



ESCUELA DE MÚSICA

RECITAL DE 7 COMPOSICIONES AFRO ECUATORIANAS; LA MARIMBA
(Bambuco, Andarele, Aguabajo, Bunde)

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

Profesor Guía
Leonardo Eras Córdova

Autor
Jonathan Santiago Landeta Salazar

Año
2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

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

Leonardo Eras
Licenciado en Música
1104488281

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

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.

Jonathan Santiago Landeta Salazar

CI. 1721587226

AGRADECIMIENTOS

A todos los músicos por su apoyo, a nuestro decano, Jay Byron. A mis profesores, Roberto Rojas, Leonardo Eras, Michael Blanchard, por su valioso conocimiento. A Kevin Santos, por sus enseñanzas y amistad. Y finalmente a mis compañeros por su amistad y compañerismo.

DEDICATORIA

A mis padres, por inculcar en mí el esfuerzo y demostrarme que su amor es incondicional ante cualquier circunstancia. A mis hermanos por ser el ejemplo y el apoyo necesario. A mi hija por haberse convertido en el centro de mi existencia y mi fuerza interna, gracias a su sonrisa encontré la inspiración necesaria para poder avanzar.

RESUMEN

El presente trabajo está basado en la interpretación de siete composiciones afro ecuatorianas, para el recital final de la carrera de licenciatura en música con mención en *performance*. Las obras son inéditas, y han sido creadas con diferentes técnicas aprendidas a lo largo de la carrera. Sin embargo, mas allá de este aspecto tan importante, la música también brinda características especiales acerca de las tradiciones de esta cultura, para esto, es importante conocer acerca de la misma. El Ecuador es un país con una gran variedad de ritmos musicales, estos varían dependiendo de la región en donde se encuentran, y las diferentes culturas que los desarrollaron. Los afro ecuatorianos, representan a la comunidad negra del Ecuador, los cuales tienen como antepasados a todos los afro descendientes que fueron traídos como esclavos desde África. La historia de la cultura afro ecuatoriana es una parte muy importante para el *performance*, ya que se convierte en la fuente de inspiración al momento de interpretar un tema. Conocer la historia, cultura y tradición de una comunidad, también representa saber cómo se desarrolló su música, ya que esto ayuda a tener bases musicales y culturales de lo que se va a ejecutar. Dentro del proceso de dicha investigación, además se realizó varias conversaciones con músicos que dedican su tiempo a la investigación de ciertos géneros del Ecuador; Kevin Santos tiene un amplio conocimiento acerca de los géneros afro ecuatorianos, y es el director de "Ochún", una de las pocas agrupaciones de música tradicional afro esmeraldeña en el país. Al mismo tiempo, Kevin Santos y el Licenciado Lenin Estrella, desarrollan talleres académicos y prácticos acerca de la música afro esmeraldeña, en la Universidad de las Américas, lo cual represento uno de los aportes y guías más importante de este proyecto. Además, fragmentos de transcripciones de las bases rítmicas, armónicas y melódicas de los géneros a estudiar, representan la evidencia musical que permite conocer a fondo cada patrón influyente en este tipo de música.

ABSTRACT

This work is based on the interpretation seven afro ecuadorian compositions to get the bachelor's degree in music. The works are unpublished and they have been created with different techniques learned. Ecuador is a country with a variety of musical rhythms; these vary depending on the region where they are. Afro ecuadorians are african descendants who were brought as slaves. The history of the afro ecuadorian culture is very important for performance because it becomes the source of inspiration when interpreting music. History, culture and tradition of a community are important but it is also important to know how their music evolved. Musicians who dedicate their time to research certain rhythms of Ecuador have given very important information. Kevin Santos has extensive knowledge about afro ecuadorian music, and is the director of "Ochún", one of the few afro traditional music band in Esmeraldas. At the same time, Lenin Estrella and Kevin Santos developed academic and practical workshops about afro ecuadorian music at the University of the Americas, which represent one of the most important contributions and guides in this Project. Finally, fragments of transcripts about characteristics rhythmic, harmonic and melodic of this music represent the musical evidence that allows knowing each influential pattern in this type of music.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ANTECEDENTES.....	2
OBJETIVOS	4
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
1. Capitulo I La cultura afro ecuatoriana.....	5
1.1. Ubicación geográfica de Esmeraldas	5
1.2. Origen de la cultura afro ecuatoriana	5
1.3. El lenguaje en la cultura afro esmeraldeña.....	6
1.4. Fiestas y tradiciones de la cultura afro esmeraldeña.....	7
1.5. La Música afro ecuatoriana.....	8
1.5.1. Géneros y ritmos afro ecuatorianos.....	8
1.5.2. Instrumentos musicales de la música afro esmeraldeña	10
1.5.2.1. La Marimba esmeraldeña.....	10
1.5.2.2. Bombo esmeraldeño	11
1.5.2.3. Bombo de agua	12
1.5.2.4. Los cununos	12
1.5.2.5. Guasá.....	13
1.5.2.6. Maraca	13
1.5.2.7. Charrasca.....	14
2. Capitulo II Características de los ritmos afro ecuatorianos	15
2.1. El Bambuco.....	15
2.1.1. Análisis musical del Bambuco	16
2.1.2. Instrumentos usados en el Bambuco.....	17
2.1.2.1. Marimba	17
2.1.2.2. Guasa.....	18
2.1.2.4. Bombo	19

2.2. El Andarle.....	19
2.2.1. Análisis Musical.....	20
2.2.2. Instrumentos usados en el Andarele.....	20
2.2.2.1. Marimba.....	20
2.2.2.2. Guasa.....	21
2.2.2.3. Cununo.....	21
2.3. El Bunde.....	22
2.3.1. Análisis musical del Bunde.....	23
2.3.2. Instrumentos usados en el Bunde.....	23
2.3.2.1. Marimba.....	23
2.3.2.2. Guasa.....	23
2.3.2.3. Cununo.....	24
2.3.2.4. Bombo.....	24
2.4. El Aguabajo.....	24
2.4.1. Análisis musical del Aguabajo.....	26
2.4.2. Instrumentos.....	26
2.4.2.1. Marimba.....	26
2.4.2.2. Guasa.....	27
2.4.2.3. Cununo.....	27
2.4.2.4. Bombo.....	27
3. Capitulo III Análisis de composiciones del recital.....	28
3.1. Composición 1.....	28
3.1.1. Datos del tema.....	28
3.1.2. Forma Musical.....	28
3.1.3. Instrumentación.....	28
3.1.4. Descripción del nombre.....	28
3.1.5. Apreciación artística.....	29
3.2. Composición 2.....	31
3.2.1. Datos del tema.....	31
3.2.2. Forma Musical.....	31
3.3.3. Instrumentación.....	31

3.2.4.	Descripción del nombre	31
3.2.5.	Apreciación artística	32
3.3.	Composición 3.....	34
3.3.1.	Datos del tema.....	34
3.3.2.	Forma Musical	34
3.3.3.	Instrumentación	34
3.3.4.	Descripción del nombre	34
3.3.5.	Apreciación artística	35
3.4.	Composición 4.....	37
3.4.1.	Datos del tema.....	37
3.4.2.	Forma Musical	38
3.4.3.	Instrumentación	38
3.4.4.	Descripción del nombre	38
3.4.5.	Apreciación artística	38
3.5.	Composición 5.....	43
3.5.1.	Datos del tema.....	43
3.5.2.	Forma Musical	44
3.5.3.	Instrumentación	44
3.5.4.	Descripción del nombre	44
3.5.5.	Apreciación artística	44
3.6.	Composición 6.....	46
3.6.1.	Datos del tema.....	46
3.6.2.	Forma Musical	47
3.6.3.	Instrumentación	47
3.6.4.	Descripción del nombre	47
3.6.5.	Apreciación Artística.....	49
3.7.	Composición 7.....	49
3.7.1.	Datos del tema.....	49
3.7.2.	Forma Musical	50
3.7.3.	Instrumentación	50
3.7.4.	Descripción del nombre	50
3.7.5.	Apreciación artística	50

CONCLUSIONES	53
RECOMENDACIONES	54
REFERENCIAS	55
ANEXOS	59

INTRODUCCIÓN

En el presente proyecto, se realizará un acercamiento musical hacia la cultura afro ecuatoriana, con el fin de aportar con obras musicales propias sobre géneros y estilos tradicionales de la cultura esmeraldeña. El objetivo principal de la investigación es la ejecución de siete composiciones musicales, que se basan en ritmos tradicionales afro esmeraldeños (Bambuco, Andarele, Aguabajo, Bunde), todo esto, para contribuir en el lenguaje musical inmerso en la cultura, interpretando instrumentos modernos como el saxofón, bajo, piano y instrumentos tradicionales como el bombo, los cununos, el waza y la marimba. Además, el proyecto presenta música instrumental en un género que expresa mucho con sus palabras, lo cual representa un reto para el performance. Al hablar de música tradicional es inevitable incluir un recuento de la historia de la cultura afro ecuatoriana, empezando por sus tradiciones y después elaborando un análisis musical, de esta manera, se podrá interpretar las obras con conocimiento no solo musical, sino también cultural. Por otra parte, es importante realzar la riqueza musical del Ecuador, por este motivo se ha escogido la música afro esmeraldeña, ya que esta cuenta con características rítmicas que han brindado una variedad de sonoridades atractivas. El bambuco, andarele, aguabajo y bunde son cuatro de los muchos ritmos pertenecientes a la costa del pacífico, lastimosamente no han tenido un desarrollo preponderante en el país. Finalmente, la ejecución y composición de los temas va dirigida al público en general, para entregar un conocimiento sonoro de los ritmos ya nombrados, además, se integrara nuevas piezas musicales al repertorio afro esmeraldeño y así aportar positivamente al desarrollo de la música en el Ecuador.

ANTECEDENTES

El desarrollo de la música afro ecuatoriana en los últimos años ha dado un impulso notable a nuevos proyectos musicales de mucha importancia, en este sentido, tenemos una notable participación de varias agrupaciones que han aportado en el género. Desde los viejos y tradicionales exponentes hasta los más recientes intérpretes, tenemos el caso particular de Ochún, que es una de las nuevas agrupaciones que no solo han brindado música, si no también, han intentado sostener la tradición afro ecuatoriana mediante talleres (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015).

“La agrupación Ochún se forma por la necesidad de mantener viva la cultura afro ecuatoriana mediante la música y danza por medio de talleres de percusión y danza afro. Kevin Andrés Santos Méndez es su director musical y parte dinámica del grupo “Ochún”, una fusión de música afro ecuatoriana con ritmos contemporáneos junto a la danza propia de sus raíces, con María José Valencia en la dirección coreográfica.” (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015).

De la misma manera la banda ecuatoriana la Grupa, que junto a Ivis Flies, Christian Mejía, Danilo Arroyo y Johnny Ayala, también mostraron interés por la música afro (Veintimilla, 2005). Su característica principal era la fusión de ritmos tradicionales del Ecuador con géneros populares. “Al ritmo del San Juanito, Albazo, Bomba, Mapalé y Andarele enriquecidos con los géneros de la música contemporánea, La Grupa plasma en sus notas el mensaje de la música ecuatoriana.” (Anacrusa, 2011). Los grandes éxitos de la agrupación “Oye”, “Caderona” y “Qué bonita e” vinieron con el disco llamado “La Grupa” en el año 2004 y que trajo una nueva sonoridad adornada con los repiques de la marimba (Anacrusa, 2011). Igualmente el grupo ecuatoriano “Suená Marimba” a cargo de Karina Grijalva, da un toque diferente a la música afro, fusionándola con jazz y añadiendo instrumentos como el saxofón, bajo, batería y piano, los cuales no son comunes en la música tradicional afro esmeraldeña (Cultura Ecuador, 2011).

“El formato con el que trabaja Suenar Marimba constituye una mezcla de los más contemporáneos ensambles del género (batería, bajo, piano, flauta travesa y saxo soprano), las agrupaciones típicas de la costa norte ecuatoriana (bombo, marimba) y el formato estándar de la música tropical (bongó, congas).” (Cultura Ecuador, 2011).

