



ESCUELA DE MÚSICA

DEL CUERO AL SINTÉTICO: ADAPTACIÓN A LA BATERÍA DE LOS
PATRONES RÍTMICOS DEL BOMBO ESMERALDEÑO DEL BAMBUCO.

Autor

Rolando Mora Valarezo

Año
2017



ESCUELA DE MÚSICA

Del cuero al sintético: Adaptación a la batería de los patrones rítmicos del bombo esmeraldeño del bambuco.

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

Profesor guía
Fidel Vargas

Autor
Rolando Mora Valarezo

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

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

Fidel Vargas

1712170222

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro (amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Roberto Morales

1715922116

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Rolando Mora

0704149889

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, y a mis amigos que han aportado de diferentes maneras, Guillo, Kevin, Raúl, Martín, Johnny, Paula, Fidel, Roberto, Sergio.

DEDICATORIA

A Marco y Cecilia

RESUMEN

Esta tesis plantea la adaptación de patrones rítmicos del bombo afroesmeraldeño a la batería en el género bambuco, utilizando como punto de partida las transcripciones de tres canciones representativas de la música afroesmeraldeña. El proceso seguido fue de análisis, síntesis y adaptación de las transcripciones para proponer los patrones en la batería. Estas propuestas se armaron tomando algunos patrones rítmicos y adornos que ejecuta el bombo esmeraldeño. Todo esto con el fin de obtener la mayor cantidad de información del género, y de esta manera presentar una propuesta con bases sólidas. Finalmente los patrones rítmicos para la batería se presentan como un aporte de posibilidades tímbricas, interpretativas y orquestales.

ABSTRACT

This thesis proposal formulates a rhythm pattern adaptation from afroesmeraldeño bombo to drumset focusing on Bambuco style. It is accomplished by using three representative song transcripts from afroesmeraldas music. This adaptation process was developed by analysis, transcription and synthesis, in order to get the right patterns to be applied on the drumset. These proposals were built by taking specific Bombo esmeraldeño rhythm patterns and variations. As a result, this study compiled a broad quantity of Bambuco style data, which paved the road to develop the right adaptation to drums. Finally this contribution provides a wide spectrum of orchestral, pitch, and interpretative technique possibilities.

INDICE

Introducción	1
1 Capítulo I: Antecedentes Históricos.....	2
1.1 Cómo llegan los africanos a Ecuador	2
1.2 La tradición oral.....	3
1.3 La música de los afro descendientes.....	4
1.4 La religiosidad en Esmeraldas.....	5
1.5 Cantos Tradicionales Afroesmeraldeños	5
1.5.1 Música Ritual	6
1.5.2 Música Festiva.....	8
1.6 Los instrumentos Afroesmeraldeños.....	9
1.6.1 Marimba.....	9
1.6.2 Tacos para la marimba	10
1.6.3 Bombo	10
1.6.4 El boliche y el apagante.....	11
1.6.5 Cununos	11
1.6.6 Guasá	12
1.7 El bambuco.....	13
2 Capítulo II: Análisis y sistematización.	15
2.1 Nomenclatura para el bombo afroesmeraldeño	15
2.2 Ritmo base de Bambuco	16
2.3 Naturaleza polirrítmica.....	17
2.4 Tabla explicativa de las transcripciones	17

2.5	Sistematización primer tema.....	18
2.5.1	Bambuco.....	18
2.5.2	Forma del tema.....	18
2.5.3	Patrón Rítmico 1 T1	19
2.5.4	Patrón Rítmico 2 T1	19
2.5.5	Patrón Rítmico 3 T1	20
2.5.6	Repique 1 T1	20
2.5.7	Repique 2 T1	20
2.5.8	Repique 3 T1	20
2.6	Sistematización segundo tema.....	21
2.6.1	Caramba	21
2.6.2	Forma del Tema.....	21
2.6.3	Patrón rítmico 1 T2	22
2.6.4	Patrón rítmico 2 T2	22
2.6.5	Repique 1 T2	23
2.6.6	Repique 2 T2	23
2.6.7	Repique 3 T2	23
2.6.8	Repique 4 T2	23
2.6.9	Repique 5 T2	23
2.6.10	Repique 6 T2	24
2.6.11	Repique 7 T2	24
2.7	Sistematización tercer tema	24

2.7.1	Canoíta	24
2.7.2	Forma del tema.....	25
2.7.3	Patrón rítmico 1 T3	25
2.7.4	Patrón rítmico 2 T3	25
2.7.5	Patrón rítmico 3 T3	26
2.7.6	Repique 1 T3	26
2.7.7	Repique 2 T3	26
2.7.8	Repique 3 T3	26
2.7.9	Repique 4 T3	27
2.7.10	Repique 5 T3	27
3	Capítulo III: Adaptación de los patrones rítmicos en la batería.....	28
3.1	Configuración de batería usada	28
3.2	Nomenclatura usada para la batería.....	29
3.3	Identificación de los patrones rítmicos propuestos	29
3.4	Patrones rítmicos aplicables a la estrofa de una pieza musical.....	29
3.4.1	Patrón rítmico 1E	29
3.4.2	Patrón rítmico 2E	30
3.4.3	Patrón rítmico 3E	31
3.4.4	Patrón rítmico 4E lineal.....	31
3.4.5	Patrón rítmico 5E <i>backbeat</i>	31

3.5	Patrones rítmicos aplicables en el coro de una pieza musical	32
3.5.1	Patrón rítmico 1C	32
3.5.2	Patrón rítmico 2C	33
3.5.3	Patrón rítmico 3C <i>ride</i>	33
3.5.4	Patrón rítmico 4C <i>backbeat</i>	33
3.6	Repiques orquestados en la batería.....	34
3.6.1	Orquestación repique 1 T1	34
3.6.2	Orquestación repique 1 T2	35
3.6.3	Orquestación repique 3 T2	35
3.6.4	Orquestación repique 4 T2	35
3.6.5	Orquestación repique 1 T3	36
3.6.6	Orquestación repique 3 T3	36
3.6.7	Orquestación repique 4 T3	36
4	Conclusiones y Recomendaciones.....	37
4.1	Conclusiones.....	37
4.2	Recomendaciones	38
5	Referencias.....	39
6	Glosario	41
7	Anexos.....	43

Introducción

Este trabajo plantea la recopilación de conceptos interpretativos tradicionales del bombo afroesmeraldeño para aplicarlos a la batería. El proceso investigativo se enfocó en la música festiva, específicamente en el género bambuco que se interpreta en la provincia de Esmeraldas y que está directamente ligada a sus raíces africanas.

El género bambuco es considerado el ritmo que contiene la simbiosis del negro, el indígena y el europeo. Sus bailes representan la cotidianidad de la vida en estas regiones. De este género se desprenden otros géneros que son interpretados en las distintas festividades y actividades religiosas de los afrodescendientes.

Se abordó un marco teórico sobre la cultura afroesmeraldeña, su música costumbres y creencias religiosas, utilizando publicaciones de investigadores locales y colombianos, dado que los dos países comparten la misma cultura afro del Pacífico. Así mismo se plantea el análisis y sistematización de tres transcripciones de canciones representativas del género bambuco, enfocándose específicamente en la interpretación del bombo esmeraldeño. Cada fragmento transcrito cuenta con su respectivo pasaje de audio y transcripción para su posterior análisis. Finalmente se presenta como resultado nueve patrones rítmicos para la batería y seis adaptaciones de los repiques del bombo esmeraldeño. Los mismos, fueron el resultado de un análisis rítmico, síntesis y adaptación de toda la información recabada en la presente tesis.

1 Capítulo I: Antecedentes Históricos

En el presente capítulo trataremos temas alrededor de la historia y procedencia de la música del pueblo afroesmeraldeño, hablaremos de la importancia de su legado a través de la tradición oral, también abordaremos los rasgos principales de los cantos rituales y la música festiva de esta comunidad. Por último, se hablará sobre la instrumentación principal de esta música y sus roles.

1.1 Cómo llegan los africanos a Ecuador

La llegada de africanos al país tiene varias versiones, la más fundamentada por historiadores locales es la del primero de octubre de 1553. En donde varios barcos con esclavos naufragaron frente a las costas de Esmeraldas, los sobrevivientes fueron dirigidos por el esclavo Antón el cual lideró la exploración en estas nuevas tierras.

Tiempo después, la dirección de los sobrevivientes la tomó otro esclavo llamado Alonso de Illescas, quien organizó lo que se conocería como el reino de los Zambos. En estas condiciones de náufragos y de libertad en que llegaron los afrodescendientes se plantea que en Esmeraldas no se vivió la esclavitud.

El reino de los zambos fue un lugar donde grupos de africanos intentaron recrear su cultura en un ambiente de libertad. Estos organizaron alianzas con los indígenas de la zona y desde aquí resistieron varias incursiones militares y religiosas que hizo la corona española.

Pablo Minda (2014) habla de las estrategias políticas que usaba Alonso de Illescas para mantener fuerte el reino de los zambos también llamado Palenque. Aquí es muy notable la preparación que tenía Illescas en comparación al resto de africanos.

“Alonso de Illescas, basado en una estrategia de matrimonios y compadrazgos con los caciques indígenas más importantes de la zona, logró conformar una resistencia tal a las autoridades de la Colonia, que terminó por

construir un territorio inexpugnable, dando lugar a la conformación de uno de los palenques más famosos de la costa del Pacífico” (Minda, 2014, p.28).

En estos palenques vivían negros, indígenas, náufragos y blancos que escapaban de la corona. Fue una sociedad libre de la opresión de los españoles, donde implementaron su propia ideología política basada en el reconocimiento de sus grupos sociales que lo conformaban. En ese contexto se presenta un fragmento que habla sobre dos procesos importantes que se desarrollaron en Esmeraldas.

“Lo anterior nos demuestra que en Esmeraldas se desarrollaron dos procesos paralelos e importantes. Por una parte, la construcción de la autonomía política, expresada en la República de Zambos y, por otra, la resistencia a los intentos de las autoridades coloniales de someter a la población a servidumbre. Estos procesos se desarrollaron mediante una serie de negociaciones con la Corona” (Minda, 2014, p.30).

El reino de los zambos fue un espacio de integración social construido entre africanos e indígenas. Desde allí defendieron su libertad y dirigieron el destino de este nuevo pueblo.

1.2 La tradición oral

Esta transmisión de conocimientos ancestrales se lleva a cabo de padres a hijos a través del tiempo. Este proceso heredado de generación en generación se hace evidente que el desarrollo de aprendizaje está ligado y se alimenta directamente de la interacción social, y de la cotidianidad. Al mismo tiempo esta forma de aprendizaje crea una interiorización más profunda de las enseñanzas de las personas mayores.

La importancia de este tipo de procesos es que lleva al individuo a reconocerse desde las costumbres y saberes comunales.

“...hay lugares “otros” de producción de conocimientos, lugares como la comunidad, familia, el río, el monte, el cuerpo, y con ello otras lógicas que producen, recrean y actualizan conocimientos y saberes” (García, 2007, p. 8).

