 45 AL 47

Con el fin de establecer un corte, se tomó el patrón rítmico de: Corchea, negra, corchea negra y tres negras empezando desde el último compás de la sección y conduciéndose cromático hacia el F#7(#11), que cumplirá la función de preparar la nueva tonalidad.

Compás 48 (A)



FIGURA 32. SONRISAS AZULES ARR: COMPÁS 48

Cumple la función de establecer la nueva tonalidad y propone un patrón rítmico tomado de la percusión del estilo el cual se verá durante los siguientes compases hasta retomar el tema.

Sobre el interludio

Compases 49 al 80

INTERLUDIO



49

53

57

61

This musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a box labeled 'INTERLUDIO' and the measure number '49'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The second staff starts at measure 53, the third at 57, and the fourth at 61. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as sharps and flats.

FIGURA 33. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 49 AL 64



65

69

73

This musical score consists of three staves of music. The first staff begins at measure 65, the second at 69, and the third at 73. The notation continues the melodic line from the previous section, featuring similar rhythmic patterns and accidentals.

FIGURA 34. SONRISAS AZULES ARR. COMPASES 65 AL 76



FIGURA 35. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 77 AL 80

Como parte del proceso de exploración se decidió recurrir a una progresión armónica presente en uno o varios estándares del jazz y trabajarla a partir del estudio de las triadas spread. La progresión o forma que se escogió está basada en Giant Steps y esta a su vez en los “cambios Coltrane”.

Armonía de Giant Steps

BMaj7 - D7	GMaj7 - Bb7	EbMaj7	Am7 - D7
GMaj7 - Bb7	EbMaj7 - F#7	BMaj7	Fm7 - Bb7
EbMaj7	Am7 - D7	Gmaj7	C#m7 - F#7
BMaj7	Fm7 - Bb7	EbMaj7	C#m7 - F#7

FIGURA 36. SONRISAS AZULES ARR. USO DE ARMONÍA GIANT STEPS

Compases 81 al 84



FIGURA 37. SONRISAS AZULES ARR. COMPASES 81 AL 84

Se hace un puente tomando como punto de partida la tercera del acorde de tónica de la tonalidad anterior moviéndola cromática hasta llegar a la dominante del acorde que iniciará la recapitulación del tema.

Sobre la re-exposición del tema (compases 85 al 137)

Compases 85 al 92

Two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'A' in a box. The first measure of the first staff is numbered '85'. The second staff is numbered '89'. The music consists of a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The harmonic accompaniment uses a 'melody driven harmony' technique, where the notes of the accompaniment are the 7th and 9th of the chords in the upper voice.

FIGURA 38. SONRISAS AZULES, ARR: COMPASES 85 AL 92

Se expone la sección usando sobre las notas de reposo de la melodía el recurso de “melody driven harmony” donde la soprano representa la séptima o la novena de cada acorde.

Compases 93 al 108 (B)

The musical score consists of four staves of music. The first staff is marked with a box containing the letter 'B' and the measure number 93. The second staff is marked with the measure number 97. The third staff is marked with the measure number 101. The fourth staff is marked with the measure number 105. The music is written in treble clef and features a complex harmonic structure with many chords and melodic lines.

FIGURA 39. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 93 AL 108

Se presenta la B tal cual en la primera exposición sin ninguna variación; usando la armonía original, intervalos y acordes de triada y cuatriada.

Compases 109 al 116 (B)

The musical score consists of two staves of music. The first staff is marked with the measure number 109. The second staff is marked with the measure number 113. The music is written in treble clef and features a complex harmonic structure with many chords and melodic lines.

FIGURA 40. SONRISAS AZULES, ARR: COMPASES 109 AL 116

Busca acentuar el motivo melódico por medio de la variación rítmica y armónica. Para la parte armónica se hizo uso de la politonalidad, la cual plantea que uno o varios acordes no representan a una sola tonalidad en determinado contexto.

Compases 117 al 124 (B)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 117 and 121 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

FIGURA 41. SONRISAS AZULES, ARR: COMPASES 117 AL 124

Desde esta sección hacia adelante, se desdibuja completamente la armonía original planteando conducir el bajo de tal manera que quede agrupado en intervalos descendentes de “semitono - tono” y a partir de esto se construyeron acordes que ayudan a conservar la melodía original. En cuanto a la sección rítmica se empleó el patrón de acompañamiento usual entre la percusión y los instrumentos armónicos recopilado a partir de la escucha de repertorio y su transcripción.