Por otro lado, tenemos los representantes con más experiencia, el esmeraldeño Lindbergh Valencia Zamora, músico, profesor y promotor de la música afro esmeraldeña, es uno de los más viejos representantes en este género, dio un gran aporte para los niños y jóvenes, siendo el iniciador de la formación musical a cerca de la música afro en Esmeraldas desde 1997. (Veintimilla, 2005). Así mismo, José Nazareno Mina más conocido como “Don Naza”, con sus 95 años ha ganado premios por su aporte cultural de música tradicional del Pacífico colombo ecuatoriano (Bonilla, 2015). Entre su aporte discográfico esta “Don Naza y El Grupo Bambuco”, es una grabación que pertenece al proyecto De Taitas y de Mamas realizada en el año 2013 (De Taitas y de Mamas, 2014). También, tenemos a Papá Roncón (Guillermo Ayoví Erazo), fue galardonado con el Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo, por su trabajo de preservación de la cultura afro ecuatoriana (Medina, 2011). Su aporte discográfico ha sido plasmado en dos grabaciones, en el año 2014 se grabó el disco “Papá Roncón y Katanga (Ecuador) - Marimba Magia”, y, en el año 2013 el proyecto “De Taitas y de Mamas” grabó el disco “Papá Roncón (Música y Mitología Afro-Ecuatoriana)” (De Taitas y De Mamas, 2013). Y desde el país vecino de Colombia el Grupo Bahía, bajo la dirección de Hugo Candelario músico del municipio de Guapi, ha dedicado su vida a la difusión, investigación, creación y producción de la música del Pacífico (González, 2010). Toda su discografía está basada en ritmos afro descendientes, algunos ejemplos son: Con el corazón, Cerca de las raíces (1998), Cantaré (2001), Mulataje 2010, (Grupo Bahía, 2011).

Esta valiosa información sin duda representa una biblioteca musical que transmite historia, música y tradición, que a su vez sirve para mantener viva la esencia de la música afro del pácifico.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Interpretar un recital de música afro ecuatoriana, para aportar en la búsqueda de nueva música.

Objetivos específicos

- Realizar una distinción histórica y cultural de los géneros afro ecuatorianos, para identificar su esencia.
- Elaborar un análisis del andarele, bunde, bambuco y aguabajo para determinar sus cualidades musicales más importantes.
- Componer Música afro ecuatoriana, para obtener las nuevas propuestas de la Música afro ecuatoriana.
- Analizar melódicamente las nuevas composiciones, para justificar las bases musicales que componen las obras y para conocer las melodías que se interpretara.

1. Capítulo I La cultura afro ecuatoriana

Los afro descendientes por mucho tiempo atravesaron difíciles momentos de invisibilidad como cultura en los diferentes asentamientos. En el caso particular de Ecuador, los descendientes africanos desde su llegada al país en 1534, intentaron ofrecer aportes constructivos, pero han sido disminuidos y en algunos casos ocultos (Agustín Lao Montes, 2007). Además, Jhon Antón Sánchez (2011, pp. 71) plantea que cualquier revisión de los antecedentes históricos de los afro descendientes en la nación, deben partir de una ruptura anticolonial¹, política y epistémica² con la versión oficial de la historia, es decir que, es muy importante escuchar la tradición oral que los antepasados vivos cuentan a sus descendientes.

La cultura afro ecuatoriana es una etnia que tiene mucho que compartir, su origen, sus tradiciones, su danza y su música son tan solo una pequeña parte de toda la riqueza cultural que posee. (Sánchez, 2011, pp. 71)

1.1. Ubicación geográfica de Esmeraldas

Esmeraldas está en el noroccidente del Ecuador bordeando el Océano Pacífico, la República de Colombia y las provincias del Carchi, Imbabura, Pichincha y Manabí. Una de las provincias menos pobladas, predominando la raza negra. Juntamente con Imbabura, son las provincias con más negros en el país, pero por la fuerte migración, posiblemente ya viven más negros esmeraldeños en Guayaquil, que en Esmeraldas (Speiser, 1985, pp. 9).

1.2. Origen de la cultura afro ecuatoriana

Desde el siglo XVI al siglo XIX, nueve millones de africanos fueron traídos a América. En Octubre de 1553 un navío sevillano que viajaba de Panamá a Perú, naufragó en las costas de Esmeraldas en la ensenada de el Portete cerca de los sellos de Monpiche. Veintitrés esclavos negros, diecisiete

¹"Doctrina, movimiento o actitud política que se opone a la dominación económica, política y cultural de un pueblo sobre otro." (Diccionario enciclopédico, 2009)

²Proviene de episteme, término griego cuya raíz viene a significar "saber" o "conocimiento", que se suele traducir por "ciencia", y con el que los filósofos griegos se referían al verdadero conocimiento, por contraposición al conocimiento aparente, a la creencia razonable. (Webdianoia, 2016)

hombres y seis mujeres iban hacer vendidos en Lima, los 23 esclavos negros procuraron su libertad, escondiéndose en la selva mientras sus dueños morían de hambre y fatiga (Godoy, 2005, pp. 61). Un negro llamado *Antón* hizo de cabecilla. Los negros, para sobrevivir, tuvieron que enfrentarse con varias tribus indígenas, los Cayapas, Los Colorados, indígenas de la actual provincia de Pichincha y otros grupos. Desde su llegada, los negros se mezclaron con las indias de la región (Godoy, 2005, pp. 61).

Un dato curioso de Mario Godoy Aguirre (2005, pp. 61) es que según Cabello de Balboa, los primeros negros que llegaron a la provincia de Esmeraldas, provenían de Guinea. Cabello de Balboa fue sobrino nieto de Vasco Núñez de Valboa, el primer europeo que certificara en 1513 la presencia de un océano al otro lado de Tierra Firme: el Pacífico, se lo llamo en aquellos tiempos como "*Mar del Sur*". En algunos libros, se encuentra el apellido Valboa con V, mientras que en otros, con B (Pueblos originarios biografía Miguel Cabello de Balboa, s.f.).

La provincia de Esmeraldas, por mucho tiempo permaneció aislada y autónoma, a la muerte de Antón, le sucedió en el poder un joven negro. El nuevo sucesor fue Alonso Illescas, el llego hacer muy poderoso, y además, ya había trabajado de esclavo en España (Godoy, 2005, pp. 62). En 1568, llegó a Esmeraldas de gobernador Don Andrés Contero, enviado por la Audiencia de Quito, con el ánimo de someter a Alonso Illescas y colonizar la región, apreso a Illescas pero la hija de Illescas tenía una relación sentimental con un soldado llamado Gonzalo de Ávila, así que el gobernador los dejo libres. Mas tarde en 1598, Francisco de Arroba y sus dos hijos, que eran embajadores de Illescas, se presentaron en Quito para negociar (Godoy, 2005, pp. 62).

1.3. El lenguaje en la cultura afro esmeraldeña

Según, Sabine Speiser (1985, pp. 36) los negros de Esmeraldas llegaron de distintas tribus del África por lo que era difícil que ellos mantuvieran un idioma propio, así que, desde el principio aprendieron a hablar castellano. Sin embargo, desarrollaron un dialecto propio, hablando muy rápido y evitando la

letra “s”, por otro lado, existen palabras que no se conocen en otras partes, como es el caso de mampora, cuyo significado es guineo.

1.4. Fiestas y tradiciones de la cultura afro esmeraldeña

La cultura afro esmeraldeña, sin duda alguna, se caracteriza por su alegría. Una noche puede ser un especial momento para varias actividades de ocio como tomar un aguardiente, tener una conversación, contar chistes, recitar poesía o cuentos, a esto se suma la música. El nacimiento de un nuevo ser es una celebración importante, si se trata de un varón, el hombre soltara tres disparos, si es una mujer, se escuchara un solo disparo. Una de las fiestas más importantes es el bautizo, la madrina y el padrino son los anfitriones de la fiesta. El niño es vestido de blanco y se dice que este vestido, es usado para hacer la mortaja a la madrina cuando ella muera (Speiser, 1985, pp. 38, 39).

Otra de las tradiciones que practica la cultura afro esmeraldeña es el chigualo, cuando un niño de entre 9 y 10 años muere, se acostumbra que los padrinos respondan económicamente, además, se recitan varios cantos como:

“Tu padrino te ha de dar
Canalete para bogar,
Tu madrina te ha de dar
Rosario para rezar,” (Speiser, 1985, pp. 39).

Se considera causa de alegría que un niño alcance la gloria, por lo cual, los cantos son alegres (Speiser, 1985, pp. 39). Las fiestas religiosas se caracterizan por su gran importancia en la cultura afro ecuatoriana, especialmente la de los santos. Estas fiestas empiezan con la novena, es una tradición donde se lleve imágenes de los santos por las calles de los pueblos, las personas encargadas recogen dinero para cubrir con los gastos de la fiesta, además, la música también se hace presente con arrullos acompañados por bombos. La alegría es notoria, ya que, “ Al santo le gusta la alegría” (Speiser, 1985, pp. 44).

1.5. La Música afro ecuatoriana

Los antepasados negros, llevando dentro de si los ritmos de su música africana y acordándose de sus instrumentos, crearon: la marimba, el bombo, cununos, guasas y maracas para tocar su música y acompañar su canto y baile en momentos de descanso y fiestas. Tanto la música como el baile, han cogido el nombre del instrumento principal, marimba (Speiser, 1985, pp. 30). Al estudiar la música afro esmeraldeña, se debe sistematizar los géneros musicales y repertorios. En muchos casos, algunas canciones o repertorios erróneamente son considerados como géneros o ritmos musicales. Hay canciones que se diferencian la una de la otra por; la forma de bailar, cantar (a capela, o con acompañamiento instrumental); la temática del texto (cantos a lo divino, o a lo humano); su uso durante el ciclo vital, la cotidianidad, el calendario festivo, etc. (Godoy, 2005, pp. 63). Según Mario Godoy Aguirre (2005, pp. 63) algunas obras musicales tradicionales esmeraldeñas también son conocidas al sur de Colombia, en la costa del pacífico. Además, Kevin Santos (2015) compartiendo su tradición oral, también expuso que la música afro esmeraldeña es parte de toda la costa del pacifico, es decir que de alguna manera compartimos géneros y ritmos con nuestros países vecinos.

1.5.1. Géneros y ritmos afro ecuatorianos

Para sistematizar la música afro esmeraldeña es importante hacer una diferenciación entre ritmo y género musical. Ritmo, es una forma de medición de tonos o sonidos musicales en un mismo tema o canción, a veces es marcado por los golpes de la percusión (Aprendiendo, 2015). Por otro lado, el género es una división de los estilos musicales, que a veces se rige por los tipos de instrumentos o formas de tocarlos, o por una época o zona geográfica (Aprendiendo, 2015).

En el taller de música afro ecuatoriana ofrecido por el músico Kevin Santos y el licenciado Lenin Estrella en la Universidad de las Américas (2015) se planteó una diferenciación entre género y ritmo musical, además, se

clasifico a la música afro ecuatoriana según cuenta la tradición oral y de esta forma se ha interpretado dicha clasificación, en el siguiente cuadro.



Figura 1. Clasificación de los ritmos afro ecuatorianos.

Adaptada de Taller de marimba Universidad de las Americas,2015.

En la figura número uno, se distingue una división de géneros musicales afro ecuatorianos, esto se debe a que, la marimba pertenece a la costa del pacífico y la bomba es un género que pertenece al Valle del Chota (Santos, 2015). Son dos historias diferentes. Por un lado, los primeros negros que llegaron a la provincia de Esmeraldas, fueron libres ya que su barco había naufragado (Godoy, 2005, pp. 61). Los recuerdos del valle del chota, por otro lado, están llenos de esclavitud e injusticias. Los primeros negros en llegar al valle del chota, provenían de Guinea y Angola, como dato curioso, un grupo particular de Guinea llamado mandingas ,gustaban de la hechicería y se consideraban uno de los grupos africanos más cultos. Los Jesuitas eran uno de los grupos que adquirían esclavos negros para que trabajen sus tierras, cultivando algodón, coca y caña de azúcar (Centro Cultural afro ecuatoriano,

2002). Por este motivo, el recital se enfocara en ciertos ritmos de la música afro esmeraldeña.

1.5.2. Instrumentos musicales de la música afro esmeraldeña

1.5.2.1. La Marimba esmeraldeña.

Es un instrumento idiófono percutivo, de la familia de los xilófonos, posee una gran similitud con un instrumento llamado rongo, instrumento utilizado por los Ndogos pero cuyo origen se encontraría en la tribu de los Woro del África. Su área de desarrollo y dispersión en el Ecuador se realizó con Los Cayapas, los Awa Coaquer y los Tsachilas - Colorados. Puede tener 18, 24 o 30 teclas de chonta, consta de una sonoridad pentafónica, las teclas de chonta descansan sobre una corteza llamada damajagua y unos soportes llamados burros. Para lograr la resonancia del instrumento se colocan a manera de flauta de pan bajo el teclado, unos tubos de caña guadua (Godoy, 2005, pp. 63).