La tradición oral aplica un sistema de enseñanza que se adapta a cada realidad comunal, es un sistema donde se aprende viendo a los mayores,

preguntando, y ejecutando lo aprendido. Aquí el método de prueba y error es parte fundamental en la asimilación de nuevos conocimientos.

En el caso de la música se tiene básicamente dos escenarios donde los jóvenes pueden presenciar cómo se ejecuta los distintos ritmos tradicionales afroesmeraldeños. Por un lado están los rituales religiosos donde se adora lo divino, la vida y la muerte y por otro lado está la música festiva.

En estos dos escenarios el aprendizaje es vivencial, esta interacción mejora el proceso de interiorización de la música.

1.3 La música de los afro descendientes

La música de marimba es la máxima expresión del pueblo afroesmeraldeño, el término marimba se refiere al género musical, así como al resto de instrumentos que acompañan, bombo, cununo y guasá. Este patrimonio representa la mezcla de creencias religiosas, prácticas, y saberes ancestrales heredados y otros adquiridos en estas nuevas tierras que son una parte inseparable en la vida del pueblo afroesmeraldeño. Aquí la música es el resultado de procesos de formación cultural representados en la marimba como manifestación cultural.

En la cultura afroesmeraldeña existen dos tipos de manifestaciones musicales bien marcadas, la música festiva y música ritual. La marimba no interviene en manifestaciones rituales por lo que su uso es festivo. Aquí la música y el baile nunca están separados, estas dos manifestaciones culturales se conciben como un solo elemento y la tradición de las personas mayores es enseñar las dos expresiones culturales con igual importancia.

En la música de los rituales religiosos se ve la profunda creencia religiosa del pueblo afroesmeraldeño. Se evidencia la unión de la colonización religiosa europea y las raíces africanas, con cantos que hacen honor a la vida y a la muerte. Entre los cantos religiosos tenemos: arrullos, chigualos, salves y alabados. En algunos casos los cantos sólo se ejecutan con voces sin ningún instrumento de percusión y en otros se puede usar voces, guasá, bombo y cununos.

Según Minda (2014), no existe una separación precisa entre lo ritual y lo festivo. “En la cultura afroesmeraldeña no se establece una división tajante entre los mundos sagrado y profano” (Minda, 2014, p. 46).

En otras palabras podemos decir que las dos manifestaciones musicales, tanto el baile como la música juegan un papel muy importante en el desarrollo social del pueblo afroesmeraldeño.

1.4 La religiosidad en Esmeraldas

En esta región del país los descendientes de africanos se caracterizan por tener influencias directas de 3 distintas culturas, la africana, la indígena y la europea. Aquí se juntan elementos como bailes rituales, prácticas religiosas indígenas y la creencia de los santos del catolicismo. Los españoles consideraban que al cambiar las creencias religiosas de los esclavos tendría un mayor dominio sobre ellos.

Por otro lado, también se puede decir que en algunos casos la aceptación que existió por parte de los esclavos hacia estas nuevas creencias religiosas estaban ligadas a sentirse parte de esta nueva sociedad.

Minda (2014) habla del intento por despojar los recuerdos culturales de los esclavos.

“No cabe duda de que una de las mayores torturas tanto o más cruel que la física a la que fueron sometidos los esclavizados fue el intento por borrar de la mente de los cautivos todo recuerdo de sus pueblos, sus familias, sus dioses y sus antepasados” (Minda, 2014, p. 34).

Otra práctica que empezaron a realizar los españoles fue el de capturar a jóvenes los cuales en la mayoría de los casos no tenían creencias religiosas muy arraigadas. Además, para evitar su organización y posibles sublevaciones se mezcló a africanos de distintas lenguas en los trabajos.

1.5 Cantos Tradicionales Afroesmeraldeños

Los cantos religiosos son una exaltación a la vida, la muerte y peticiones milagrosas que se hacen a los santos. Estos por lo general son en forma de décimas u amorfinos.

“Las características fundamentales de este tipo de música se expresan en los cantos de llamada y respuesta, en los que un solista canta y un coro le responde. Éstos van acompañados por grupos de instrumentistas percutivos, pues no existe acompañamiento armónico, aspectos que corresponden a las características generales de la música del África Occidental” (Franco, 2005, p. 148).

1.5.1 Música Ritual

1.5.1.1 Chigualos

Los chigualos son cantos fúnebres para los niños y niñas que mueren, estos cantos son interpretados en forma de décimas y con acompañamientos de instrumentos percutivos. Estos cantos se realizan para exaltar el alma de los niños, la creencia popular dice que los niños están libres de pecado y sus almas van directo al cielo a través de estos rituales.

“Los chigualos, velorios, arrullos y alabados, son expresiones singulares del encuentro con la muerte, donde mujeres cantadoras, altares con santos, sábanas blancas y presencias del monte, dibujan un escenario mágico de apertura e interacción de las distintas fuerzas vitales que dan un sentido a la existencia” (García, 2007, p.13).

El pueblo afroesmeraldeño, tiene la creencia de que en el cielo reciben las almas de los niños muertos de la misma forma en que son despedidos en la tierra. Por este motivo no debe existir tristeza, por lo que en estas ceremonias se cuentan relatos, adivinanzas y se recitan décimas para mantener la alegría por el angelito que regresa al cielo.

“Chigualos son para los niños muertos y la mayoría de canciones se cantan a ritmo de bunde. Estos cantos se los realizan para que las puertas del cielo se abran y Dios reciba al angelito que muere” (T. Ponguillo, músico profesional, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).

1.5.1.2 Arrullos

Existen dos tipos de arrullos: los que son dirigidos a lo divino y a lo humano.

Los arrullos a lo divino son cantados para enaltecer al niño Dios, a las vírgenes y a los santos. Las letras son escritas y dirigidas para agradecer y hacer peticiones de milagros a sus santos.

Los arrullos a lo humano hablan del nacimiento, el matrimonio, a las actividades cotidianas como la pesca, mingas, cacería, las fechas festivas, a los ríos montañas. Los versos pueden ser desafiantes, en contrapunto y amorfinos. Estos cantos también pueden ser dirigidos a las cosas del diablo, como encarnaciones en los seres humanos.

La agrupación musical está conformada por varias cantoras, la mayor parte de las veces cada una ejecuta un instrumento de percusión como la maraca o el guasa. Estos cantos se complementan con el uso de instrumentos de percusión como, el bombo y cununos. Sobre al arrullo Minda comenta lo siguiente: “El arrullo busca “abrir el cielo” para “traer el santo a la fiesta” (Minda, 2014, p. 80).

1.5.1.3 Alabaos

Estos cantos se los utiliza cuando muere un adulto, son cantos fúnebres, lentos y llenos de tristeza. La ceremonia sirve para que el alma del muerto se libere de la tierra y pueda llegar al cielo. En algunas ocasiones se los usa en celebraciones católicas de semana santa. Una voz principal dirige el canto y varias participantes responden con el coro.

“En los alabaos la melodía es solemne y sencilla, no acompañamiento de instrumentos, solo voz. El carácter ceremonial es dramático y solemne y son la mujeres ancianas, generalmente; las que dirigen la ceremonia, los rezos y los cantos” (Palacios, 2013, p. 89).

Los cantos empiezan el mismo día que muere la persona y duran nueve días, en este proceso el alma será conducido al mundo de los muertos que le corresponda.

1.5.1.4 Bunde

En general el bunde es el ritmo con el que se cantan la mayoría de arrullos, este se escribe en un compás binario y subdivisión binaria.

“El bunde es un canto responsorial que se caracteriza por la entonación pausada de los versos; rítmicamente es muy distinto de cualquier otro aire musical de la región y a pesar de tener acompañamiento instrumental su esencia está en las voces” (Duque, Sánchez y Tascón, 2009, p. 27).

1.5.2 Música Festiva

1.5.2.1 Andarele

Este ritmo usa una métrica binaria y por lo general se la ejecuta cuando la fiesta ha terminado. Aunque es difícil determinar su procedencia, en este ritmo es donde más se evidencia la influencia de la música indígena y española.

“Probablemente el andarele constituye la pieza musical tradicional para conjunto de marimba que en mayor grado representa a su cultura” (Palacios, 2013, p. 95).

“El Andarele es un pasodoble, tiene influencia indígena y también española, porque a la cuenta es un baile clásico. Se baila, generalmente, al final de las fiestas como despedida” (Valencia, 1999, p. 65).

1.5.2.2 Mapalé

Es una danza rápida, donde se aplica mucha energía en el baile y la música. La creencia popular dice que el mapalé sirve para ahuyentar a lo maligno aunque este baile apareció en la costa atlántica colombiana, se la adoptado en Esmeraldas para sus manifestaciones culturales.

“Consiste en un canto y un baile que se practica para ahuyentar al maligno y todas sus manifestaciones. Ciertamente que se lo baila en Esmeraldas, pero su origen es colombiano al igual que el Patacoré, la cumbia y el vallenato que son de la Costa Atlántica. El baile del Mapalé se originó del movimiento que realizan los peces en el agua” (Valencia, 1999, p. 70).

1.6.2 Tacos para la marimba

Estas baquetas de madera usan un recubrimiento de caucho en la punta para que el impacto no pueda romper las teclas y al mismo tiempo ayudan a que resuenen mejor.



Figura 3. Tacos para marimba

1.6.3 Bombo

Es un tambor bимembranófono fabricado de un solo cuerpo o con tablillas pegadas, normalmente usa dos tipos de pieles de animal, por el lado de la membrana que se golpea se usa piel de venado y por el otro lado se usa piel de tatabra, el cual cumple la veces de parche resonador. Por otro lado, la estructura de madera también se percute, y a este sonido lo llamaremos golpe palo.

“El bombo es el instrumento mayor en todas las manifestaciones musicales tanto rituales como festivas como el conjunto de marimba” (García, 1989, p. 60).

Es importante mencionar que en Colombia se usan dos bombos para el conjunto de marimba, uno es el bombo golpeador, “se presenta como el líder dentro del conjunto instrumental, establece un diálogo permanente con la propuesta melódica de la marimba, las voces, y con el resto de la percusión” (Duque, et al., 2009, p. 9). El otro el bombo se llama arrullador, “de menor tamaño que el bombo golpeador, establece y sostiene la base, que como su nombre lo indica, arrulla el discurso musical establecido. En muy pocas ocasiones recurre a variaciones en la ejecución” (Duque, et al., 2009, p. 9).

“En Esmeraldas usamos un solo bombo y este va haciendo el papel de los dos bombos que usan en Colombia” (T. Ponguillo, músico profesional, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).



Figura 4. Bombo afroesmeraldeño

1.6.4 El boliche y el apagante

Estos dos palos se usan para ejecutar el bombo, uno es el boliche que es un palo recubierto de trapo y se usa para percutir la membrana de cuero, el otro palo llamado apagante percute el cuerpo cilíndrico del bombo, sonido llamado golpe palo.



Figura 5. Boliche y apagante

1.6.5 Cununos

Existen dos tipos de cununos denominados, hembra y macho que en dimensiones son bastante parecidos. En la mayoría de los casos el cununo macho es más grande que el cununo hembra, esto depende mucho del fabricante.