Compases 125 al 140

A partir del tercer grado de la tonalidad y pensando en función de la melodía y de conducir cromáticamente el bajo, se exploró con diferentes posibilidades armónicas para una misma sección hasta concluir en el acorde de FMaj7(13) donde la 13 de dicho acorde es representada por la melodía (melody driven harmony). Sobre el acorde antes mencionado se hace presente un motivo rítmico que alude a algunos finales de frases en temas del Sonsureño.

FIGURA 42. SONRISAS AZULES ARR: COMPASES 125 AL 140

CONCLUSIONES

- El presente trabajo logró cumplir con la recolección de elementos formales y contextuales que giran al rededor del *Sonsureño* y del *Sanjuanito*, generando así el acercamiento a cada una de estas manifestaciones. Lo anterior se hace visible por medio de las composiciones *Sonrisas azules* y *Chaninchay* quienes llevan en su estructura aspectos característicos de cada aire.
- A partir de la observación, escucha y análisis fue posible desarrollar competencias interpretativas pertinentes para plantear la reducción de un formato como el de La Ronda Lírica a la perspectiva de la *guitarra solista* por medio del arreglo de *Agualongo*.
- Se desarrolló una idiomática que responde a cada estilo lograda a través de la observación y transcripción de repertorio; de modo que en las improvisaciones se presentaran patrones rítmicos y motivos melódicos correspondientes al *Sonsureño* y al *Sanjuanito*.
- Trabajar la reducción del tema *Agualongo* hizo posible plantear los arreglos correspondientes a *Sonrisas azules* y a *Chaninchay* debido a que en este proceso, se trabajó la disociación de planos e independencia de voces, ayudando de esa manera a entender el comportamiento de cada elemento que constituye un arreglo.
- La exploración armónica fue determinante para enriquecer cada arreglo y principalmente para afianzar el conocimiento propio; de modo que se trabajó con armonización cuartal, por color, con el bajo conducido, entre otras.

- Se logró desarrollar una propuesta interpretativa basada en la interacción con músicos que han estado ligados a los géneros planteados, concluyendo que cada intérprete atribuye parte de sus vivencias y contexto a su forma de tocar.
- Se hallaron publicaciones hechas mayormente desde los años 2000, sin embargo, hubo también, material publicado entre 1986 y 1990, confirmando la hipótesis de que el estudio de la música que se entiende por *tradicional* en Nariño, es relativamente nuevo.
- Por último, aportó también a comprender la cercanía cultural que hay entre el Ecuador y el Departamento de Nariño llegando a plantear que las músicas que responden como propias de este departamento son producto de la transnacionalidad, entendiendo como transnacionales, las acciones que comparten e integran elementos de dos o más naciones. Luis Gabriel Mesa (Comunicación personal, 3 de septiembre, 2019)

BIBLIOGRAFÍA

Abad Celieri, F. (2008). *Propuesta jazzística interpretativa del pasillo, albazo y sanjuanito*.

(Trabajo de grado). Recuperado de: <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/6866>

Bastidas España, J. y Tobo Mendivelso, L. (2018). El Sonsureño, Una Rítmica de los Andes de

Nariño. *Estudios Latinoamericanos*, (34-35). Recuperado de: <http://revistas.udenar.edu.co/>

index.php/rceilat/article/view/3759

Bastidas Urresty, J. (2003). *Son sureño*. Bogotá, Colombia: Editorial Testimonio.

Corpocarnaval. (2018). *Manifestaciones del PCI*. Pasto, Colombia. Recuperado de [https://](https://carnavaldepasto.org/manifestaciones-del-pci/)

carnavaldepasto.org/manifestaciones-del-pci/

Fajardo Santander, M. (2012) “*Importancia interpretativa del seis octavos y la escala*

pentatónica en la música afro latina, y su influencia en el jazz”. (Trabajo de Grado).

Recuperado de: <http://sired.udenar.edu.co/5044/>

Ibarra Chamorro, C. (2018). *Apropiación del sonsureño y sanjuanito aplicados en un contexto*

jazzístico en dos composiciones y un arreglo (Trabajo de grado). Universidad El Bosque, Bogotá,

Colombia.

Kniffki, J. (2013). Transnacionalidad y Comunidad: un enfoque construccionista y discursivo. En Revista Espacios Transnacionales [En línea] No. 1. Julio-Diciembre 2013, Reletran. Recuperado de: <http://www.espaciostransnacionales.org/conceptos/tansnacionalidadycomunidad/>

López Molina, S. (2016). *Recital de seis canciones inéditas que fusionan Albazo, Rock y Jazz*. (Tesis de pregrado). Recuperado de: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/5446>

Mesa Martínez, L. (2018). Del Cafetero, de Maruja Hinestrosa, al Hombre macho, de Adán Guevara: género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 13(2), 123-145. Recuperado de: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>

Ortíz Gutierrez, I. (2010). *SOL ANDINO FESTIVO EN EL SIGLO XXI “Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo*. (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

Rodríguez Rosales, H. (1990). Tipología de la música popular en la región andina de Nariño. *Revista Mopa Mopa*(6), 88-99.