Según Kevin Santos (2015), la tradición oral dice que la marimba se divide en tres sectores: el “ho rongo”, el “nao rongo” y el “vivi rongo”. El “ho rongo” representa a los más ancianos de la comunidad, además, en este sector se lleva una melodía llamada bordón. Por otra parte, el “nao rongo” representa a los adultos trabajadores, por lo que son el pilar de la comunidad, este sector toca un acompañamiento llamado tiple. Finalmente, el “vivi rongo” representa a los niños, por lo que en este sector se pueden escuchar muchos repiques a manera de juego. La afinación de la marimba depende netamente del interprete, por ejemplo, en el caso de Papa Roncón, la afinación de la marimba se deriva del sonido de un pájaro de la región, tomando este sonido como nota base, se obtiene la octava, posteriormente la nota del medio y así sucesivamente hasta tener una escala de 5 sonidos. Hoy en día tenemos marimbas cromáticas con la afinación 440 (Santos, 2015).



Figura 2. Marimba esmeraldeña.

Recuperada de Guerrero, 2012.

1.5.2.2. Bombo esmeraldeño

El bombo es un instrumento de percusión que pertenece a la familia bi membranófono³, para su construcción se suele usar madera seca de la región: jigua, laurel, amarillo tainde y calade, ya que estas maderas son livianas y sonoras (Godoy, 2005, pp. 64, 65).

Para la fabricación del bombo, las maderas se suelen cortar después del quinto día de la fase lunar menguante, igual que la caña guadúa. El bombo mide aproximadamente 60cm de largo y 60cm de diámetro. El tronco puede ser entablillado o excavado, a los extremos del cilindro se colocan aros para sostener el parche. El parche puede ser de venado macho en el parte superior y cuero de tatabra hembra en la parte inferior, los parches se ajustan con vetas o cabos de manila en zigzag. La afinación del bombo se obtiene, aumentando o disminuyendo la tensión de los cabos, que se apoyan en cañas (Godoy, 2005, pp. 64, 65).

Para su interpretación se usa el boliche, que es un pedazo de madera forrado en uno de sus extremos con un pedazo de tela, también hay otro pedazo de madera llamado el taco o apagante, con el que se golpea los aros o

³ “Los membranófonos son un grupo de instrumentos de percusión en los que las vibraciones sonoras se originan al golpear en una membrana tensa llamada parche, generalmente de piel de animal o, cada vez con más frecuencia, de plástico. Pueden ser de forma semiesférica (como los timbales) cilíndrica, en cuyo caso llevan membrana en las dos bocas (en los tambores) o en una sola (en el pandero).” (Melomanos, s.f.)

el borde del bombo. Se lo suele colgar en el techo de la casa y es interpretado solamente por hombres (Godoy, 2005, pp. 64, 65).



Figura 3. Bombo esmeraldeño.

Recuperado de Guerrero, 2012.

1.5.2.3. Bombo de agua

Es un instrumento de percusión de la familia idiófono⁴, se lo construía en caso de emergencia cuando se rompía el bombo de parches. Su construcción consistía en, poner encima de una batea un mate grande flotando sobre agua, el cual se lo usaba como bombo, además, se colocaba un mate más pequeño, así, se tenía las dos voces, el grave y el agudo (Godoy, 2005, pp. 65).

1.5.2.4. Los cununos

El cununo, es un instrumento de percusión de la familia membranófono, es una especie de bongó largo, mide aproximadamente 70cm de alto. Es un instrumento que hace uso de manos y dedos, además, es interpretado únicamente por hombres. Su construcción es parecida a la del bombo, un tronco excavado cuya madera suele ser de guayabo y anillos de piquigua. Se llama cununo macho cuando el parche es de cuero de venado y se lo llama cununo hembra cuando el parche es de cuero de tatabra (Pecarí de collar). El diámetro del parche oscila entre los 28cm para el cununo macho y 21cm para el cununo hembra (Godoy, 2005, pp. 65).

⁴“Instrumento musical en que el sonido se produce por medio de la vibración de su propio material primario, sin la vibración de cuerdas, membranas o columnas de aire: las castañuelas, los platillos, el xilófono y la carracason idiófonos.” (Diccionario enciclopédico, 2007)



Figura 4. Par de cununos esmeraldeños.

Recuperado de Guerrero, 2012.

1.5.2.5. Guasá

También llamado alfandoque o guacharaca es un instrumento idiófono de sacudimiento. Sonajero fabricado de un pedazo de caña guadua de 30cm de largo aproximadamente, en su interior se colocan pepas de achira y clavos o pasadores de chonta en forma de cruz, para que choquen las pepas. Es un instrumento interpretado preferencialmente por mujeres (Godoy, 2005, pp.66).



Figura 5. Guasá esmeraldeño.

Recuperado de Guerrero, 2012.

1.5.2.6. Maraca

La maraca es un instrumento idiófono de sacudimiento, las maracas esmeraldeñas se construyen con la corteza de calabazas secas y redondas, se los rellena con pepas de achira y se coloca un pequeño madero que sirve como mango. Este instrumento se lo interpreta especialmente en arrullos y chigualos, que son formas musicales afro esmeraldeñas que cantan a lo divino (Godoy, 2005, pp. 66).



Figura 6. Maracas esmeraldeñas.

Recuperada de Herrera, 2009.

1.5.2.7. Charrasca

Es un instrumento musical idiófono de frotamiento afro esmeraldeño, muy similar al güiro. Se fabrica con un pedazo de chonta delgada de aproximadamente 40cm de largo, en una de las caras de la chonta, se realiza hendiduras en las que se raspa con un hueso de perico ligero. Lastimosamente, la charrasca es un instrumento en peligro de extinción (Godoy, 2005, pp. 66).

2. Capítulo II Características de los ritmos afro ecuatorianos

2.1. El Bambuco

El bambuco es una danza y ritmo musical de la costa del pacífico, tuvo un desarrollo más amplio en Colombia, donde incorporaron otro tipo de instrumentación. Entre las canciones bambuqueadas más representativas de la música afro esmeraldeña tenemos: Caramba, torbellino, agua larga, etc. (Santos, 2015). Se cree que el nombre de bambuco, nació de la palabra “bambuk”, que es el nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar al bambuco (Bambuco, historia y tradición, s.f.). El profesor Manuel Bernal Martínez en su trabajo “Del bambuco a los bambucos”, hace una cita muy importante acerca del origen del bambuco. (Bernal, s.f., pp. 2).

“Las primeras citas acerca del bambuco son un tanto confusas y como ocurre con muchos otros géneros tradicionales, parecen referirse no exclusivamente a la música sino también al baile y a la reunión festiva. En un esclarecedor artículo el musicólogo Carlos Miñana (1997, pp. 9) hace un seguimiento de dichas citas y las plasma en un mapa cronológico que nos muestra cómo, de manera general, el género se expande desde el suroccidente de Colombia (departamento del Cauca) hacia el sur (Ecuador y Perú) y hacia el nororiente (actuales departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander) siguiendo los cauces de los ríos Cauca y Magdalena para convertirse en menos de 50 años en música y danza “nacional” (Bernal, s.f., pp. 2)

Lo que nos da a entender Miñana (1997, pp. 9), es que, es imposible definir un origen claro de los géneros afro descendientes que se desarrollaron en las costas del pacífico, ya que esta música se expandió casi por toda la costa sudamericana, y se desarrolló en sus propias condiciones.

2.1.1. Análisis musical del Bambuco

Según Kevin Santos (2016), en el caso de los ritmos afro esmeraldeños, se usan principalmente dos escalas pentatónicas, además, la mayor parte de bambucos que se ha escuchado se encuentran en tonalidad menor. La progresión armónica se compone del primer grado menor y del quinto grado menor, es decir, en el caso que la tonalidad fuese “la menor”, las escalas que se usaría sería, “la menor” pentatónica y “mi menor” pentatónica. En ciertas versiones o canciones del bambuco, el segundo acorde es remplazado por el relativo mayor, por ejemplo, el acorde de “mi menor” que es el quinto grado menor, se remplazaría por su relativo mayor que es “sol mayor. En la canción “Bambuco” de Don Naza y el grupo Bambuco, del proyecto “De Taitas y Mamas” se logra visualizar el siguiente cambio armónico:

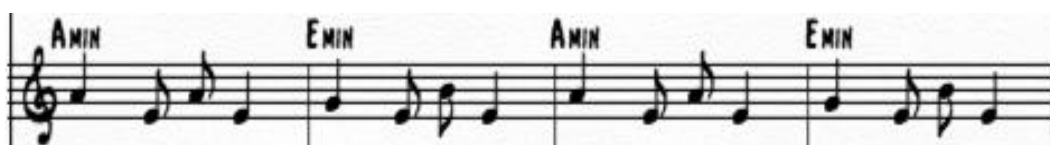


Figura 7. Transcripción del bordón de la canción Bambuco viejo. Adaptado de De Taitas y de Mamas, 2015.

Hablando sobre la forma del Bambuco, muchos de ellos empiezan con una introducción, donde, se establece una base armónica y a veces melódica de lo que sería el tema principal, se escucha el bordón, el tiple y unos cuantos repiques del vivi rongo, mientras la percusión mantiene el ritmo de 6/8 (De Taitas y de Mamas, 2015). Después de esta introducción, empieza el tema y el “call and response” se hace presente, esta técnica que nace en las primeras épocas del blues y que es muy usada en algunos géneros musicales como el jazz, consiste en responder directa o indirectamente una frase o motivo musical, que otro miembro de la banda propuso antes (Samantha Meazell). Se sugiere una frase a manera de coro, que es interpretada por el cantante, en el caso de la canción “agua larga” la primera frase es “hay agüita agüita María” y la respuesta a manera de coro es “agua que corriendo va”. Suele haber intermedios de la marimba donde repica haciendo un solo, después de esto se

repite el “call and response”, con diferentes variaciones. (De Taitas y de Mamas, 2015).

El musicólogo Carlos Miñana en la publicación “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”, hace una explicación muy clara acerca del compás del bambuco.

“Es un tipo de música caracterizado por su carácter biométrico (6/8 y 3/4) y por síncopas caudales en la melodía. Aunque las flautas no son temperadas se encuentran melodías con cierto sabor pentatónico, modal e incluso tonal. El bambuco para el nasa es algo más que un ritmo, algo más que un conjunto de piezas, es un estilo, una forma de hacer música” (Minuana, 1998, pp. 32).

2.1.2. Instrumentos usados en el Bambuco

2.1.2.1. Marimba

El patrón de la marimba en el bambuco varía según la canción que se interpreta, tiene su característica según la función que está cumpliendo, por ejemplo, en el caso del bordón, es una línea sencilla que debe llevar la armonía de la canción, además, es una base que suena en toda la canción. En la mayoría de la música Afro ecuatoriana solo se manejan 2 acordes, en el caso del bambuco los acordes en la tonalidad de “Re menor” serian primer grado menor y quinto grado menor, es decir, “la menor y re menor”, cabe mencionar que no es algo establecido, es decir siempre pueden a ver variaciones (Santos, 2015).

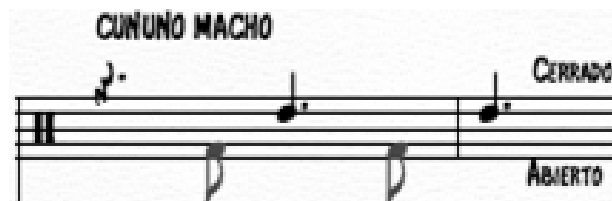


Figura 11. Pátron rítmico del cununo macho en el Bambo. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Aéricas, 2015.

El patrón rítmico del cununo hembra en el bambuco es:



Figura 12. Transcripción del patrón del cununo hembra de un Bambo. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.1.2.4. Bombo

El patrón rítmico del bombo en el bambuco es:



Figura 13. Transcripción del patrón del bombo de un Bambo. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.2. El Andarle

El andarle es un ritmo afro esmeraldeño, que se suele tocar al final de las fiestas, y es considerado un ritmo festivo. Fidel Guerrero (2015), investigador musical, señala que no existen varios andarles si no que es un tema único con esa denominación. (La hora, 2015).