El cununo es un tambor membranófono de forma cónica ejecutado a través de las manos, es fabricado con maderas livianas para que exista una buena resonancia del instrumento, el extremo opuesto al cuero es cerrado en

ciertos casos. Este instrumento se ejecuta sentado y se coloca entre las piernas.



Figura 6. Cununo hembra y macho

1.6.6 Guasá

Este es un instrumento que está dentro de la clasificación de los idiófonos. Consiste en un segmento de la caña guadua o bambú, el cual se rellena con semillas de achira, se coloca unos tacos que atraviesan el instrumento y se tapa los extremos de la caña.

A este instrumento le llaman la maraca esmeraldeña y se lo toca agitando el instrumento en varias direcciones, buscando una continuidad en el movimiento de las semillas que lleva adentro.



Figure 7. Guasá

En general con esta instrumentación se puede tocar distintos repertorios rituales o festivos, dentro de los festivos tenemos el andarele, mapalé y bambuco, para este trabajo hemos seleccionado específicamente el bambuco y a continuación hablaremos de sus características.

1.7 El bambuco

El bambuco es considerado el ritmo madre del pacífico ecuatoriano y colombiano, este se escribe en compás de 6/8, es decir pulso binario con subdivisión ternaria.

En Colombia al bambuco se lo conoce como *currulao*. “Por corruptela idiomática de la voz cununo se derive del objetivo “*cununado*” o “*cununao*” y de este salió la palabra *currulao*” (Londoño, 1985, p. 78).

También el término bambuco sirve para referirse a la mayoría de cantos con marimba que se los conoce como *bambuquiaos*.

Es un baile de parejas lleno de alegría, y es aquí donde más evidencia las raíces ancestrales africanas. El baile y la música contienen las herencias africanas de los primeros negros que llegaron a estas tierras. Este baile representaba antiguamente la galantería del hombre cuando buscaba cortejar a la mujer.

Este ritmo sirve para celebrar las fiestas patronales de los pueblos o cualquier otro motivo de fiesta. Las letras del bambuco tratan de temáticas cotidianas como la pesca, la recolección de frutos, las montañas, los ríos.

Del bambuco se desprende el bambuco viejo a continuación se describen estas dos variantes.

El bambuco viejo es descrito como un ritmo lento, cadencioso y muy expresivo, con letras que describen la cotidianidad de la gente.

Ponguillo nos dice que el bambuco es un baile de parejas, es un ritmo rápido, donde la mayor parte de las veces solo existe la sección “coro-pregón”. Así mismo, siempre se usa la frase “suena marimba”, “suena cununo”, o “suena bombo”, en ese momento el resto de grupo baja la dinámica para que cada instrumento tenga su espacio de mayor protagonismo (T. Ponguillo, músico profesional, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).

Por otro lado, la música tradicional afroesmeraldeña por lo general se desarrollan con un ritmo armónico V - I, cumpliendo la función de tensión y reposo. La escritura se realiza en compás de 6/8, pero siempre se tiene

subdivisiones ternarias y binarias sobre este compás, generando polirritmias propias de la influencia musical africana.

“El cambio armónico es de un compás de tónica y un compás de dominante, en una secuencia que se repite sin variación alguna” (Ochoa, Convers y Hernández, Tomo I, 2015, p. 103).

En la estructura de la música tradicional por lo general no se cumple una simetría en la cantidad de versos o coros, esto siempre va a función del cantante principal, y es él quien indica cuando cambiar de sección.

El instrumento más importante en el bambuco es la marimba, que cumple el papel de llevar melodía y armonía. La marimba normalmente la ejecutan dos músicos, uno toca las teclas graves llamadas bordón, el otro músico toca el tiple, que son las teclas medias y altas.

El canto principal y el coro generalmente lo realizan las mujeres, presentando cantos reiterativos que son contestados por el coro.

El bombo tiene el papel de llevar la base rítmica y marcar los cambios de dinámicas, el bombero tiene que estar atento especialmente a las cantantes para acompañar sus cambios.

El guasá también lo ejecutan las mujeres mientras cantan, este instrumento cumple una función muy importante al ayudar a afinar el ritmo de todo el conjunto.

El cununo macho cumple la función de repicador, y mantiene una conversación con el resto de instrumentos de percusión. El cununo hembra tiene la función de mantener la base rítmica y en ciertos casos también repica en forma de conversación con el cununo macho.

Finalmente toda la información antes revisada sobre la procedencia de la población negra en Esmeraldas, sus costumbres, creencias religiosas, música e instrumentación nos ayuda a poner en contexto los análisis que vamos a abordar en el siguiente capítulo.

2 Capítulo II: Análisis y sistematización.

En este capítulo se presenta una sistematización de las transcripciones del género bambuco. El trabajo se enfocó en transcribir patrones rítmicos repetitivos y repiques importantes de los temas seleccionados. Este proceso busca presentar un panorama claro de la función rítmica del bombo esmeraldeño, para luego proceder a adaptar las células rítmicas a la batería.

Primero hemos llamado patrones rítmicos a las secciones repetitivas del bombo que crean estabilidad, con el fin de plantear una división clara en el uso de patrones rítmicos ya sea en los versos o en los coros.

Los adornos o repiques juegan un papel muy importante en el desarrollo del tema, crean interacción entre los instrumentos dando mayor movimiento rítmico en la ejecución, así como marcan los cambios en las secciones de una obra. En estos temas transcritos hemos encontrado gran variedad de adornos en contraste de los patrones rítmicos.

2.1 Nomenclatura para el bombo afroesmeraldeño

Dicho sistema utiliza los signos con los que se va a identificar cada sonido dentro de las transcripciones del bombo. El golpe palo “es el sonido que se produce al percutir con la baqueta en el cuerpo de madera del bombo o en el aro” (Ochoa, Convers y Hernández, Tomo II, 2015, p. 26). El golpe apagado se produce al golpear la membrana de cuero con el bolillo y al mismo tiempo se presiona para conseguir dicho efecto, esto hace que el sonido se extinga más rápido. Por último, el golpe abierto de bombo se produce en la membrana de cuero con el bolillo, dejando resonar libremente la membrana.



Figura 8. Nomenclatura para el bombo afroesmeraldeño

2.2 Ritmo base de Bambuco

En el siguiente ejemplo se muestra una transcripción de clases dictadas por el docente Kevin Santos, quien es un gran conocedor de la música afroecuatoriana de tradición oral. Por lo tanto se considero importante plasmar académicamente los conocimientos que este músico impartió en el taller de marimba de la Universidad de Las Américas.

The image shows a musical score for the Bambuco rhythm base, consisting of five staves. The top staff is for Marimba, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for Guasá, marked with a double bar line and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with horizontal ligatures. The third staff is for Cununo hembra, marked with a double bar line and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for Cununo macho, marked with a double bar line and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth staff is for Bombo, marked with a double bar line and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figure 9. Ritmo base del bambuco

En la figura 9, se muestra la línea melódica de la marimba del tema Caderona, el guasá marca las corcheas, y realiza una ligadura con un movimiento horizontal desde la quinta corchea hasta la primera corchea del siguiente compás, esto con el fin de agregar mayor movimiento a la sección rítmica. El cununo hembra acentúa la segunda y quinta corchea con un golpe de *slap*, y en la tercera y sexta corchea toca un golpe abierto, y por otro lado también tiene la función de repicar durante todo el tema. El cununo macho tiene el papel de marcar una base estable, con un golpe de *slap* toca la primera y cuarta corchea, la tercera y sexta corchea toca un golpe abierto. Por último tenemos el bombo que va marcando un ostinato en el cuerpo de madera llamado golpe palo, y en la membrana de cuero se marca golpes abiertos en la tercera y quinta corchea de cada compás.

2.3 Naturaleza polirrítmica

Un punto muy importante de la música influenciada por el continente africano, es la polirritmia. Esta se presenta como una dualidad métrica, donde aparecen dos ritmos a la vez, uno con pulso binario y el otro con pulso ternario. A continuación una breve explicación en la figura 10, donde se puede ver claramente la polirritmia o dualidad métrica como la llama Ochoa: “Si bien la partitura se entiende más fácilmente escrita en 6/8, vale la pena aclarar que esta música genera una dualidad de métricas con el compás de 3/4, y eso es parte sustancial de su riqueza rítmica” (Ochoa et al., Tomo I, 2015, p. 92).



Figura 1. Polirritmia o dualidad métrica. Tomado de: Ochoa, Convers y Hernández, Tomo I, 2015, p. 92.

2.4 Tabla explicativa de las transcripciones

Para identificar los temas y sus secciones como patrón rítmico y repique, se ha propuesto un sistema para identificar cada fragmento acompañado del minuto en donde empieza y en donde termina, a continuación se muestra una tabla explicativa para identificar las transcripciones.

Tabla 1. Tabla explicativa de las transcripciones

Tipo de transcripción	Número	Tema	Inicio min.	Final
Patrón rítmico	1	T1	02:12:56	02:20:00
Repique	1	T2	00:03:23	00:12:04

Aquí se muestra dos ejemplos.

Patrón rítmico 1 T2 min. 02:12:56 - 02:20:00 = Patrón rítmico 1 del tema 2

Repique 1 T1 min. 00:03:23 - 00:12:04 = Repique 1 del tema 1

2.5 Sistematización primer tema

Artista: Papa Roncón

Tema: Bambuco

Disco: Marimba Magia

2.5.1 Bambuco

Es importante aclarar que este tema lo encontramos nombrado como bambuco en el disco llamado *Marimba magia*, y contiene el texto de un tema llamado Patacoré, pero el bordón que marca la marimba pertenece al tema bambuco viejo. El docente Lenin Estrella, quien lleva varios años de investigación sobre la música afroesmeraldeña nos menciona: es común encontrar versos de distintos temas de bambuco que se entrecruzan en la tradición afroesmeraldeña (L. Estrella, músico y docente, comunicación personal, 24 de mayo de 2017).

Este tema es interpretado por Guillermo Ayoví más conocido como Papá Roncón, quien es un icono de la música tradicional afroesmeraldeña, hace una interpretación del tema bambuco en la voz y en la marimba.

Los versos de este tema son de la canción Patacoré. “Es una especie de Bambuco, y los versos que se cantan son un desafío a Satanás o a todo aquello que represente lo maligno como las enfermedades” (Valencia, 1999, p. 70).

2.5.2 Forma del tema

Todas estas secciones son de duración indefinida, aquí el cantante principal indica donde cambiar de verso a coro o viceversa. La estructura del tema se desarrolla con un *intro* de la marimba seguida por el resto de instrumentos de percusión y las voces. Casi todo el tema presenta un verso y coro intercalados, en la mitad de la canción se presenta un interludio de marimba, a continuación se presenta la estructura del tema a transcribir.

- Intro
- Coro
- Verso
- Coro

- Verso
- Coro
- Verso
- Intro
- Coro
- Verso hablado
- Coro
- Verso
- Coro final

2.5.3 Patrón Rítmico 1 T1

En la figura 11 tenemos el primer patrón rítmico estable que aparece en el coro antes del primer verso. Esta célula rítmica está compuesta sobre dos compases, la misma que mantiene una rítmica constante en el golpe palo como ostinato, mientras que en la membrana empieza con dos golpes apagados y seguidos de 4 golpes abierto-cerrado, abierto-cerrado y termina con un golpe abierto creando una nota profunda.