UNESCO. (Sin fecha). *Carnaval de negros y blancos*. Pasto. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-negros-y-blancos-00287>

Vallejo, C (2010). *Método de percusión para los géneros musicales ecuatorianos: Pasillo, Albazo, Pasacalle, Sanjuanito, Yaraví y Danzante*. (Tesis de pregrado). Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21137>

Valencia Salas, D. (2015) “*Retazos de carnaval*” *Composición para Big Band sobre temas en las Murgas del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. (Trabajo de grado). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11349/4500>

Verdugo Villota, A. (1986). Reseña de la música en Nariño. *Revista de Historia*, VIII(59-60), 39-47.

VIDEOGRAFÍA

Administración Municipal de Cordoba [CORDOBA NARIÑO, ADMINISTRACIÓN MUNICIPAL]. (2015, ago, 14). *Trinares del Sur Ritmo y tradición campesina.* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yFvInR2jSSc&list=LLcdWpMSIb5IceR6CuXbzmoA&index=288&t=158s>

Neuronal Music y Mario Fajardo. [GUALAO OFICIAL]. (2019, jul, 22) *SON SUREÑO Y CURRULAO EN LA MÚSICA DEL MUNDO.* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LVs1qr0wMX4&list=LLcdWpMSIb5IceR6CuXbzmoA&index=120&t=435s>

Fatua Trío y Tayo Cortes. [Fatua Trío]. (2019, sep, 12) *Sonidos del Territorio - FATUA Trío & Tayo Cortes.* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3AixqDosEZg>

Meza Martinez, Luis. [Luis Gabriel Mesa Martinez]. (2017, oct 30). Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo (Documental). [Archivo de video]. Recuperado de:

Muñoz F, David. [AGUANTE]. (2016, abr, 15). *Documental Hipolito Jojoa, "El último juglar de la Ronda Lírica" - Sujetos*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xp3wWvIZv9E&t=215s>

Quinde Audiovisuales. [William guerrero]. (2011, oct, 13). *En memoria Chato Guerrero 1916-2011*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Do4YzJHuOWM&t=604s>

Producciones Ruíz. [PRODUCCIONES RUIZ FOTO Y VIDEO]. (2018, nov 11). *Homenaje al Maestro Segundo Pinchao, Director del TRIÓ FRONTERIZO*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=D97GvfhOwzk&fbclid=IwAR0oYYh93rtdTVd_RcEx1PriB1kxfTkc3HcTsB5q32n_DSMy5wmLOS28HSM

DISCOGRAFÍA

DISCO	ARTISTA
Ají Bravísimo	Los Ajices
Andino	Sol Barniz
Antología	Sol Barniz
Canto de Pueblos Andinos, Vol 1	Inti illimani
Canto de Pueblos Andinos, Vol 2	Bambarabanda
Chicha in My Heart	El Fabuloso Sexteto Caracha
Die Andenguitarre	Atahualpa Yupanqui
El Aparentico	Los Tiburones Avispados De La Laguna
El baile de los Obligaditos	Inti illimani
Exitos Populares	Trío Fronterizo
Sumac Paccha	Ñanda Mañachi
Grandes Exitos en Folklore	Ñanda Mañachi
Imaginación	Inti illimani
Lugares Comunes	Inti illimani
Mi Nariño, Vol 1	Ronda Lírica
Mi Nariño, Vol 2	Ronda Lírica
Música Tradicional de Ecuador	Los 4 del Altiplano
Música de Ecuador	Conjunto Rumiñahui
Pak'cha	Boliviamanta
Provinciano	Lucio Feuillet
Se Fue Mi Compadre, Vol 2	Trío Fronterizo
Surestar	Bambarabanda
Un Requinto Popular	Yoder Chamba

ANEXOS

En esta carpeta podrá encontrar seis transcripciones correspondientes a los temas: *Agualongo*, *Cachirí* y *Pastusita* los cuales fueron tomados como referencia para entender aspectos que hacen parte del *Sonsureño*. De igual manera, encontrará los temas: *Cantares de Lina*, *Corazón equivocado* y *Pobre corazón*, tenidos en cuenta para el acercamiento al *Sanjuanito*. Encontrará además, los arreglos hechos a las composiciones *Sonrisas azules* y *Chaninchay*, resultantes del proceso de *investigación - creación* de este trabajo. Por último, se anexan audios básicos para abordar los arreglos y las transcripciones. (*Ver carpeta de Anexos*)