“Lo que sucede es que las mismas son tocadas con algunas variantes según la zona y el intérprete que las ejecute. A veces se cambian las coplas y se presentan transformaciones en las líneas melódicas, pero el texto del estribillo siempre es el mismo: Andarele, andarele, andarele vamonó” (La hora, 2015).

Lindbergh Valencia, señala que el andarele merece ser tocado en el final de la fiesta de ahí se podría cantar “andarele vamonó” y con esto se terminaría el festejo (La hora, 2015).

2.2.1. Análisis Musical

Según Kevin Santos (2016), en el andarele se usan dos escalas pentatónicas, entre las diferentes variaciones de andareles, la armonía siempre va a depender del intérprete o compositor, pero se puede decir que la armonía se mueve en el sexto grado menor, que a veces es remplazado por su relativo mayor y en el tercer grado menor que también puede ser remplazado por su relativo mayor. Por este motivo, si la canción está en tonalidad de “Do mayor” se usa dos escalas pentatónicas, la de “do mayor” y la de “sol mayor”. El “call and response” también es muy utilizado en este ritmo musical, por otro lado, la forma musical tiene las mismas características del bambuco, un “intro” donde se refleja la armonía y la melodía del tema, seguido de pregones, donde se percibe la técnica del “call and response” (De Taitas y de Mamas, 2015). El compás del andarele es de cuatro cuartos, sin embargo, también se lo puede escribir como compas partido (Kevin Santos, 2015)

2.2.2. Instrumentos usados en el Andarele

2.2.2.1. Marimba

El patrón de la marimba en el andarele varía según el intérprete, adquiere su característica según la función que desempeña, en el caso del bordón, es una línea sencilla que debe llevar la armonía de la canción. En la mayor parte de la música Afro ecuatoriana solo se manejan 2 acordes (Santos, 2015).



Figura 14. Transcripción del patrón del bordón de un Andarele. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

En el caso del tiple, el patrón melódico sería así:



Figura 15. Transcripción del patrón del tiple de un Andarele. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.2.2.2. Guasa

El patrón rítmico del guasa en Andarele es:



Figura 16. Transcripción del patrón del guasa de un Andarele. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.2.2.3. Cununo

El patrón rítmico del cununo macho en el Andarele es:



Figura 17. Transcripción del patrón rítmico del cununo macho de un Andarele. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

El patrón rítmico del cununo hembra en el Andarele es:



Figura 18. Transcripción del patrón del cununo hembra en un Andarele.

Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.2.2.4. Bombo

El patrón rítmico del bombo en el Andarele es:



Figura 19. Transcripción del patrón del bombo en un Andarele. Adaptado de Taller de Marimba Universidad de las Américas, 2015.

2.3. El Bunde

No se sabe con exactitud el origen de este ritmo musical, se dice que es un concepto que engloba música y expresiones culturales tales como la danza y la música, del mismo modo, se cree que es un ritmo celebre de carácter fúnebre autóctono de las comunidades de la región del Pacífico, el carácter fúnebre se debe a que el bunde normalmente era tocado en velorios. Existen diferentes teorías acerca de las raíces del bunde, por una parte, se piensa que el bunde es de origen americano, nació en el ritual del “guando” que es un nombre que se le daba a los ritos fúnebres en la región del Pacífico. Por otro lado, otros sostienen que el bunde que se baila y se interpreta en la costa del Pacífico se desarrolló gracias al “wunde”, que eran cantos tradicionales nativos de Sierra Leona en África. Con todo esto, el desarrollo del bunde dio origen a otros ritmos como la cumbia, el mapalé y el bullerengue. (Leyva, 1993, Pág. 48)

2.3.1. Análisis musical del Bunde.

Según el análisis realizado del tema “San Antonio” del “Grupo Bahía” (1998), una característica armónica del bunde es moverse en la escala pentatónica del “sexto grado menor” y del “tercer grado menor”, estos grados pueden ser sustituidos por sus respectivos relativos mayores. Con respecto a la forma de la canción, depende exclusivamente del interprete, en los primeros segundos de la canción se logra percibir un intro, cuya característica principal es marcada por la marimba, que a su vez, establece una melodía y armonía clara de lo que sería el tema principal de la canción. Posteriormente, la técnica del “call and response” se hace presente a manera de estrofa, donde el pregonero diciendo “Abuela Santa Ana ¿Por qué llora el niño? y el coro no tarda en responder “Por una manzana que se le ha perdido”. Seguido de esto, viene un coro donde la respuesta a los pregones siempre es “San Antonio ya se va”. Finalmente, puede haber una pequeña intervención de la marimba a manera de solo.

2.3.2. Instrumentos usados en el Bunde

2.3.2.1. Marimba

La marimba no tuvo un desarrollo grande dentro de este ritmo, sin embargo según el análisis del tema “San Antonio”, el patrón de la marimba en el Bunde cumple con una característica principal, que es brindar una idea de la armonía y melodía del tema.



Figura 20. Transcripción del patrón de la marimba del tema San Antonio.
Adaptado de Grupo Bahía, 1998.

2.3.2.2. Guasa

El patrón rítmico del guasa en el Bunde es:



Figura 21. Transcripción del patrón rítmico del guasa del tema San Antonio. Adaptado de Grupo Bahía, 1998.

2.3.2.3. Cununo

El patrón rítmico de los cununos en el bunde es el siguiente:



Figura 22. Transcripción del patrón rítmico de los cununos del tema San Antonio. Adaptada de Grupo Bahía, 1998.

2.3.2.4. Bombo

El patrón rítmico del bombo en el bunde es:



Figura 23. Transcripción del patrón rítmico del bombo en el tema San Antonio. Adaptado de Grupo Bahía, 1998.

2.4. El Aguabajo

El aguabajo es un baile y canto afro descendiente que se desarrolló principalmente en la zona de Baudó, que es un río formado por la vertiente del Océano Pacífico. Este ritmo se refiere principalmente a la vida cotidiana de los pescadores, más conocidos como “Bogas”. Natalia Roa (s.f) viajera he investigadora, da una referencia de este ritmo musical.

“Subir y bajar entre aguas turbias o mansas, buscando pescado, piangua, cangrejo o cambute (caracol) que comer, no es sólo una labor cotidiana, implica también enfrentarse al misterio de lugares habitados por espíritus elementales capaces de perder o encontrar a quien se adentra en sus verdes” (Roa, s.f.).

Los negros quienes desarrollaron este ritmo musical, sintieron la necesidad de expresar poesía y música, esta necesidad combinada con mucha creatividad e inocencia, hicieron del aguabajo no solo un canto y un baile, sino que también brindaron una historia de su realidad y de su lucha por sobrevivir. De esta manera, ahora tenemos hermosas poesías, que manifiestan la historia de aquel negro que tenía su canaleta (remo) como su arma (Roa, s.f.).

“Oí ve, vos lo vi'te y vos lo vé, oí o e
 Por los ríos bajan flore', oí o e
 por las playas caracole', oí o e
 ven acá vidita mía, oí o e
 cambiemos los corazone', oí o e...” (Roa, s.f)

El remo o canaleta no solo es un medio por el cual la canoa gana movilidad, el remo, en la cultura afro descendiente, es tan importante que brinda vivencias íntimas y cotidianas de los “Bogas”, Natalia Roa (s.f), brinda un interesante dato acerca del significado real del remo.

“Asimismo, existe un sujeto que se edifica desde el agua, y es este nauta que ha aprendido a musicalizar, en la labor de la navegación, cada una de sus costumbres. Por ejemplo, cuando una mujer hace círculos en el agua con el remo, está indicando que está lista para casarse según la tradición, o cuando una mujer “ronca el canaleta”, ha comenzado su vida sexual. De ahí el conocido canto... Señora Juana María la que vive en el Copete póngale cuidao' a su hija que ya ronca canaleta...” (Roa, s.f.).

2.4.1. Análisis musical del Aguabajo.

Según el análisis realizado del tema “Pacífico Amoroso” del “Grupo Bahía” (2010), una característica de la armonía y de los ritmos mencionados es moverse en la escala pentatónica del “sexto grado menor” y del “tercer grado menor”, estos grados pueden ser sustituidos por sus relativos mayores. Es difícil establecer una forma musical en el aguabajo, porque más que un ritmo musical, era una forma de contar y expresar la vida cotidiana de los bogas, sin embargo, una vez que se musicalizaba todo este ritual, sus características no variaban con respecto al bunde o a los ritmos ya mencionados. Todo empieza con una introducción donde la marimba hace referencia a la melodía y armonía del tema, una vez que empiezan los pregones, la técnica del “call and response” de nuevo se hace notoria, posteriormente, podría haber unos repiques, por parte de la marimba a manera de solo, acompañada de cununos, bombos y guasas, el tema termina cuando las historias de los bogas culminan, esto puede ser con un corte de la percusión, que suele ser rítmicamente igual a lo que haría la marimba.

2.4.2. Instrumentos

2.4.2.1. Marimba

La marimba no tuvo un desarrollo amplio dentro del aguabajo, pero según el análisis del tema “Pacífico Amoroso” del grupo “Bahía”, el patrón que entona la marimba en este ritmo, desempeña una función importante, que es regalar una idea de la armonía y melodía de la canción.



Figura 24. Transcripción del patrón de la marimba del tema Pacífico Amoroso. Adaptado de Grupo Bahía, 2010.

2.4.2.2. Guasa

El patrón rítmico del guasa en el Aguabajo es:



Figura 25. Transcripción del patrón rítmico del guasa del tema Pacífico Amoroso. Adaptado de Grupo Bahía, 2010.

2.4.2.3. Cununo

El patrón rítmico de los cununos en el Aguabajo es el siguiente



Figura 26. Transcripción del patrón de los cununos del tema Pacífico Amoroso. Adaptado de Grupo Bahía, 2010.

2.4.2.4. Bombo

El patrón rítmico del bombo en el Aguabajo consta de dos compases, en el segundo compas, el golpe que se ejecuta en el parche, se toca apagándolo con la palma



Figura 27. Transcripción del patrón del bombo del tema Pacífico Amoroso. Adaptado de Grupo Bahía, 2010.

3. Capitulo III Análisis de composiciones del recital

3.1. Composición 1

3.1.1. Datos del tema

Nombre: Cumbi

Composición y arreglos: Santiago Landeta

Ritmo: Bunde

Compas: 4/4

Tonalidad: 'C' menor

3.1.2. Forma Musical

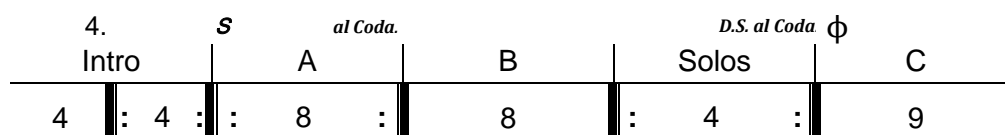


Figura 28. Forma musical de Cumbi.

3.1.3. Instrumentación

Tabla 1.

Trompeta	Melodía
Saxo Alto	Melodía
Saxo Barítono	Base Rítmica
Marimba	Base Rítmica
Bajo Eléctrico	Base Rítmica
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.1.4. Descripción del nombre

La palabra cumbi, es un sonido de origen africano que indica fiesta. Se eligió este, porque para la cultura negra era motivo de alegría que alguien muriera, ya que este alcanzaba el cielo (Álvarez, 1974).

3.1.5. Apreciación artística

El “Cumbi” es un tema a ritmo de bunde, que intenta reflejar una sonoridad oscura debido al carácter fúnebre de este ritmo. El papel que pretende desempeñar “Cumbi” en el recital, es el de una pequeña introducción que da inicio a sonoridades, conceptos y sentimientos, que reflejan características de la música afro descendiente.

La armonía y melodía que se usa en “Cumbi”, parte del principio básico de la música afro descendiente, el uso de dos acordes con sus respectivas escalas pentatónicas, en este caso, se usó una pequeña variación en el segundo acorde, para proyectar una sonoridad diferente. La armonía del tema parte de la escala de ‘Do’ menor melódica, es decir que, la primera escala pentatónica usada es la de ‘C’ menor (do, re, mi, sol, la). Por otro lado, el siguiente acorde que debería ser el quinto grado de una escala menor, fue sustituido por el segundo grado menor de la escala de ‘Do’ menor melódica, entonces, la siguiente escala pentatónica sería la de ‘D’ menor (re, fa, sol, la, do).