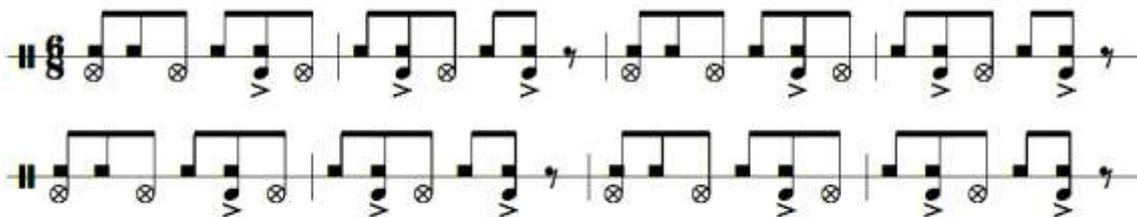


Figura 2. Patrón rítmico 1 T1 min. 00:19:20 - 00:29:01

2.5.4 Patrón Rítmico 2 T1

Este patrón rítmico transcrito en la figura 12 aparece en el segundo verso y está conformado de dos compases creando una mayor tensión rítmica por el uso continuado de golpes de membrana abiertos y apagados.

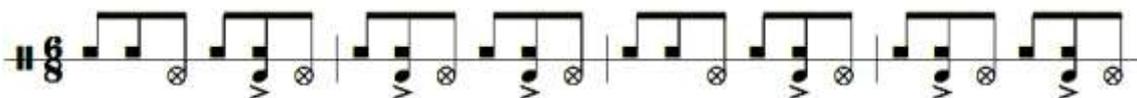


Figura 3. Patrón rítmico 2 T1 min. 00:56:14 - 01:01:03

2.5.5 Patrón Rítmico 3 T1

El siguiente fragmento de la figura 13 es tomado del verso final, el cual también aparece en los coros. Dicha variación es más repetitiva y crea una mayor tensión rítmica al apagar la tercera nota de cada pulso. Esta célula también es usada para cambiar de secciones.

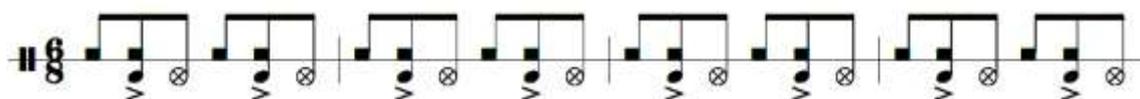


Figura 4. Patrón rítmico 3 T1 min. 02:40:16 - 02:45:01

En conclusión, en este tema se ha encontrado tres patrones rítmicos estables y tres repiques. Por otro lado, dentro de la forma del tema encontramos que las secciones de coros y versos en ciertas partes son más largas que en otras, y esto depende del cantante principal. A continuación presentamos algunos repiques que aparecen a lo largo del tema.

2.5.6 Repique 1 T1

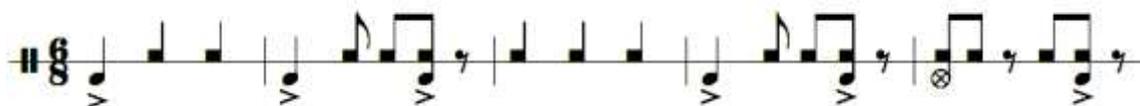


Figura 5. Repique 1 T1 min. 00:13:22 - 00:19:21

2.5.7 Repique 2 T1

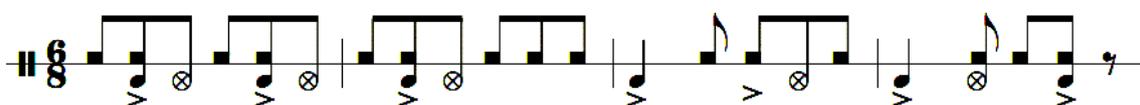


Figura 6. Repique 2 T1 min. 00:52:00 - 00:56:14

2.5.8 Repique 3 T1

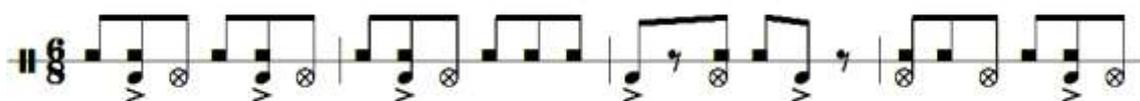


Figura 7. Repique 3 T1 min. 02:22:05 - 02:26:12

Los repiques transcritos muestran una clara interpretación de la dualidad métrica antes mencionada dentro del ritmo base del bambuco donde se evidencia las acentuaciones de la tercera y quinta corchea como motivo principal en la ejecución del bombo.

2.6 Sistematización segundo tema

Artista: Don Naza

Tema: Caramba

Disco: Soy el Hombre

Segundo Adolfo Nazareno Mina, también conocido como Don Naza, fue un cantante de música afroesmeraldeña, referente de los cantos tradicional especialmente chigualos y arrullos, su voz potente guardaba la esencia de la tradición de este pueblo.

2.6.1 Caramba

“Canción y baile esmeraldeño. El nombre de este canto, es de origen español. Al igual que la antigua tonadilla, se inicia o terminan los versos de la canción, con las palabras: *ay! caramba; Caramba,*” (Godoy, 2012, p.56).

2.6.2 Forma del Tema

La forma del tema transcrito es la siguiente:

- Intro
- Verso
- Coro
- Verso
- Coro
- Interludio marimba
- Verso
- Coro
- Verso
- Coro
- Verso
- Coro
- Interludio marimba

- Coro
- Verso
- Coro Final

En este tema, el bombo realiza una gran cantidad de repiques dentro del acompañamiento; excepto en el interludio que toca la marimba y en algunos segmentos de los versos. Es decir no presenta un patrón rítmico estable que vaya durante toda una sección.

Las bases rítmicas y los repiques interactúan en toda la ejecución del tema, aquí se ha podido determinar que no presenta un orden estricto en cuanto a la ejecución de los mismos.

2.6.3 Patrón rítmico 1 T2

Esta primera variación que encontramos en la figura 17, se ejecuta sobre dos compases. Aquí nos enfocamos en cinco notas que pasan la barra de compás entre los cuatro compases presentados creando densidad rítmica propia del estilo musical.

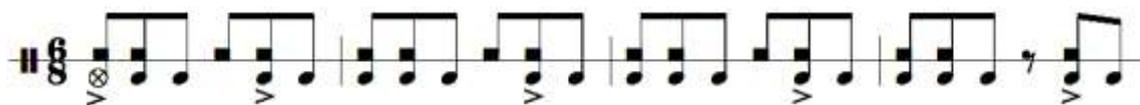


Figura 8. Patrón rítmico 1 T2 min. 03:02:09 - 03:06:15

2.6.4 Patrón rítmico 2 T2

La figura 18 muestra una sección que guarda similitud con el tercer patrón rítmico del primer tema transcrito con la diferencia que no usa golpes cerrados en la membrana. En este patrón rítmico todos los golpes producidos en la membrana son abiertos creando una sonoridad llena de golpes graves.

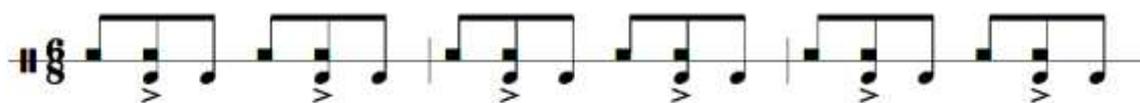


Figura 9. Patrón rítmico 2 T2 min. 03:20:15 - 03:23:21

Se encontraron dos patrones rítmicos que presentan una rítmica constante, por otro lado se evidencia gran cantidad de repiques cargados de

2.6.10 Repique 6 T2



Figura 15. Repique 6 T2 min. 03:16:06 - 03:20:15

2.6.11 Repique 7 T2

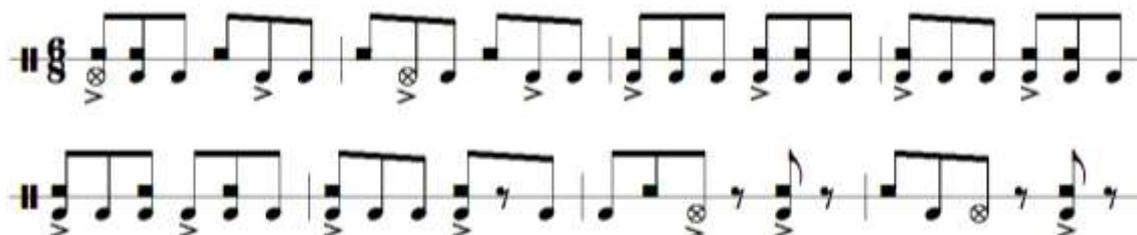


Figura 16. Repique 7 T2 min. 03:23:24 - 03:32:16

Estos siete repiques transcritos muestran una gran cantidad de variaciones rítmicas producto del ritmo base y de la interacción con el resto de instrumentos de percusión. Por otro lado, en la interpretación hay mayor desarrollo de acentos conjugados con algunos silencios, demostrando un gran dominio del instrumento de parte del ejecutante.

2.7 Sistematización tercer tema

Artista: Don Naza

Tema: Canoíta

Disco: Soy el Hombre

2.7.1 Canoíta

La canción Canoíta es un tema que describe las labores cotidianas de los pescadores del pueblo esmeraldeño. En la actualidad este tema lo usan también para referirse a la contaminación de los ríos y el mar.

“Relacionada con la vida del pescador, y con los elementos que conforman el entorno de esta actividad; el agua, las redes, y sobre todo la canoa. Generalmente la coreografía interpretada en esta pieza representa escenas de pesca. El estribillo consiste en la llamada del solista: “canoíta eh”; y el coro responde: “donde arrimara” (Palacios, 2013, p. 84).

2.7.2 Forma del tema

El desarrollo de este tema empieza con un *intro* de marimba seguido de un coro-pregón, luego un interludio de marimba, seguidamente retoma el coro-pregón para luego finalizar con un interludio de marimba.

La forma del tema transcrito es la siguiente:

- Intro marimba
- Coro-pregón
- Interludio marimba
- Coro-pregón
- Outro marimba

2.7.3 Patrón rítmico 1 T3

Este patrón rítmico presentado en la figura 26, se caracteriza por acentuar las dos últimas notas de cada compás con golpes abiertos en la membrana de cuero, creando una sensación de un pulso diferente al aumentar acentos en las dos últimas corcheas de cada compás.



Figura 17. Patrón rítmico 1 T3 min. 00:14:02 - 00:18:19

2.7.4 Patrón rítmico 2 T3

La figura 27, muestra el segundo patrón rítmico que está desarrollado sobre dos compases, donde se evidencia la dualidad métrica. Además mantiene un ostinato con el golpe palo y usa ciertos golpes apagados en la membrana para bajar la densidad rítmica.