Cumbi, empieza con una breve introducción que se basa fundamentalmente en un ostinato del bajo, acompañado por toda la percusión afro esmeraldeña.



Figura 29. Fragmento del Intro de Cumbi.

La sección ‘A’ del tema está compuesta de un sistema binario de frases (A y B). La frase ‘A’ consta de dos semifrases (a, a^{v1}), la segunda semifrase ‘a^{v1}’, es una variación de la primera. La frase ‘B’ está compuesta de dos semifrases (b, c), la primera semifrase es de carácter positivo y es respondida con una segunda semifrase ‘c’. En los siguientes gráficos se puede observar la composición de frases de la sección ‘A’.

Figura 30. Frase 'A' y 'B' de la sección A de Cumbi.

Con respecto a la sección 'B', se puede determinar que está compuesta por una semifrase que se repite por cuatro veces, y que va desplazándose una corchea en el tiempo desde la segunda repetición. En la tercera repetición se encuentra la semifrase 'a¹'.

Figura 31. Sección B de Cumbi.

La sección de solos, fue creada para mostrar la riqueza de sonidos que posee la percusión afro esmeraldeña, por esta razón, los cununos interpretaran un solo. Finalmente, la sección 'C' es una reexposición de la sección 'B' y es el final de la pieza musical.

3.2. Composición 2

3.2.1. Datos del tema

Nombre: Jandinga

Composición y arreglos: Santiago Landeta

Ritmo: Aguabajo

Compas: 4/4

Tonalidad: 'A' menor

3.2.2. Forma Musical

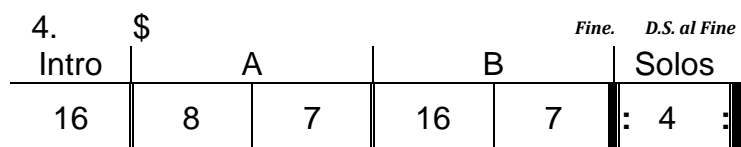


Figura 32. Forma musical de Jandinga.

3.2.3. Instrumentación

Tabla 2.

Trompeta	Melodía
Saxo Alto	Melodía
Marimba	Base Rítmica
Bajo Eléctrico	Base Rítmica
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.2.4. Descripción del nombre

La palabra Jandinga, es una expresión de origen africano que se refiere a una pequeña diversión, y a menudo, se usa para referirse a una “fiestecita” (Álvarez, 1974).

3.2.5. Apreciación artística

Jandinga, es un tema a ritmo de aguabajo que ofrece características armónicas diferentes a las que se usan en este ritmo, esta variación de la armonía se debe a las diferentes influencias del compositor.



Figura 33. Fragmento de la armonía de Jandinga.

Jandinga empieza con una breve introducción que dura 16 compases, donde la marimba brinda una idea general del tema, reflejando la armonía y melodía principal.



Figura 34. Fragmento de la Intro de Jandinga

La sección 'A' del tema está compuesta por un sistema binario de frases (A y A¹). La frase 'A' se compone de dos semifrases (a y b), como se muestra en el siguiente gráfico.



Figura 35. Frase 'A' de la sección A de Jandinga.

3.3. Composición 3

3.3.1. Datos del tema

Nombre: Chenche

Composición y arreglos: Santiago Landeta

Ritmo: Andarele

Compas: 2/2

Tonalidad: 'A' Menor

3.3.2. Forma Musical

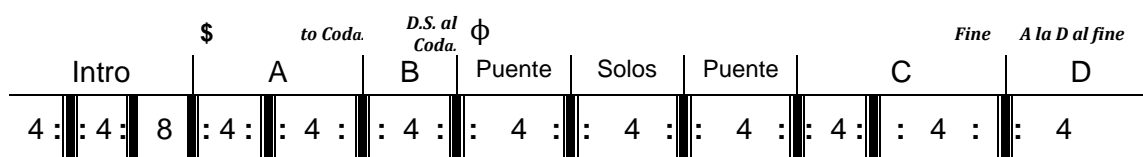


Figura 38. Forma musical de Chenche.

3.3.3. Instrumentación

Tabla 3.

Trompeta	Melodía
Saxo Alto	Melodía
Marimba	Base Rítmica
Bajo Eléctrico	Base Rítmica
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.3.4. Descripción del nombre

La palabra Chenche, es una expresión de origen africano que significa baile (Álvarez, 1974).

3.3.5. Apreciación artística

Chenche, es un tema a ritmo de andarele que brinda características armónicas típicas en este ritmo. La armonía del tema está basada en dos acordes, el “primer grado menor” y el “quinto grado menor”, como se ilustra en la siguiente figura.

The image shows a musical score for the piece 'Chenche'. It consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a boxed 'A' and a treble clef. The second staff is empty. The third staff shows chords: A MIN, E MIN, E MIN, and A MIN. The bottom staff is the bass line.

Figura 39. Fragmento de la melodía y armonía de Chenche.

Chenche empieza con una Introducción, donde cada ocho compases va apareciendo un instrumento, la marimba empieza con una melodía que refleja la función de tiple, después entra el bajo con un ostinato, seguido de la percusión y finalmente el saxofón y la trompeta ejecutan una melodía, antes de entrar al tema principal. Dicha melodía, esta formada de dos frases (A y B), cada frase consta de dos semifrases, la frase 'A' esta compuesta por las semifrases 'a' y 'b', mientras que la frase 'B', esta formada por una reexposición de la semifrase 'a' y una nueva semifrase 'c'. A continuación, se muestra las figuras donde se distingue lo mencionado.

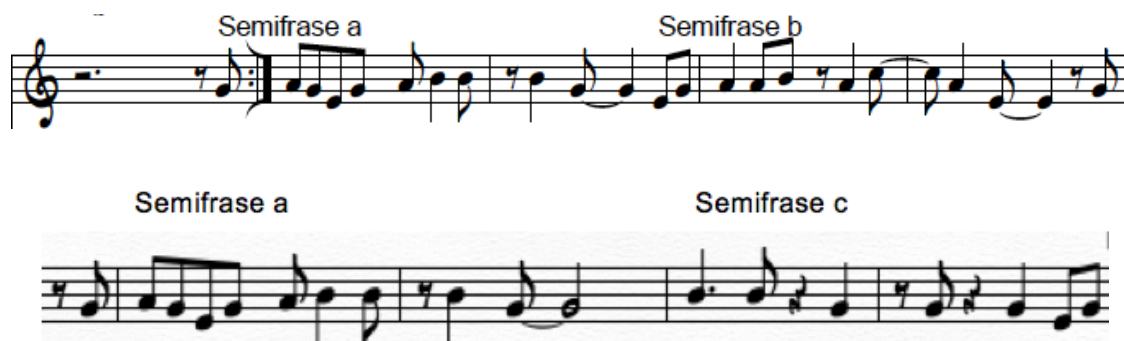


Figura 40. Frase 'A' y 'B' de la introducción de Chenche.

La sección 'A' del tema está compuesta por un sistema binario de frases (A, B); la frase 'A' formula una idea y 'B' responde. La frase 'A' esta compuesta por dos semifrases, la semifrase 'a' brinda una idea, que es resuelta por la semifrase 'b'.

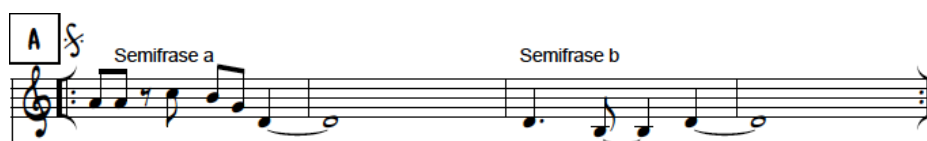


Figura 41. Frase 'A' de la sección 'A' de Chenche.

Por otro lado, la frase 'B' consta de dos nuevas semifrases a las cuales se las llamaron semifrase 'b¹' y semifrase 'c'.



Figura 42. Frase 'B' de la sección 'A' de Chenche.

La sección 'B', esta formada por una única frase 'A'. La frase 'A' posee dos semifrases (a y b).



Figura 43. Frase 'A' de la sección 'B' de Chenche.

La sección del puente se forma de una frase pequeña, dicha sección funciona para dar inicio y final a cada improvisación.

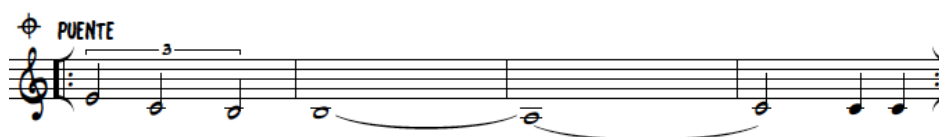


Figura 44. Puente de Chenche.

La sección de solos, intenta reflejar la riqueza de sonidos que poseen los instrumentos de viento, así, el saxofón alto y la trompeta interpretaran un solo.

Finalmente la obra se reexpone nuevamente en las secciones 'C' y 'D', terminando después de un salto de signo en los últimos compases de la C.

3.4. Composición 4

3.4.1. Datos del tema

Nombre: Juyungo

Composición y arreglos: Santiago Landeta

Ritmo: Bambuco

Compas: 6/8

Tonalidad: 'A' menor

3.4.2. Forma Musical

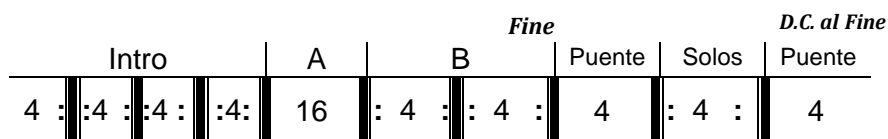


Figura 45. Forma musical de Juyungo.

3.4.3. Instrumentación

Tabla 4.

Trompeta	Melodía
Saxo Alto	Melodía
Trombón	Melodía
Marimba	Base Rítmica
Piano	Base Rítmica
Bajo Eléctrico	Base Rítmica
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.4.4. Descripción del nombre

Juyungo es una voz de origen africana, usada por los indios cayapas para referirse a los negros, esta palabra quiere decir hediondo, mono, diablo o malo (Ortiz, 1943).

3.4.5. Apreciación artística

Juyungo es un bambuco que intenta combinar técnicas musicales tradicionales y contemporáneas. La armonía del tema tiene tres variaciones, que brindan contraste en cada una de sus partes, además, los acordes que se usan en Juyungo poseen su séptima respectiva, característica que no existe en un bambuco tradicional.



Figura 46. Armonía de la sección de Solos de Juyungo.



Figura 47. Armonía de la sección 'B' de Juyungo.

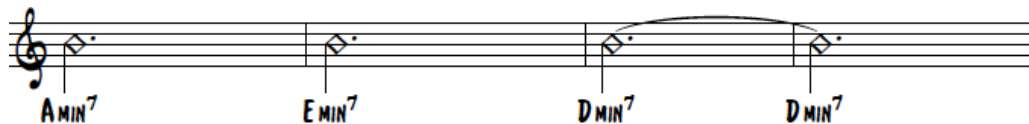


Figura 48. Armonía de la sección 'A' de Juyungo (Acordes con séptima).

La introducción de Juyungo se basa en frases, cada frase es interpretada por un instrumento diferente (bajo, saxofón, trombón y trompeta), cada uno de ellos brinda una frase que termina formando un contrapunto a cuatro voces. La frase del bajo eléctrico, esta compuesta por un motivo afirmativo 'a' y un motivo contrastante 'b', como se muestra en la figura.

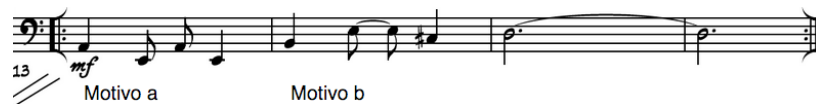


Figura 49. Frase del bajo eléctrico de la introducción de Juyungo.

Posteriormente, el saxofón alto interpreta una frase que está formada por tres motivos (a, a¹ y b^v), es decir, que la frase del saxofón alto está compuesta por los mismos motivos de la frase del bajo.

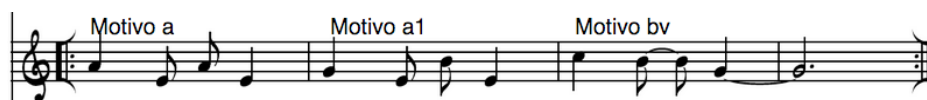


Figura 50. Frase del saxofón alto de la introducción de Juyungo.

Seguido del saxo alto, el trombón ejecuta una frase compuesta por dos motivos un afirmativo 'c' y un contrastante 'd'.

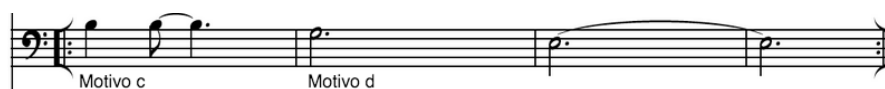


Figura 51. Frase del trombón en la introducción de Juyungo.

Finalmente la trompeta, interpreta una frase que posee dos motivos (c¹ y b^{1v}).

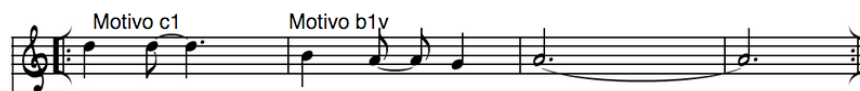


Figura 52. Frase de la trompeta en la introducción de Juyungo.

En el siguiente gráfico se puede observar la interacción de todas las frases juntas.

Figura 53. Frases de la introducción de Juyungo (trompeta, saxo alto, trombón, piano, bajo).

La sección A, es interpretada por el saxo alto y la marimba, a manera de contrapunto. Dicha sección esta formada por cuatro frases contrapuntísticas (A, B, C, D), mientras la melodía principal la interpreta el saxofón, la marimba interpreta otra melodía. La frase 'A' ejecutada por el saxo alto se compone por tres motivos o incisos melódicos (a, a¹ y b), de la misma manera, la marimba ejecuta una frase compuesta por tres motivos (a², c, d). En la siguiente figura, se puede observar la frase 'A' de la sección 'A', demostrando cada uno de sus motivos o incisos.

Figura 54. Frase 'A' de la sección A de Juyungo.

La frase 'B', esta compuesta por dos melodías tocadas al mismo tiempo por el saxo alto y la marimba. La frase que toca el saxo alto, esta construida por dos variaciones rítmicas de los motivos a y a¹ (a^v, a^{1v}). Por otro lado la frase que ejecuta la marimba esta formada por tres motivos variados en el ritmo (a^{2v}, c^v y d), como se evidencia en la siguiente figura.

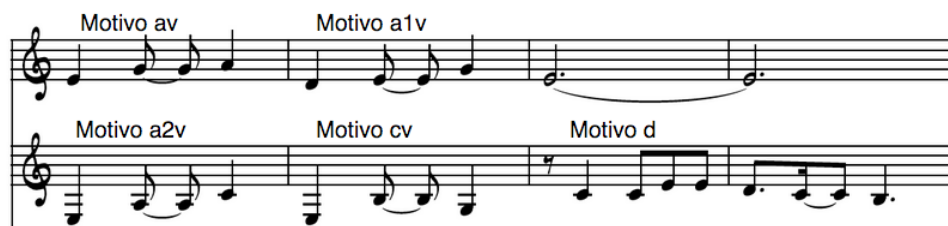


Figura 55. Frase 'B' de la sección A de Juyungo.

En la frase 'C', la melodía que entona el saxo alto contiene dos motivos (e y e¹), mientras que, la melodía que interpreta la marimba es una reexposición de los motivos (a^v, a^{1v}), que fueron mencionados anteriormente, en la siguiente figura se observa la frase 'B'.



Figura 56. Frase 'C' de la sección A de Juyungo.

Dentro de la frase 'D', el saxo alto interpreta una reexposición de la frase 'A' (a, a¹ y b), mientras que la marimba interpreta una reexposición de la frase 'B' (a^{2v}, c^v y d), como se observa en la siguiente figura.



Figura 57. Frase 'D' de la sección 'A' de Juyungo.

La sección 'B', se compone de dos semifrases (a y b), estas brindan un contraste y un ambiente diferente al resto del tema. Ambas frases, se componen de las novenas de cada acorde. Adicionalmente, la semifrase 'a' es

interpretada por el saxo alto y la trompeta, mientras que la semifrase 'b', es ejecutada por el trombón y la marimba.

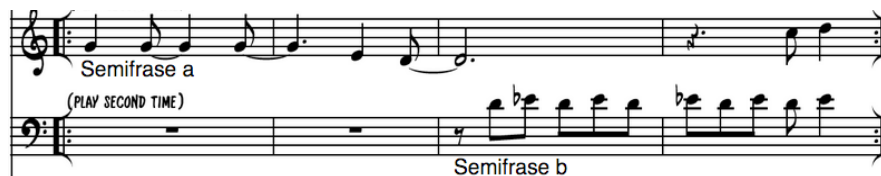


Figura 58. Semifrases (a y b) de la sección 'B' de Juyungo.

El puente de Juyungo, es interpretado por la marimba cumpliendo la función de tiple.



Figura 59. Puente de Juyungo.

La sección de solos, ofrece una improvisación de varios instrumentos, donde se pretende mostrar la habilidad de cada instrumentista dentro de este ritmo. Finalmente, después de la sección de solos la obra se reexpona desde el primer compás, teniendo su final en la última nota de la sección 'B'.

3.5. Composición 5

3.5.1. Datos del tema

Nombre: Roncando canaleta

Composición y arreglos: Santiago Landeta

Ritmo: Aguabajo

Compas: 2/2

Tonalidad: 'D' menor

3.5.2. Forma Musical

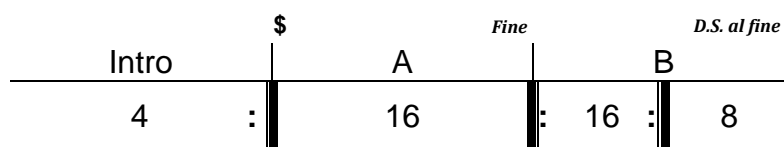


Figura 60. Forma musical de Roncando Canalete.

3.5.3. Instrumentación

Tabla 5.

Saxo Alto	Melodía
Voz	Melodía
Marimba	Base Rítmica
Bajo Eléctrico	Base Rítmica
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.5.4. Descripción del nombre

El nombre Roncando Canalete, es una interpretación de una particular tradición, se dice que cuando una mujer roncaba canoa, era una especie de respuesta que daba, para dar a entender al hombre que ella estaba lista para empezar su vida sexual (Natalia Roa s.f).

3.5.5. Apreciación artística

Roncando canalete, es una mezcla de música instrumental y música interpretada con la voz, la armonía se desarrollo en el primer grado menor y en el quinto grado menor de la escala de 'Re' menor, usando las dos escalas pentatónica correspondientes a cada acorde.

La introducción de Roncando Canalete, consiste en una breve improvisación de la marimba sobre una base de rítmica de aguabajo.

Figura 61. Intro de Roncando Canalete.

La sección 'A' consta de cuatro frases (A, A, B y C). La frase 'A' está formada por tres motivos (a, a¹ y b), los motivos a y a' son motivos afirmativos y el motivo 'b' es un motivo contrastante o negativo. En el siguiente gráfico se puede observar la frase 'A' con sus respectivos motivos o incisos.

Figura 62. Frase 'A' de la sección 'A' de Roncando Canalete.

La frase 'B' está formada por dos semifrases (a y a^v), como se observa en la siguiente gráfica.

Figura 63. Frase 'b' de la sección 'A' de Roncando Canoa.

Se puede determinar que la frase 'C', esta compuesta por dos semifrases (a y a¹), como se muestra en la siguiente figura.



Figura 64. Frase 'c' de la sección 'A' de Roncando Canoa.

Por otra parte la sección 'B', es un coro que intenta contar la tradición de la mujer negra, que roncaba el remo o canaleta para cautivar al hombre. La sección 'B', esta construida por dos semifrases.



Figura 65. Sección 'B' de Roncando Canaleta.

Posterior a cada coro, existen ocho compases de improvisacion para cualquier instrumento, a mamenra de pregones, caracteristica de la musica afro desendiente. Finalmente, despues de los pregones, se reexpone la seccion A y el tema termina en el ultimo compas de esta seccion.

3.6. Composición 6

3.6.1. Datos del tema

Nombre: Yacó

Composición y arreglos: Santiago Landeta y David Montero

Ritmo: Bunde

Compas: 4/4

Tonalidad: 'G' menor

3.6.2. Forma Musical

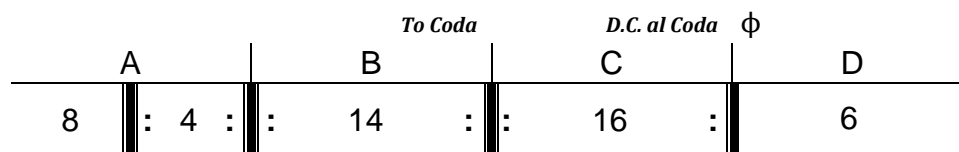


Figura 66. Forma musical de Yacó.

3.6.3. Instrumentación

Tabla 6.

Saxo Alto	Melodía
Cununos	Base Rítmica
Bombo	Base Rítmica
Guasa	Base Rítmica

3.6.4. Descripción del nombre

El nombre Yacó, es una palabra de origen africano cuyo significado es maldición (Álvarez, 1974).

3.6.5. Apreciación artística

Yacó, es una obra a ritmo de bunde, que es interpretada por un saxofón alto y la percusión afro esmeraldeña (Cununos, bombo y guasá). Su estructura se conforma de tres secciones (A, B, C), esta última se reexpone en la tonalidad de 'La' menor, donde termina la pieza musical.

La sección 'A', está formada por tres frases (A, A^v y A^{v1}) La frase 'A' se conforma de dos semifrase 'a' y 'b', mientras que la frase A^v se forma de dos semifrases 'c' y 'b'.



Figura 67. Frase A y A^V de la sección 'A' de Yacó.

La tercera frase A^V¹, está formada de dos semifrases (c¹ y b), como se muestra en el siguiente gráfico.



Figura 68. Frase A^V¹ de la sección 'A' de Yacó.

Por otra parte, la sección 'B' esta construida por cuatro semifrases (d, e, f, g), las semifrases 'd' y 'e' forman la frase 'B' que tiene un carácter positivo, y las semifrases 'f' y 'g' forman la frase 'C' que es una frase contrastante.



Figura 69. Frases 'D' y 'E' de la sección 'B'.

Con respecto a la sección 'C', esta compuesta por dos frases (D y D^V). La frase 'D' que es de carácter positivo, esta formada de dos semifrases (f^V y

h). La frase D^v es de carácter contrastante, y esta formada por dos semifrases (f^{v2} y g), como se observa en el siguiente gráfico.



Figura 70. Frase 'F' y 'G' de la sección 'C'.

Finalmente, se repite la sección 'C' un tono mas alto, es decir, en la tonalidad de 'A' menor.



Figura 71. Sección 'C' un tono arriba de Yacó.

3.7. Composición 7

3.7.1. Datos del tema

Nombre: Bambuco en 4/4.

Composición y arreglos: Santiago Landeta y David Montero

Ritmo: Bambuco Experimental

Compas: 4/4

Tonalidad: Modo mixolidio

3.7.2. Forma Musical

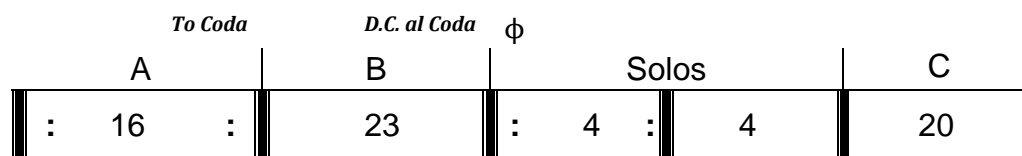


Figura 72. Forma Musical de Bambuco en 4/4.

3.7.3. Instrumentación

Tabla 7.

Saxo Alto	Melodía
Piano	Base Rítmica

3.7.4. Descripción del nombre

Bambuco en 4/4, es una obra que intenta experimentar sensaciones rítmicas en diferentes compases. El bambuco se escribe en 6/8, pero en esta obra se lo ha escrito en 4/4, sin embargo, la sensación es similar.

3.7.5. Apreciación artística

La armonía de este tema se basa principalmente en el modo mixolidio expresado en dos grados, 'G7' y 'Ab7'.

G⁷ *A^{b7}* *G⁷* *A^{b7}* *G⁷* *A^{b7}*

PIANO

Figura 73. Armonía de Bambuco en 4/4.