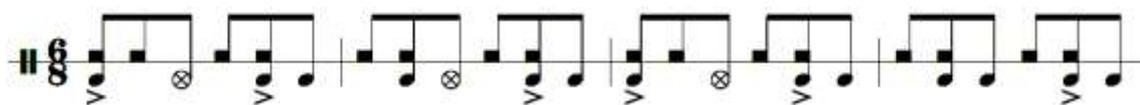


Figura 18. Patrón rítmico 2 T3 min. 00:23:14 - 00:28:08

2.7.5 Patrón rítmico 3 T3

El siguiente patrón rítmico de la figura 28, de igual manera aparece en los dos temas anteriormente transcritos, es un patrón rítmico que está cargado de tensión rítmica por la ejecución de golpes abiertos y cerrados en la membrana de cuero.



Figura 19. Patrón rítmico 3 T3 min. 01:18:04 - 01:22:21

Se han transcrito tres patrones rítmicos donde se evidencia el manejo de la densidad rítmica, y por otro lado la interacción del bombo con el resto del ensamble. A continuación presentamos los cinco repiques más importantes encontrados en esta canción.

2.7.6 Repique 1 T3

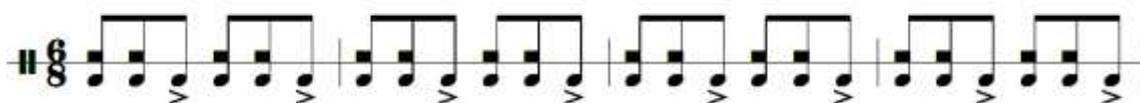


Figura 20. Repique 1 T3 min. 00:03:16 - 00:08:08

2.7.7 Repique 2 T3

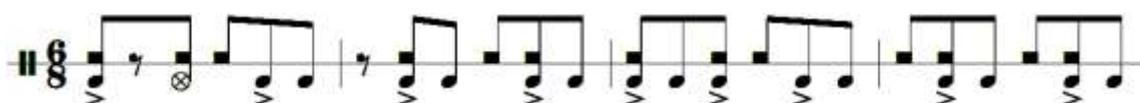


Figura 21. Repique 2 T3 min. 00:42:17 - 00:47:10

2.7.8 Repique 3 T3

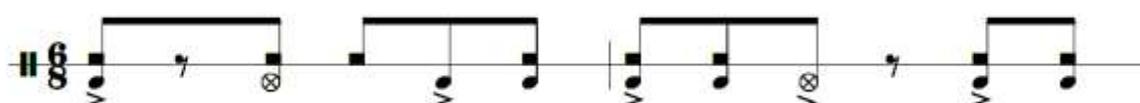


Figura 22. Repique 3 T3 min. 01:08:17 - 01:11:01

2.7.9 Repique 4 T3

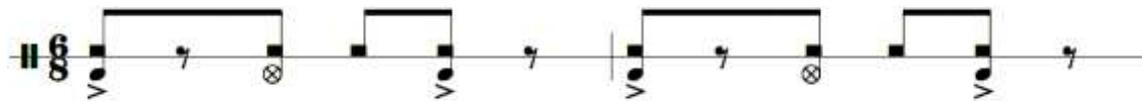


Figura 23. Repique 4 T3 min. 01:41:11 - 01:43:19

2.7.10 Repique 5 T3

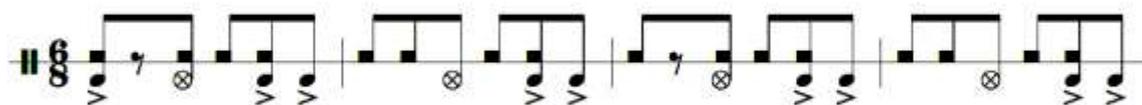


Figura 24. Repique 5 T3 min. 02:35:23 - 02:40:17

Los cinco repiques transcritos muestran un vasto dominio de la dualidad métrica entre el compás de 6/8 y el compás de 3/4, permitiendo al intérprete conocer varias ideas para conseguir una fluidez de ideas rítmicas y enriqueciendo la música ejecutada.

Por consiguiente: podemos decir que en los tres temas transcritos hemos encontrado gran cantidad de repiques en comparación con los patrones rítmicos. Por lo tanto se concluye que una de las funciones del bombo es adornar con repiques el tema. Estos constantes adornos son el resultado de la comunicación del bombo con el resto de instrumentos de percusión y principalmente con las líneas melódicas del canto.

Para terminar este capítulo debemos decir que el análisis presentado en esta sección nos servirá de enlace para plantear una serie de patrones rítmicos aplicados a la batería y que aparecen a continuación.

3 Capítulo III: Adaptación de los patrones rítmicos en la batería.

Para el presente capítulo, se utilizara un grupo de marimba el cual ayudara a poner en práctica la investigación. Los patrones rítmicos que se plantean para la batería fueron adaptados de varias transcripciones, sintetizando y resaltando los golpes más importantes. Como resultado se presentaran patrones rítmicos compuestos en dos y cuatro compases, esto con el fin de agregar mayor modernidad al estilo musical.

Los sonidos ejecutados en el bombo esmeraldeño serán reemplazados en la batería de la siguiente manera.

Tabla 2. Correspondencia de sonidos

Bombo esmeraldeño	Batería
Golpe palo	<i>Hihat y ride</i>
Membrana	Bombo y redoblante

3.1 Configuración de batería usada



Figura 25. Configuración batería usada

La batería usada para este proceso de adaptación fue: un bombo de veintidós pulgadas, un *tom* de diez pulgadas, un *tom* de dieciséis pulgadas, un

redoblante de catorce pulgadas, un *hihat* de catorce pulgadas, un *ride* de veintidós pulgadas, y un *crash* de diecisiete pulgadas.

3.2 Nomenclatura usada para la batería

Se propone una nomenclatura sencilla para la explicación y ejecución de los patrones rítmicos adaptados a la batería. Estos patrones rítmicos se plantean en un *set* básico de batería, bombo, redoblante, *hihat*, *ride* y *crash*.

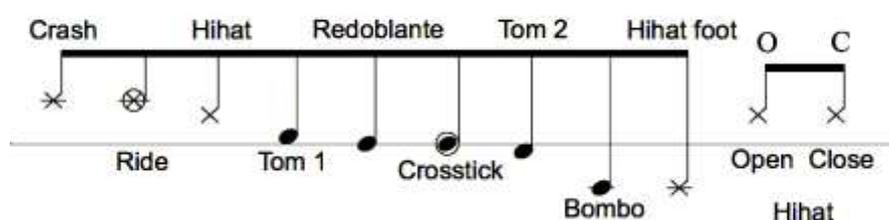


Figura 26. Nomenclatura batería

3.3 Identificación de los patrones rítmicos propuestos

Tabla 3. Tabla de identificación de los patrones rítmicos propuestos

Patrón rítmico E = estrofa	Patrón rítmico C = coro
1E	1C
2E	2C
3E	3C <i>ride</i>
4E lineal	4C <i>backbeat</i>
5E <i>backbeat</i>	

3.4 Patrones rítmicos aplicables a la estrofa de una pieza musical

3.4.1 Patrón rítmico 1E

Se puede ver el patrón rítmico 1E en contexto en el *score* anexo 3.

Este patrón rítmico figura 36 tiene una estructura de dos compases, en el *hihat* se usa un ostinato similar al golpe palo del bombo esmeraldeño. El primer compás de este patrón rítmico se lo extrae del patrón rítmico 2 T3, se usa la primera y quinta corchea del bombo esmeraldeño y se lo toca en el bombo de la batería.

Para la línea rítmica de la caja se buscó una especie de contra melodía tocado en el *crossstick* que responda al bombo y que ayude a articular mejor el patrón rítmico, teniendo como principal recurso el uso de golpes sincopados.

El segundo compás es más sencillo, el *hihat* sigue con el mismo ostinato del primer compás, el bombo toca la tercera corchea de cada compás, y el redoblante toca la quinta corchea seguido de un silencio de corchea, esto genera una especie de relajación rítmica en el segundo compás.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Patrón Rítmico 2 T3' and the bottom staff is labeled 'Ritmo base de bambuco'. Both staves are in 8/8 time. The top staff (Bombo) has a 2/8 time signature and shows a rhythmic pattern with notes on the 1st, 3rd, 5th, and 7th eighth notes of each measure. The bottom staff (Bateria) shows a pattern with 'x' marks on the 1st and 5th eighth notes, and a note on the 7th eighth note. Red vertical boxes highlight the 1st, 3rd, 5th, and 7th eighth notes in both staves across four measures.

Figura 27. Explicación patrón rítmico 1E

3.4.2 Patrón rítmico 2E

En este patrón rítmico figura 37 se aplica un concepto más tradicional extraído del bombo afroesmeraldeño.

En el *hihat* tenemos el ostinato de golpe palo del bombo afroesmeraldeño, en el primer compás tocamos el bombo de la batería en la tercera y quinta corchea, marcando el patrón rítmico tradicional del bombo afroesmeraldeño. En el segundo compás se usa la segunda parte del patrón rítmico anterior.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Ritmo base de bambuco' and the bottom staff is labeled 'Bateria'. Both staves are in 8/8 time. The top staff (Bombo) has a 2/8 time signature and shows a rhythmic pattern with notes on the 3rd and 5th eighth notes of each measure. The bottom staff (Bateria) shows a pattern with 'x' marks on the 1st and 5th eighth notes, and a note on the 7th eighth note. Red vertical boxes highlight the 3rd and 5th eighth notes in both staves across four measures.

Figura 28. Explicación patrón rítmico 2E

3.4.3 Patrón rítmico 3E

En esta propuesta figura 38, se unen los patrones rítmicos 1E y 2E antes presentados, creando un patrón rítmico de 4 compases. Aquí lo que se pretende es crear una mayor sensación de espacialidad rítmica.

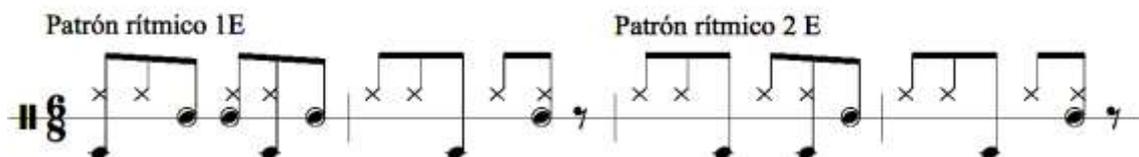


Figura 29. Explicación patrón rítmico 3E

3.4.4 Patrón rítmico 4E lineal

Esta propuesta de la figura 39, se formula desde el patrón rítmico base del bambuco, aquí se aplica el concepto de fraseo lineal. Sergio Reggiani (2015) explica sobre el fraseo lineal diciendo lo siguiente: “concepto desarrollado por Gary Chaffee, que habla sobre rellenar espacios en una subdivisión basado en células rítmicas”. Este tipo de ejecución brinda mayor cadencia al momento de interpretar, pero también requiere un buen desarrollo técnico del instrumento. El patrón que se presenta aquí busca tener una sonoridad tradicional sin golpes unísonos.

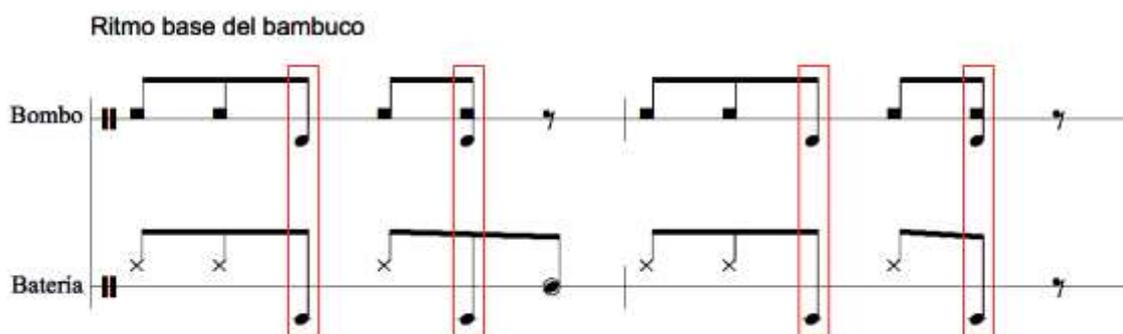


Figura 30. Explicación patrón rítmico 4E lineal

3.4.5 Patrón rítmico 5E *backbeat*

Se puede ver el patrón rítmico 5E *backbeat* en contexto en el audio del anexo 2.

Para esta propuesta moderna de la figura 40 se ha usado el concepto de *backbeat*. Este *backbeat* “normalmente se refiere a los tambores que cumplen

la función de llevar el groove, caso de los tiempos 2 y 4" (Martínez, 1999, p. 10). Se utilizó la variación del patrón tradicional del bambuco y se añadió el *backbeat*. En el hihat se plantea una rítmica de tres negras marcando un compás de 3/4 sobre el compás de 6/8, esto viene a dar una forma polirrítmica de tres sobre dos característico de la dualidad métrica que tiene esta música. Finalmente el bombo toca la primera corchea de cada compás y la quinta corchea del primer compás como se muestra a continuación.

The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bombo' and the bottom staff is labeled 'Batería'. The first section, 'Ritmo base del bambuco', is in 6/8 time. The second section, 'Dualidad métrica', is in 3/4 time. Red boxes highlight the backbeat patterns in both sections.

Figura 31. Explicación patrón rítmico 5E *backbeat*

3.5 Patrones rítmicos aplicables en el coro de una pieza musical

3.5.1 Patrón rítmico 1C

Se puede ver el patrón rítmico 1C en contexto en el *score* anexo 5.

Este patrón rítmico figura 41 es igual al patrón rítmico 1E, con la diferencia que agregamos el *hihat* abierto para darle mayor movimiento a la sección del coro, la apertura del *hihat* se la realiza en la segunda y quinta corchea de cada compás y se cierra el *hihat* con el pie en la primera y cuarta corchea, este sonido agrega mayor densidad rítmica y movimiento al coro. Los golpes del redoblante se los ejecuta en el parche y no en el *croststick* como en los patrones rítmicos de las estrofas.

The figure shows a musical staff in 6/8 time. The notation includes notes and rests, with 'O' and 'C' markings above the notes indicating hihat and conga patterns respectively.

Figura 32. Patrón rítmico 1C

3.5.2 Patrón rítmico 2C

El patrón rítmico 2C de la figura 42, guarda una similitud al patrón rítmico 2E planteado en la sección de estrofas, aquí se agrega el *hihat* abierto para crear una mayor sensación de movimiento al coro. Además el golpe del redoblante se ejecuta directamente en la membrana.

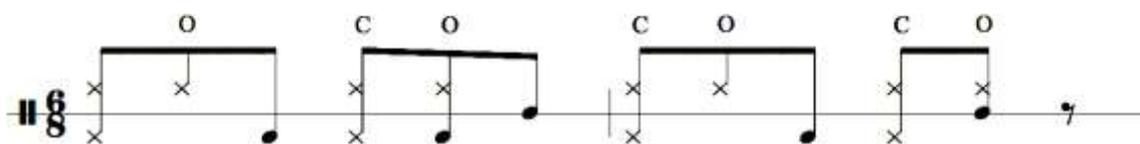


Figura 33. Patrón rítmico 2C

3.5.3 Patrón rítmico 3C *ride*

Se puede ver el patrón rítmico 3C *ride* en contexto en el *score* anexo 4.

Esta variación de la figura 43 es igual al patrón rítmico 2C con la diferencia es que la ejecución del *hihat* se la cambia al *ride* y el *hihat* pasa a marcar el pulso de cada compás.

El redoblante toca la tercera, cuarta y quinta corchea del primer compás, y en el segundo compás solo toca la quinta corchea, creando una sensación de descanso rítmico.

Finalmente el bombo toca la primera y quinta corchea del primer compás, y la tercera corchea del segundo compás.

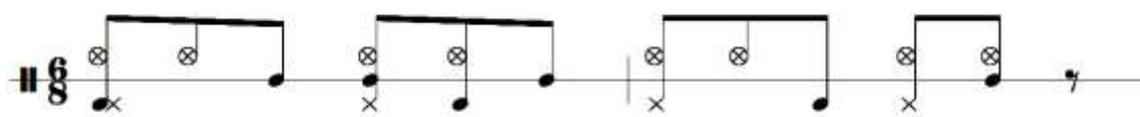


Figura 34. Patrón rítmico 3C *ride*

3.5.4 Patrón rítmico 4C *backbeat*

Se puede ver el patrón rítmico 4C *backbeat* en contexto en el audio del anexo 2.

Esta es una variante del patrón rítmico 5E *backbeat* (figura 44) establecido en la sección de estrofas, donde el *hihat* marca el pulso del compás y el *ride* ejecuta la voz rítmica del *hihat*.

La caja acentúa la cuarta corchea de cada compás, dando una sensación de *backbeat*.

El bombo agrega más densidad rítmica al tocar golpes unísonos con el *hihat*, creando una sensación de una modulación rítmica de tres sobre dos en el primer compás, y en el segundo compás ejecuta el primer tiempo.



Figura 35. Patrón rítmico 4C *backbeat*

3.6 Repiques orquestados en la batería

En esta sección se ha hecho una selección de los repiques transcritos que no se repiten entre temas y se los ha orquestado en la batería. Teniendo en consideración la intención interpretativa y tímbrica de cada fragmento transcrito.

3.6.1 Orquestación repique 1 T1

Repique 1 T1

Figura 36. Orquestación repique 1 T1 aplicado a la batería

3.6.2 Orquestación repique 1 T2

Repique 1 T2

Bombo

Batería

Figura 37. Orquestación repique 1 T2 aplicado a la batería

3.6.3 Orquestación repique 3 T2

Repique 3 T2

Bombo

Batería

Figura 38. Orquestación repique 3 T2 aplicado a la batería

3.6.4 Orquestación repique 4 T2

Repique 4 T2

Bombo

Batería

Figura 39. Orquestación repique 4 T2 aplicado a la batería

Repique 7 T2

Bombo

Batería

Figura 40. Orquestación repique 7 T2 aplicado a la batería

3.6.5 Orquestación repique 1 T3

Repique 1 T3

Bombo

Batería

Figura 41. Orquestación repique 1 T3 aplicado a la batería

3.6.6 Orquestación repique 3 T3

Repique 3 T3

Bombo

Batería

Figura 42. Orquestación repique 3 T3 aplicado a la batería

3.6.7 Orquestación repique 4 T3

Repique 4 T3

Bombo

Batería

Figura 43. Orquestación repique 4 T3 aplicado a la batería

A fin de tener una interpretación que conserve un sonido tradicional en la batería, se enfocó en que exista una aproximación de los timbres y los acentos ejecutados en el bombo esmeraldeño. Finalmente podemos observar como siempre aparecen dos características importantes del género que son la dualidad métrica y los acentos de la tercera y quinta corchea del patrón rítmico.

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

- Una de las conclusiones más importantes que se puede presentar a partir de esta experiencia es: darle la misma importancia al aprendizaje de la música por tradición oral y al aprendizaje en academias de música.
- La música de tradición oral, contiene información valiosa que se transmite de maestro a alumno en la cotidianidad, tanto en eventos religiosos como en festividades.
- La música presentada es enérgica y expresiva. Se considera muy importante que su interpretación se la realice de la misma manera.
- Como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, el bombo afroesmeraldeño tiene un papel muy importante al crear interacción con el resto del conjunto musical.
- La investigación adquiere relevancia y credibilidad gracias a que fue posible utilizar una agrupación especializada en el género.
- Podemos decir que esta tesis, más allá de buscar un lenguaje tradicional del género bambuco e introducir la batería al mismo, pretende un acercamiento entre lo moderno y lo tradicional.
- Concluyendo, podemos mencionar dos características importantes del género bambuco y su ejecución en el bombo. Primero, la dualidad métrica entre el compás de 6/8 y 3/4 y por otro lado la importancia de los acentos de la tercera y quinta corchea del patrón rítmico.

4.2 Recomendaciones

- Aprender a interpretar los instrumentos tradicionales de cualquier género, puede ayudar a interiorizar el lenguaje musical.
- Adquirir lenguaje musical mediante la escucha de canciones representativas del género.
- Realizar transcripciones y prestar atención a los detalles como articulaciones, técnica, matices o fraseo.
- Realizar ejercicios rítmicos que te ayuden a subdividir el compás de 6/8 es muy importante al momento de interpretar esta música.
- Vocalizar las células rítmicas antes de poder ejecutarlas en el instrumento, esto es de suma importancia ya que ayuda a interiorizar de una mejor manera la nueva información.
- En Latinoamérica contamos con una gran riqueza musical y es recomendable tratar de aprender la mayor cantidad de géneros musicales con el fin de ampliar nuestros recursos musicales.

5 Referencias

- Duque, A., Sánchez, H., & Tascón, H. (2009). *Qué te pasa vo, Canto de piel, semilla y chonta, Músicas del Pacífico Sur, Cartilla de Iniciación Musical. Ministerio de cultura.* Bogotá: República de Colombia.
- Franco, J. (2005). *Sonidos milenarios. La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichuas del Pastaza y Afroesmeraldeños.* Quito: Petroecuador/ICCI/FEPP/Imprefepp.
- García, J. (1989). Instrumentos Musicales Asociados A Ritmos Afro-Ecuatorianos. *Opus Revista de la Musicoteca del Banco central del Ecuador*, 36, 57-63.
- García, J. (2007). *Saberes Propios, Religiosidad y Luchas de Existencia Afroecuatoriana.* Quito: Fondo Documental Afroandino.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA.* Mexico, D.F., Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, A. (1985). *El Currulao, Educación Física y Deporte.* Medellín: Baltazar Medina.
- Martinez, F. (1999). *Funk grooves for bass.* Buenos Aires, Argentina: Advance Music.
- Minda, P. (2014). *La marimba como patrimonio cultural inmaterial.* Quito: Ediecuatorial.
- Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. (2015). *Arrullos y Currulaos (Vols. I-II).* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Palacios, F. (2013). *El Andarele en la música tradicional afroesmeraldeña*. Quito: Abya-Yala.