El Bambuco en 4/4, consta de dos secciones (A, B). La sección 'A' consta de una frase, la misma consta de tres motivos



Figura 74. Motivo 'a' de la sección 'A' de Bambuco en 4/4.



Figura 75. Motivo 'b' de la sección 'A' de Bambuco en 4/4.



Figura 76. Motivo 'c' de la sección 'A' de Bambuco en 4/4.

La sección 'B', se compone de dos frases, la primera frase se compone de un motivo 'a', que se repite por cuatro veces.

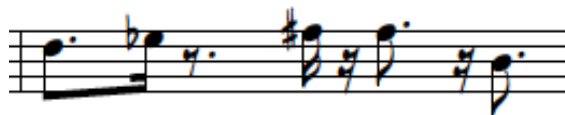


Figura 77. Motivo 'a' de la frase 'A' de la sección 'B'.

La frase 'B' de la sección 'B', esta formada de dos motivos (b, c).

CONCLUSIONES

El objetivo principal de este proyecto, era la interpretación de un recital de música afro ecuatoriana, cuyas obras son inéditas. Con esto, se pretende aportar en la búsqueda de nueva música. Gracias al esfuerzo y dedicación hacia este trabajo, además, se logro recopilar información muy importante acerca de estos géneros. Dicha información, se recopiló gracias a los talleres brindados en la Universidad de las Américas, por el licenciado Lenin Estrella y el músico Kevin Santos, este último, brindo sus conocimientos acerca de estos ritmos, los cuales fueron adquiridos empíricamente desde una tradición oral, que le brindaron sus maestros y su experiencia con ellos.

Es importante recalcar, que existen muy pocas investigaciones que poseen formulas rítmicas de la instrumentación afro esmeraldeña, por esta razón, fue muy importante la transcripción de fragmentos rítmicos y melódicos de las bases fundamentales de estos ritmos, para así, tener un acercamiento musical mas real.

Un aspecto muy importante para el desarrollo de este proyecto fue la creatividad, esta permitió la creación de siete obras musicales, cuyas características son únicas he independientes. Sin embargo, las obras pueden estar sujetas a criticas, debido a que en algunas de ellas, se rompió con el concepto base de cada ritmo, y se tornaron obras más experimentales, como es el caso del “Bambuco en 4/4” o de “Juyungo”, que brindan otro tipo de armonía y un manejo de la estructura musical más contemporánea, experimentando con diferentes sensaciones rítmicas, cambiando el concepto general de estos ritmos.

Para finalizar, es muy importante resaltar la versatilidad del instrumento, el saxofón ha sido introducido de manera excepcional en la música afro del pacifico muchos años atrás, brindando una sonoridad única, y por esto, ha sido aprovechada en el presente proyecto.

RECOMENDACIONES

Debido al carácter tan ambicioso de este proyecto, siempre se deseara mejorar en ciertos aspectos; por lo tanto se recomienda a los futuros estudiantes que esten interesados en este tema, una investigacion mas afondo acerca de las variaciones ritmicas y melodicas, con la ayuda de transcripciones, y aun más importante seria la investigacion de grupos musicales de las diferentes épocas de este género, para así brindar un acercamiento musical mas completo.

Otra recomendación para comprender mejor los ritmos estudiados, es la investigacion de los ritmos autóctonos africanos, los cuales son la base fundamental de los ritmos que se desarrollaron en las costas del pacífico.

Para aquellos que empiezan su investigacion acerca de estos temas y quieren aportar con nuevas obras musicales, como es el caso de este proyecto, la recomendación es que primero intenten desarrollar música netamente tradicional, para que tengan una base solida de estos ritmos y puedan posteriormente desarrollar un lenguaje propio que contenga características independientes.

Finalmente, lo más importante, es intentar convivir con los taitas y mamas que aun estan vivos, ya que ellos son los únicos que nos pueden transmitir sus conocimientos, compartiendo sus tradiciones y sus vidas mismas.

REFERENCIAS

- Álvarez, M. (1974). *El elemento afro negroide en el español de Puerto Rico: contribución al estudio del negro en América*. [versión electrónica] Recuperado el 15 de Mayo de 2016 de <http://www.wordreference.com/sinonimos/usada>
- Anacrusa. (2011). *La Grupa: Dibujando raíces en el corazón ecuatoriano*. Recuperado el 12 de Junio de 2016 de <https://anacrusavivelamusica.wordpress.com/2011/07/07/la-grupa-dibujando-raices-en-el-corazon-ecuatoriano/>
- Aprendiendo. (2015). *Ritmos y géneros musicales Latinoamericanos. Diferencia entre género y ritmo musical*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://ritmosygeneroslatinoamericanos.blogspot.com/2015/02/diferencia-entre-genero-y-ritmo-musical.html>
- Arteaga, J. (2008). *Alfaro y Los Negros*. Recuperado el 18 de Junio de 2016 de <https://afros.wordpress.com/historia/eloy-alfaro/>
- Bernal, M. (s.f). De el Bambuco a los Bambucos. Recuperado el 13 de Junio de 2016 de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ManuelBernal.pdf>
- Bonilla, M. (14 de Noviembre de 2015). “Don Naza” recibirá un homenaje. El Comercio. Recuperado el 19 de Junio de 2016 de <http://www.elcomercio.com/tendencias/musica-afrodescendiente-ecuador-homenaje-donnaza.html>
- Cultura Ecuador. (s.f). *Sigue Jazz in situ a ritmo de marimba*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.culturaecuador.ec/arte/musica/sigue-jazz-in-situ-a-ritmo-de-marimba>
- De ferias y fiestas por toda Colombia. (s.f). *Bambuco, historia y tradición*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/junio/festival_bambuco/bambuco_historia.asp
- De Taitas & de Mamas. (2013). *De Taitas & de Mamas (Making Of)*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=ndiMyS7eI0E>

- De Taitas & de Mamas. (2014). *Don Naza y El Grupo Bambuco - Full Álbum*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=hZTqd9cns6s>
- De Taitas & de Mamas. (2015). *Papá Roncón (Música y Mitología Afro-Ecuatoriana) - Álbum Completo*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=1kmdUWIEoIE>
- Diccionario Enciclopédico. (2009). *Anticolonialismo*. Recuperado el 21 de Junio de 2016 de <http://es.thefreedictionary.com/anticolonialismo>
- Diccionario Manual de la Lengua Española. (2007). *Idiófono*. Revisado el 15 de Junio de 2016 de <http://es.thefreedictionary.com/idi%C3%B3fono>
- Ecuador Música Popular. (2014). *Papá Roncón y Katanga (Ecuador) - Marimba Magia - Álbum Completo*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de https://www.youtube.com/watch?v=1QcO_K9xJI0
- Godoy, M. (2005). Breve Historia de la Música en el Ecuador. Quito, Ecuador: Corporacion editora nacional.
- Gonzales, H. (s.f). Discografía. Recuperado el 17 de Junio de 2016 de <http://grupo-bahia.blogspot.com/p/discografia.htm>
- Gonzales, H. (s.f). *Hugo Candelario González Sevillano*. Recuperado el 16 de Junio de 2016 de <http://grupo-bahia.blogspot.com/p/hugo-candelario.html>
- Grupo Bahía. (2012). *Grupo Bahía-Pacífico Amoroso*. Recuperado el 15 de Junio de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=wiOPisVgCWU>
- Guerrero, F. (2012). *Culturas musicales de resistencia: los afroesmeraldeños*. Recuperado el 15 de Junio de 2016 de <http://soymusicaecuador.Blogspot.com/2012/06/culturas-musicales-de-resistencia-los.html>
- Herrera, S. (2009). Grupos étnicos de la costa ecuatoriana. Recuperado el 1 de Junio de 2016 de <http://es.slideshare.net/sherrera/grupos-de-la-costa-1610852>
- La Hora. (2015). *Esmeraldas, al ritmo del arrullo y el andarele*. Recuperado el 13 de Junio de 2016 de <http://lahora.com.ec/index.php/noticias/foto-Reportaje/1101840863#.V2GXN-bhDsl>
- Leyva, P., Abadia, G. (1993). *Colombia Pacífico Tomo II*. [versión electrónica]

- Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/cpacifi2/48.htm>
- Meazell, S. (s.f). Call and Response - The Sound of Collaboration. Institute for the Study of Knowledge Management in education. Recuperado de <http://iskme.org/our-ideas/call-and-response-sound-collaboration>
- Medina, C. (21 de Agosto de 2011). Papá Roncón, el músico que nació del río. El Universo. Recuperado el 11 de Junio de 2016 de <http://www.eluniverso.com/2011/08/21/1/1380/papa-roncon-musico-nacio-rio.htm>
- Melómanos. (s.f.). *Membranófonos*. Recuperado el 20 de Junio de 2016 de <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/membranofonos/>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (s.f). *De Taitas & de Mamas: Un proyecto que rinde homenaje a 6 leyendas musicales del país*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/de-taitas-de-mamas-un-proyecto-que-rinde-homenaje-a-6-leyendas-musicales-del-pais/>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (s.f). *Música. Grupo Ochún (Ecuador). Escenario Músicas del Mundo. Villa de las Artes. VAQ*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/musica-grupo-ochun-ecuador-escenario-musicas-del-mundo-villa-de-las-artes-vaq/>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2015). *Músicas del mundo. Grupo "Ochún"*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/musica-grupo-ochun-ecuador-escenario-musicas-del-mundo-villa-de-las-artes-vaq/>
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*. V(9), 7-11.
- Ortiz, A. (1943). *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. [versión electrónica]. Biblioteca Básica Salvat. Recuperado el 21 de Junio de 2016 de https://books.google.com.ec/books?id=qqJ73fsqbUAC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=que+significa+Juyungo&source=bl&ots=0q1___hEHTu&sig=MZSd4hGZ9EsiVvv9MDQjhFICovM&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwiD

_5zDgL_NAhXEbSYKHbxpAL4Q6AEINjAD#v=onepage&q=que%20significa%20Juyungo&f=false

Pueblos Originarios Biografías. (s.f). *Miguel Cabello Balboa*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de

<http://pueblosoriginarios.com/biografias/cabello.html>

Roa, N. (s.f). Aguarrriba, aguabajo. Recuperado el 20 de Junio de 2016 de

<http://www.solkes.com/aguarrriba-aguabajo/>

Sanchez, J. (2011). El proceso organizativo afroecuatoriano. Quito, Ecuador: Flacso, sede Ecuador.

Santos, K. y Estrella, L. Taller de marimba. Quito, Ecuador: Universidad de las Américas.

Speiser, S. (1985). Tradiciones afro esmeraldeñas. Quito, Ecuador: Abya – yala.

Veintimilla, R. (2005). *La Grupa refresca la música tradicional*. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de <http://www.eluniverso.com/2005/04/22/0001/259/8BC E7ADEC704413BA59DCF5F1B61FB05.html>

Webdianoia. (s.f.). *Episteme - Glosario de filosofía*. Recuperado el 20 de Junio de 2016 de <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=114&from=action=search%7Cby=E>

<https://www.youtube.com/watch?v=7faiRko-048&feature=youtu.be>

ANEXOS

BAMBUCO EN 4/4

DAVID MONTERO Y SANTIAGO LANDETA (2016)

ARR. SANTIAGO LANDETA Y DAVID MONTERO

(A) BAMBUCO 4/4 $\text{♩} = 120$

ALTO SAX

PIANO

A. SX.

PIA.

1 *pp*

4 *mp*

7

10

G⁷ *A^{b7}* *G⁷* *A^{b7}* *G⁷* *A^{b7}*

(ARMONIA SIMILE)

BAMBUCO EN 4/4

2

A. SX.

PIA.

13

A. SX.

PIA.

To CODA (B)

16

pp

A. SX.

PIA.

19

mp

A. SX.

PIA.

22

BAMBUCO EN 4/4

A. SX.

PIA.

25

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. The A. SX. part is in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, often with a sharp sign above. The PIA. part consists of two staves: the upper staff is in a treble clef and the lower in a bass clef. Both play chords and eighth notes, with triplets indicated by a '3' over a bracket. Measure 25 starts with a piano dynamic.

A. SX.

PIA.

28

f

Detailed description: This system contains measures 28, 29, and 30. The A. SX. part continues with the eighth-note pattern, including some sixteenth-note runs. The PIA. part maintains the chordal accompaniment with triplets. A forte (*f*) dynamic marking is present at the start of measure 29.

A. SX.

PIA.