Reggiani, S. (2015). *Fraseo Lineal (linear phrase)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xusPcPQ2PdI>.

Valencia, L. (1999). *Memoria Viva, Costumbres y Tradiciones Esmeraldeñas*. Quito: Vértice Studio.

Villacís, E. (2015). *La ruta cimarrón*. *Revista del Consejo de la Judicatura*, 6, 9-11.

6 Glosario

Antón fue un esclavo que dirigió la exploración y asentamiento en las nuevas tierras (Villacís, 2015, p. 10).

Alonso de Illescas fue un esclavo que recibió educación y fue el encargado de consolidar el reino de los zambos creando alianzas con los indígenas de la zona (Villacís, 2015, p. 10).

Tatabra o puerco de monte.

Slap se refiere a un sonido fuerte y seco que se produce al presionar al mismo tiempo que se golpea la membrana de cuero en el cununo.

Polirritmia combinación simultánea de ritmos distintos entre las diferentes partes de la textura musical (Latham, 2008, p.1201).

Bordón nombre que se da a cada una de las tablas más largas y graves de la marimba (Duque, Sánchez y Tascón, 2009, p. 15).

Hihat es instrumento musical que consta de dos platillos que se ejecutan con un pedal y forma parte de la batería.

Ride es un platillo grande y pesado que se puede tocar para marcar el tiempo y cambiar de sección.

Crash es un platillo que es usado para marcar cambios de sección o para enfatizar partes de un tema musical.

Fraseo Lineal, rellenar espacios en una subdivisión basado en células rítmicas (Reggiani, 2015).

Backbeat normalmente se refiere a los tambores que cumplen la función de llevar el groove, caso de los tiempos 2 y 4 (Martinez, 1999, p. 10).

Crosstic golpe de aro (Martinez, 1999, p. 10).

ANEXOS

7 Anexos

Anexo 1

Tema 1 Bambuco

- Patrón R1 T1.wav
- Patrón R2 T1.wav
- Patrón R2 T1.wav
- Repique 1 T1.wav
- Repique 2 T1.wav
- Repique 3 T1.wav

Tema 2 Caramba

- Patrón R1 T2.wav
- Patrón R2 T2.wav
- Repique 1 T2.wav
- Repique 2 T2.wav
- Repique 3 T2.wav
- Repique 4 T2.wav
- Repique 5 T2.wav
- Repique 6 T2.wav
- Repique 7 T2.wav

Tema 3 Canoíta

- Patrón R1 T3.wav
- Patrón R2 T3.wav
- Patrón R3 T3.wav
- Repique 1 T3.wav
- Repique 2 T3.wav
- Repique 3 T3.wav
- Repique 4 T3.wav
- Repique 5 T3.wav

Anexo 2

- Fragmento patrón rítmico 4C backbeat.wav
- Fragmento patrón rítmico 5E backbeat.wav

Anexo 3

Video Recital: <https://www.youtube.com/watch?v=XOJTd93ICd4>

Anexo 4

INTRO - PUZO CORAZON

SAMBUQUEA'O

L Y M: LENIN G ESTRELLA ARANZ
ARCELO TATO MORA

SCORE

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- VOICE:** A single staff at the top with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- SOPRANO SAX:** A staff with a treble clef, playing a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. It includes dynamic markings like *pp.* and *sfz*, and a **SUBTIT** (Soprano Saxophone) label.
- TENOR SAX:** A staff with a treble clef, playing a similar melodic line to the Soprano Sax. It includes a **SUBTIT** (Tenor Saxophone) label.
- PIANO:** A staff with a treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. It includes a **SUBTIT** (Piano) label.
- GUITAR:** A staff with a treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. It includes a **SUBTIT** (Guitar) label and a note: *Git (over come o Dist.)*.
- BASS:** A staff with a bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. It includes a **SUBTIT** (Bass) label.
- SATECIA:** A staff with a bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. It includes a **SUBTIT** (Satecia) label.

Throughout the score, various chord symbols are indicated above the staves, including **E MIN7**, **S MIN7**, **A MIN7**, and **D MIN7**. The score concludes with a double bar line.

Pure Creation

The musical score for "Pure Creation" is arranged for guitar, saxophone, piano, and strings. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system includes guitar (Gtr.), saxophone (Sax.), piano (Piano), and strings (Str.). The second system includes guitar (Gtr.), saxophone (Sax.), piano (Piano), and strings (Str.). The guitar part features a melodic line with a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The saxophone part has a melodic line with a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The piano part has a melodic line with a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The strings part has a melodic line with a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The guitar part has a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The saxophone part has a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The piano part has a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The strings part has a 7th fret marker and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

PURO CORAZON

COORO LARGO

pu tu co ra zon
mi te ra si se ñar

S. SX. T. SX. PIANO PIANO TACET XI GATE GATE BASS BATERIA II

E 7#9 A 7#9

The musical score is written for a band and includes the following parts:

- Vocal:** Two vocal staves (S. SX. and T. SX.) with lyrics in Spanish. The tempo is marked 'COORO LARGO'. The lyrics are 'pu tu co ra zon' and 'mi te ra si se ñar'.
- Piano:** A piano part with a 'TACET XI' instruction.
- Guitar:** Two guitar parts, both marked 'GATE'.
- Bass:** A bass line.
- Bateria:** A drum part.

Chord progressions are indicated as E 7#9 and A 7#9. The score is written on ten staves, with the vocal parts at the top and the instrumental parts below. The instrumental parts are mostly empty staves with some notes and rests.

PURO COCAJON

X4

COBO COBTO
4 *mf* pu to co ra zon

COBO COBTO
4 *mf* tir rra si se fue

S. SX. *mf*

T. SX. *mf*

PIANO *mf*
D7#9 A7 C#7

GTE. *mf*
D7#9 A7 C#7
SADO STACCATO
D7#9 A7 C#7

BASS *mf*

SAXTECLA *mf*

CAPAS 1) Saxo (S) Git (S) PIANO-SAX

Puro Creacion

The musical score is written for a jazz ensemble. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Saxophone (Saxo), Guitar (Git), Piano (PIANO), and Strings (STRINGS). The second system includes staves for Saxophone (Saxo), Guitar (Git), Piano (PIANO), and Strings (STRINGS). The score features various chord voicings and melodic lines. The saxophone part includes a solo section marked with a '1.' and a '5.' below the staff. The guitar part includes a solo section marked with a '5.' below the staff. The piano part includes a solo section marked with a '5.' below the staff. The strings part includes a solo section marked with a '5.' below the staff. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.

Anexo 5

PURO CORAZON

SAMBURUEGA'O

L Y M: LENIN G ESTRELLA ARAUZ
ARREGL: LENIN G ESTRELLA ARAUZ

SCORE

VOICE VAMP

SOPRANO SAX

TENOR SAX

PIANO

GUITAR

DRUMS

BATERIA

The musical score is written for a jazz ensemble. It includes staves for Voice (VAMP), Soprano Sax, Tenor Sax, Piano, Guitar, Drums, and Bateria. The score is divided into measures, with first and second endings indicated by '1' and '2' above the staff lines. The piano part features chords such as BMIN7, AMIN7, and BMIN7. The guitar part features chords such as AMIN7 and BMIN7. The drums and bateria parts are indicated by rhythmic slash marks. The score is arranged in a standard Western musical notation style.

ARREG: LENIN G ESTRELLA ARAUZ 6518554 / 09503008 QUILL0ESTRELLA@HOTMAIL.COM

Pure Creation

VOIC. FINE

qui les vers gas cas tar... con mi vor de sa fi ra... da ma rim ba boom... boy gal ta mas conts po flun es... ta cans

5. SX. T. SX.

A7

B7

E7

Q7

Q7

Q7

Q7

Q7

MES.

A7

B7

E7

Q7

Q7

Q7

Q7

Q7

GR.

SASS

PATRON LE

SATTEUA

Povo Coaelon

4

The musical score is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "cin que sitem le tu co... ra non... si di ces e cas to rha... no e cas to rha... mi her... ma nos co". The guitar accompaniment is divided into two systems. The first system includes parts for Sx (Soprano Saxophone), T. Sx (Tenor Saxophone), MEA (Melodica), GTE (Guitar), and S666 (Saxophone). The second system includes parts for MEA, GTE, S666, and SATECIA (Saxophone). The guitar accompaniment features a consistent chord progression: A minor 7, E7 9, G minor 7, A minor 7, and F major 7. The score concludes with a double bar line and the number 22.

cin que sitem le tu co... ra non... si di ces e cas to rha... no e cas to rha... mi her... ma nos co
 Sx
 T. Sx
 MEA
 GTE
 S666
 SATECIA

22

PURO COCAJON A LA VOL Y SINQUE

COBO SI MAMISO

pu ro co ta zom E con dar mi sic res si se ñor E con dar es
 pu ro co ta zom E con dar mi sic res si se ñor E con dar es

Voz EM7(9) Eb7
Guitar A7 Eb7
Sax Amin7 Eb7
MELODIA Dmin7 Eb7
ARMONIA Amin7 Eb7
BAJO Dmin7 Eb7
TECLA Amin7 Eb7
PERCUSSION C 0 C 0 C 0 C 0

A LA VOZ HASTA CORD/INTES Y FIN

PUGO COQUELEN MAMISO

CAGAMISA

5. SX

1. SX

MES.

GRU.

SASS

SATTECA

CANOITA

TRADICIONAL AFRO ECUATORIANO

ARREGLO: LEONINESTRELLA

SCORE

The score is arranged in a system with seven staves. The instruments and their parts are:

- VOCALS:** Features a vocal line with the lyrics "CANOITA EENH..." and a "VAMP" section.
- SOPIRANO SAX:** Plays a melodic line with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*.
- TENOR SAX:** Plays a melodic line with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*.
- QUITARRA 1:** Provides harmonic accompaniment with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*.
- PIANO:** Provides harmonic accompaniment with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*.
- SASS:** Plays a melodic line with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*. It includes a section labeled "PATRON 10" with the notes "O C O C O C O".
- SAXTEIN:** Provides harmonic accompaniment with dynamics markings of *f* and *mf*, and chord symbols *Bm7*, *E7*, and *A7*.

2 PATEON IBAVEE VO ME FOU...

CANONITA

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left: Vex, S. SX, T. SX, QUIN 1, PNL, SASS, and SYRTEA. The score is divided into two main sections. The first section, titled 'PATEON IBAVEE VO ME FOU...', spans the first three staves (Vex, S. SX, T. SX) and includes a 'PATEON IBAVEE' section on the SYRTEA staff. The second section, titled 'CANONITA', spans the remaining four staves (QUIN 1, PNL, SASS, SYRTEA). The 'CANONITA' section features a 'PATEON IBAVEE' section on the SYRTEA staff. Dynamic markings include 'f7' and 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

CANDITA

5

The musical score for "Candita" is arranged for a vocal ensemble and a six-piece instrumental band. The score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The instruments are Violin (Vcl.), Saxophone (Sax.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass (Bass), and Sitar (Sitar). The vocal parts are for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The instrumental parts for Saxophone, Guitar, Piano, and Bass are marked with a dynamic of **fz** (forzando). The Sitar part is marked with a dynamic of **f**. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The vocal parts feature melodic lines with lyrics, while the instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The Sitar part includes a prominent melodic line with a **f** dynamic marking.