31

Detailed description: This system contains measures 31, 32, and 33. The A. SX. part has a more varied rhythmic pattern, including some rests. The PIA. part continues with the established accompaniment style, featuring triplets in both staves.

A. SX.

PIA.

34

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. The A. SX. part features a melodic line with eighth notes and some sixteenth-note runs. The PIA. part continues with the accompaniment, including triplets.

BAMBUCO EN 4/4

D.C. AL CODA

4

A. SX.

PIA.

37

(SOLO SAXO ALTO)

A. SX.

PIA.

40

A. SX.

PIA.

43

(C)

A. SX.

PIA.

46

mp

BAMBUCO EN 4/4

A. SX.

PIA.

49

A. SX.

PIA.

52

A. SX.

PIA.

55

f

A. SX.

PIA.

58

BAMBUCO EN 4/4

A. SX.

PIA.

61

pp

A. SX.

PIA.

64

mp

f

FINE

SCORE

CHENCHE

ANDARELE ♩ = 90

SANTIAGO LANDETA (2016)

ARR. SANTIAGO LANDETA

INTRO

MELODIA (SAKO ALTO) 1

MELODIA (TRUMPET) 2

MARIMBA

BAJO

1

S.A 1

TRP 2

MAR.

BAJ

5 (PERCUSSION CUNUNOS, BORBO, GUASA) *mp*

S.A 1

TRP 2

MAR.

BAJ

9 *mf*

2

CHENCHE

S.A. 1

TRP 2

MAR.

BAJ

13

AMIN EMIN EMIN AMIN

A

S.A. 1

TRP 2

MAR.

BAJ

17

f

AMIN EMIN EMIN AMIN

To CODA

S.A. 1

MAR.

BAJ

21

AMIN EMIN EMIN AMIN

B

CHENCHE

D.S. AL CODA₃

S.A. 1

MAR.

BAJ

25

AMIN EMIN EMIN AMIN

♩ PUNTE

S.A. 1

TRP 2

MAR.

BAJ

29

AMIN EMIN EMIN AMIN

(GO TO THE BRIGHT AFTER EACH SOLO)

(SOLOS TRUMPETA Y SAXO)

S.A. 1

TRP 2

MAR.

BAJ

33

AMIN EMIN EMIN AMIN

4 C CHENCHE

S.A. 1

MAR.

AMIN EMIN EMIN AMIN

BAJ

37

S.A. 1 FINE

MAR.

AMIN EMIN EMIN AMIN

BAJ

41

D LETRA C. Y AL FINE.

S.A. 1

MAR.

AMIN EMIN EMIN AMIN

BAJ

45

SCORE

CUMBI

BUNDE $\text{♩} = 130$

SANTIAGO LANDETA (2016)

INTRO

ARR. SANTIAGO LANDETA

SAXO ALTO 1

MARIMBA 2

ELECTRIC BASS

1 *pp*

C MIN D MIN C MIN D MIN

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

5 (PERCUSSION CUNUNOS, GUASA, BOMBO) *mp*

C MIN D MIN C MIN D MIN

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

9 *f*

C MIN D MIN C MIN D MIN

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

13 To CODA

C MIN D MIN C MIN D MIN

2

(B)

CUMBI

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

Musical notation for system B, measures 17-20. Saxophone A 1, Maracas 2, and Electric Bass parts. Chords CMIN and DMIN are indicated below the bass line.

17

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

Musical notation for system B, measures 21-24. Saxophone A 1, Maracas 2, and Electric Bass parts. Chords CMIN and DMIN are indicated below the bass line.

21

(SOLO CUNUNOS)

D.S. AL CODA

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

Musical notation for system B, measures 25-28. Saxophone A 1, Maracas 2, and Electric Bass parts. Chords CMIN and DMIN are indicated below the bass line.

25

(C)

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

Musical notation for system C, measures 29-32. Saxophone A 1, Maracas 2, and Electric Bass parts. Chords CMIN and DMIN are indicated below the bass line. A forte (f) dynamic marking is present at the start of the bass line.

29

CUMBI

3

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

33

C MIN

D MIN

C MIN

SAX. A 1

MAR. 2

E.B.

36

FINE

D MIN

C MIN/G

SCORE

JANDINGA

AGUABAJO ♩ = 140

SANTIAGO LANDETA (2016)

ARR. SANTIAGO LANDETA

INTRO

SAXO ALTO

MARIMBA

BAJO ELECTRICO

(PERCUSION CUNUNOS, GUASA, BONBO)
mp

SAX. A

MAR.

BAJ.

5

MAR.

BAJ.

9


JANDINGA

MAR. 

BAJ. 

13 *mf*

Chords: DMIN, E7, AMIN, AMIN

(A) 

SAX. A 

MAR. 

BAJ. 

17 *f*

Chords: DMIN, G, C, AMIN

SAX. A 

MAR. 

BAJ. 

21

Chords: DMIN, E7, AMIN, AMIN

SAX. A

MAR.

BAJ.

D MIN G C A MIN

25

SAX. A

MAR.

BAJ.

D MIN E 7 A MIN

29

(B)

SAX. A

MAR.

BAJ.

A MIN E MIN A MIN E MIN

32

JANDINGA

SAX. A

MAR.

BAJ.

36

AMIN EMIN AMIN EMIN

SAX. A

MAR.

BAJ.

40

AMIN EMIN AMIN EMIN

SAX. A

MAR.

BAJ.

44

AMIN EMIN AMIN AMIN

SAX. A

MAR.

BAJ.

48

DMIN G C AMIN

JANDINGA

FINE 5

SAX. A

MAR.

BAJ.

52

D MIN E7 AMIN

Detailed description: This system contains measures 52, 53, and 54. The Saxophone A part (SAX. A) features a melodic line with eighth and quarter notes. The Maracas part (MAR.) provides a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part (BAJ.) has a bass line with eighth and quarter notes. Chords are indicated as D MIN, E7, and AMIN.

SOLO SAXO

D.S. AL FINE

MAR.

BAJ.

55

AMIN E MIN AMIN E MIN

Detailed description: This system contains measures 55 and 56. The Maracas part (MAR.) features a melodic line with eighth and quarter notes. The Bass part (BAJ.) has a bass line with eighth and quarter notes. Chords are indicated as AMIN, E MIN, AMIN, and E MIN. The system ends with a double bar line and repeat dots.

SCORE

JUYUNGO

SANTIAGO LANDETA (2016)
ARR. SANTIAGO LANDETA

INTRO BAMBUCO ♩ = 120

TRUMPET IN B \flat

ALTO SAX

TROMBONE

MARIMBA 1

PIANO 2
(PLAY SECOND TIME)

ELECTRIC BASS

1 (MARACAS PLAY BOTH TIMES)
pp

PIAN. 2

E.B.

5 (SECOND TIME PLAY PERCUSSION CONUNOS AND BOMBO)
p

(PLAY BOTH TIME)

A. SX.

TBN.

PIAN. 2

E.B.

9 *mp*

B \flat TPT.

A. SX.

TBN.

PIAN. 2

E.B.

mf

13

(A)

A. SX.

MAR. 1

PIAN. 2

E.B.

17

A. SX.

MAR. 1

PIAN. 2

E.B.

21

A. SX.
MAR. 1
PIAN. 2
E.B.

Musical score for measures 25-28. The score includes staves for Alto Saxophone (A. SX.), Maracas (MAR. 1), Piano 2 (PIAN. 2), and Electric Bass (E.B.). The piano part features chords: A MIN⁷, E MIN⁷, D MIN⁷, and D MIN⁷. The electric bass part starts at measure 25 with a *mp* dynamic marking.

A. SX.
MAR. 1
PIAN. 2
E.B.

Musical score for measures 29-32. The score includes staves for Alto Saxophone (A. SX.), Maracas (MAR. 1), Piano 2 (PIAN. 2), and Electric Bass (E.B.). The piano part features chords: A MIN⁷, E MIN⁷, D MIN⁷, and D MIN⁷. The electric bass part starts at measure 29 with a *mp* dynamic marking.

B

B \flat TPT.
A. SX.
TBN.
MAR. 1
PIAN. 2
E.B.

Musical score for measures 33-36. The score includes staves for B \flat Trumpet (B \flat TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Trombone (TBN.), Maracas (MAR. 1), Piano 2 (PIAN. 2), and Electric Bass (E.B.). A section marker 'B' is circled at the beginning of measure 33. The piano part features chords: A MIN⁷, A \flat MAJ⁷, E MIN⁷(\flat 5), E \flat MAJ⁷, D MIN⁷, and E MIN⁷. The electric bass part starts at measure 33 with a *f* dynamic marking. A note '(DONT PLAY PERCUSSION)' is written below the electric bass staff.

FINE

B♭ TPT.

A. SX.

TBN.

MAR. 1

PIAN. 2

E.B.

37 *pp*
(PERCUSSION PLAY THE GROOVE)

mf

ff

A MIN⁷ A^b MAJ⁷ E MIN^{7(b5)} E^b MAJ⁷ D MIN⁷ E MIN⁷

PUENTE

MAR. 1

41 *pp*
(DONT PLAY PERCUSSION)

(PLAY PUENTE AFTER EACH SOLO)

SOLOS DE TRUMPETA, SAXO, PIANO, TROMBÓN, MARIMBA Y PIANO)

B♭ TPT.

PIAN. 2

E.B.

45

A MIN⁷ C MIN⁷ B MIN⁷ E MIN⁷

D.C. AL FINE

MAR. 1

49 *pp*
(DONT PLAY PERCUSSION)

SCORE

RONCANDO CANALETE

AGUABAJO $\text{♩} = 74$

SANTIAGO LANDETA (2016)

ARR. SANTIAGO LANDETA

INTRO SOLO MARIMBA

ALTO SAX

ALTO

MARIMBA SOLO

ELECTRIC BASS

D_{MIN} D_{MIN} C C

¹ PERCUSION (CUNUNOS, BOMBO, GUASA)
mf

A

A. SX.

MAR.

E.B.

D_{MIN} D_{MIN} A_{MIN} A_{MIN}

5 *f*

A. SX.

MAR.

E.B.

D_{MIN} D_{MIN} A_{MIN} A_{MIN}

9

RONCANDO CANALETE

A. SX.

MAR.

E.B.

13

D MIN D MIN A MIN A MIN

A. SX.

MAR.

E.B.

17

D MIN D MIN A MIN A MIN

mf

FINE

A

MAR.

E.B.

21

B

ff

HAY LA NE-GRA-DI-CE QUE-RON CAN DO-VA A-GUA RI-BA-YA-GUA BA-JO CA-NO I-TA-VA

D MIN D MIN C C

A

MAR.

E.B.

25

HAY LA NE-GRA-DI-CE QUE-RON CAN DO-VA A-GUA RI-BA-YA-GUA BA-JO CA-NO I-TA-VA

D MIN D MIN C C

RONCANDO CANALETE

3

SOLO SAXO EN IMPARES , PREGONES DE LA VOZ PARES

A. SX.

A

MAR.

E.B.

29

A. SX.

A

MAR.

E.B.

33

A

MAR.

E.B.

37

HAY LA NE-GRADI-CE QUE-RON CAN DO-VA A-GUA RI-BA-YA-GUA BA-JO CA-NO I-TA-VA

RONCANDO CANALETE

D.S. AL FINE

A

MAR.

E.B.

41

HAY LA NE-GRA-DI-CE QUE-RAS PAN DO-VA A-GUA RI-BA-YA-GUA BA-JO CA-NO I-TA-VA

D MIN D MIN C C

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The top staff is for voice (A), the middle for maracas (MAR.), and the bottom for E.B. (E.B.). The music is in 7/8 time and D minor. The lyrics are: 'HAY LA NE-GRA-DI-CE QUE-RAS PAN DO-VA A-GUA RI-BA-YA-GUA BA-JO CA-NO I-TA-VA'. The maracas part has four measures with chords labeled 'D MIN', 'D MIN', 'C', and 'C'. The E.B. part starts with a measure number '41'.

SCORE

YACO

DAVID MONTERO Y SANTIAGO LANDETA

ARR. SANTIAGO LANDETA

(A) BUNDE ♩ = 120

ALTO SAX
1 (PERCUSION GUASA, CUNUNOS, BOMBO)
p

A. SX.
5

A. SX.
9 *mf*

(B)
A. SX.
13 *f*

A. SX.
17 To CODA **(C)** *ff*

A. SX.
21

A. SX.
25 D.C. AL CODA

(D) ϕ
A. SX.
28

A. SX.
31