4 CONDE ARZIMARA...

CANCIÓN

Voz

S. Sax

T. Sax

Guit. 1

Pno.

Bass

Bateria

E7

E7

D7

E7

E7

D7

E7

E7

D7

D7

D7

C0 C0 C0 C0

CANONITA

SOLUS

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts and markings:

- Vox:** Vocal line with lyrics.
- 5. SX:** Saxophone 5 part, marked *p* and *mf*.
- 1. SX:** Saxophone 1 part, marked *p* and *mf*.
- TRUMP 1:** Trumpet 1 part, marked *p* and *mf*.
- PNL:** Piano part, marked *p* and *mf*.
- SBASS:** Bass part, marked *p* and *mf*.
- SAXEPIA II:** Saxophone II part, marked *p* and *mf*.

Key musical features include dynamic markings (*p*, *mf*, *f*), accents, and performance instructions such as "PATTERN SO GLIDE" for the Saxophone II part. The score is written in a single system across seven staves.

CUNYITA

6

VOX

S. Gt. $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$

T. Gt. $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$

GUIT. $\text{A}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$

PNO. $\text{A}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$

BASS $\text{A}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{E}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$

SITARRA

44

Anexo 7

QUARAPÓ

TRADICIONAL

SCORE AD LIBITUM

ARR. DR. LENIN "QUILLO" ESTRELLA

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for Voice, followed by Soprano Sax, Tenor Sax, Trumpet, Bass, Piano, Marimba, and Sitar. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower instruments, with melodic lines in the upper instruments. The vocal line is written in a simple, rhythmic style. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'cresc.'.

GUARAPÓ

The musical score for "GUARAPÓ" is written for a band. It consists of eight staves, each representing a different instrument. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Sx (Saxophone):** The first staff, which is mostly empty, indicating the saxophone part is not present in this arrangement.
- Tr. Sx (Trumpet Saxophone):** The second staff, which is also mostly empty.
- Gtr (Guitar):** The third staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* (piano) dynamic.
- Bass (Bass):** The fourth staff, which is mostly empty.
- Pno (Piano):** The fifth staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- Vba (Violin):** The sixth staff, which is mostly empty.
- Saxofón (Saxophone):** The seventh staff, which is mostly empty.
- Drums:** The eighth staff, which is mostly empty.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings. The overall structure is a single melodic line for guitar and piano, with other instruments providing accompaniment or remaining silent.

QUARZO

4

S. SX

T. SX

GRV

STRS

PIA

MB

STRCS

Chord symbols: AUNT, F#m7/D, EUNT, AUNT/C, DUNT, AUNT/E, AUNT/F

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It begins with a treble clef and a 4-measure rest. The vocal parts (Soprano, Tenor, Alto, Bass) and piano accompaniment (Piano, Mellophone, Strings) are arranged in a system. The piano accompaniment includes chord symbols: AUNT, F#m7/D, EUNT, AUNT/C, DUNT, AUNT/E, and AUNT/F. The score is marked with a '4' at the beginning, indicating a four-measure rest.

QUACAPÓ

5 **COCO** **A LA VEZ 5 VECES Y SOLOS** **FIN**

The score is written for a vocal line and four instrumental parts: Guitar (Gtr.), Bass (Bass), Piano (Pno.), and Strings (Str.). The vocal line begins with a melodic phrase marked 'COCO' and 'A LA VEZ 5 VECES Y SOLOS', followed by a 'FIN' section. The instrumental parts provide accompaniment, with the guitar and bass playing chords and the piano and strings playing rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'A' and 'f'.

Gtr. **Bass** **Pno.** **Strs.**

GUNDAPO

SOLOS V.C.

Violin I (V. SX) Solo: AUNT, FMAUT, EUNT, DUNT, AUNT, FMAUT, G^b/E, AUNT

Violin II (V. SX) Solo: SUNT, GMAUT, EUNT, SUNT, SUNT, GMAUT, A^b, SUNT

Flute (FL) Solo: AUNT, FMAUT/D, EUNT, DUNT, AUNT/C, FMAUT/D, G^b/E, AUNT/F

Bassoon (SSB) Solo: AUNT, FMAUT/D, EUNT, DUNT, AUNT/C, FMAUT/D, G^b/E, AUNT/F

Piano (PIA) Solo: AUNT, FMAUT/D, EUNT, DUNT, AUNT/C, FMAUT/D, G^b/E, AUNT/F

Mellophone (ME) Solo: AUNT, FMAUT/D, EUNT, DUNT, AUNT/C, FMAUT/D, G^b/E, AUNT/F

Percussion (PERCU) Solo: S, C

QUINTETO

VOCES Y PERCUSION
AL CORO Y FIN

7 PARA SALIR DEL SOLO

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows the beginning of measure 7 with a guitar staff and a vocal/percussion staff. The second system contains two staves: guitar and vocal/percussion. The third system contains two staves: guitar and vocal/percussion. The fourth system contains four staves: guitar, bass, and two vocal/percussion staves. The fifth system contains four staves: guitar, bass, and two vocal/percussion staves. The sixth system contains four staves: guitar, bass, and two vocal/percussion staves. The seventh system contains one staff for the vocal/percussion part. Chord symbols are placed above the guitar and bass staves, and above the vocal/percussion staves. The guitar and bass parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The vocal/percussion part features a melodic line with eighth notes and rests.

Labels for the staves are: GTR, BASS, and VOS. The score includes chord diagrams and chord symbols: Am7, F#m7/D, Dm7, Am7/F, and Am7/C.

Caderona

Marimbomba

Score

Intro

Voz

Coro

Soprano Sax

Tenor Sax

Piano

E GIT 2

E Baass

Tato Mora

(2da)

Caderona

5 22

Voz

Coro

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

Chords: Bm, F#, G#

Caderona

6 **Verso**

The musical score is arranged in a system with the following parts:

- Voz:** Vocal line with lyrics, starting at measure 6. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- Coro:** Chorus line, starting at measure 6. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- S. Sx.:** Soprano saxophone part, starting at measure 26. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- T. Sx.:** Tenor saxophone part, starting at measure 26. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- Pno.:** Piano accompaniment, starting at measure 26. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- E. Git.:** Electric guitar part, starting at measure 26. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.
- E. B.:** Electric bass part, starting at measure 26. Chords: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.

Chord progression: Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, F#.

Caderona

7 **Interludio**

Voz D Em Bm G

Coro D Em Bm G

S. Sax. $\frac{3}{4}$

T. Sax. $\frac{3}{4}$

Pno. D Em Bm G

E. Gtr. D Em Bm G

E. B. D Em Bm G

Caderona

8 **Verso**

Voz
Musical notation for the vocal line, starting at measure 8. The melody is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are not present in this image.

Coro
Musical notation for the chorus, starting at measure 8. The accompaniment is written in a treble clef with a key signature of two sharps. Chords are indicated as Bm and F#.

S. Sax.
Musical notation for the Soprano Saxophone, starting at measure 36. The staff is empty.

T. Sax.
Musical notation for the Tenor Saxophone, starting at measure 36. The staff is empty.

Pho.
Musical notation for the Piano, starting at measure 36. The staff is empty.

E. Gtr.
Musical notation for the Electric Guitar, starting at measure 36. The accompaniment is written in a treble clef with a key signature of two sharps. Chords are indicated as Bm and F#.

E.B.
Musical notation for the Electric Bass, starting at measure 36. The staff is empty.



Caderona

9 **Coro Tiple**

Voz

Coro

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

(2da)

The musical score for 'Caderona' is presented in a multi-staff format. It begins with a system of six staves: two for the Coro Tiple (Voz and Coro), and four for the instrumental ensemble (S. Sx., T. Sx., Pno., and E. Gtr./E. B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and ends at measure 45. The second system starts at measure 46 and ends at measure 89. The instrumental parts feature a mix of chords (Bm, F#, G#, C#m) and melodic lines. The guitar parts include a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts consist of a lead vocal line and a chorus line. The score concludes with a double bar line and the instruction '(2da)', indicating a second ending.

Caderona

10 **Puente**

	G	Em	1. Bm	F#	2. C#m7(b5)	F#
Voz						
Coro						
S. Sx.	A	F#m	C#m	G#	D#m7(b5)	G#7
T. Sx.	A	F#m	C#m	G#	D#m7(b5)	G#7
Pno.	G	Em	Bm	F#	C#m7(b5)	F#7
E.Gtr.	G	Em	Bm	F#	C#m7(b5)	F#7
E.B.	G	Em	Bm	F#	C#m7(b5)	F#7

Caderona

11

Solo Percu

Coro (Solo Percu y Coro)

Voz

Coro

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

E.Gtr.

E.B.

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, there are two boxes: 'Solo Percu' and 'Coro (Solo Percu y Coro)'. Below these are the vocal parts: 'Voz' and 'Coro'. The instrumental parts include 'S. Sx.' (Soprano Saxophone), 'T. Sx.' (Tenor Saxophone), 'Pno.' (Piano), 'E.Gtr.' (Electric Guitar), and 'E.B.' (Electric Bass). The score is divided into two systems. The first system (measures 11-12) shows the vocal lines and guitar/bass accompaniment. The second system (measures 13-14) shows the instrumental parts. The guitar and bass parts are marked with 'Bm' and 'F#'. The piano part has a '60' dynamic marking. The vocal parts have lyrics in Spanish: 'Solo Percu' and 'Coro (Solo Percu y Coro)'. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Caderona

Coro Tiple X 4

12

Voz

Coro

S. Sx.

T. Sx.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

Fin

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a 12-measure phrase that is repeated four times, as indicated by the 'X 4' box. The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** Melodic line with lyrics, starting on a whole note G4.
- Coro:** Harmonic accompaniment for the vocal line.
- S. Sx. (Soprano Saxophone):** Melodic line, often playing the vocal melody.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Melodic line, often playing the vocal melody.
- Pno. (Piano):** Accompaniment with chords and bass lines.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Rhythmic accompaniment with chords.
- E. B. (Electric Bass):** Bass line.

The score includes various chord markings such as Bm, F#, G#, C#m, F#m, A, Em, and G. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin' in a box.

Bambuqueando

Score Intro

Lyric: Lenny Guillermo Escobedo Ariz

Voz: en la segunda vez

Voz: *p* wy ha do por la se ra
En el ma los sa be ra
Cuan me ran las ca de tus

Sax sopr.

Sax ten.

Gtr. Cm Cm Eb D9maj7 D9maj7 Bb Cm Cm Eb D9maj7 Bb

Piano

Bajo Cm Cm Eb D9maj7 D9maj7 Bb Cm Cm Eb D9maj7 Bb

Batería

Bumboqueando

25 **Mambo** **Coro**

The musical score is arranged in a system of seven staves. The vocal parts (Voz) and instrumental parts (Mando, Sax soprano, Sax tenor, Guitar, Piano, Bass, and Drums) are all written in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The vocal lines include lyrics in Spanish: 'mi han hu en vie nos qui ne ha jan do por la sic ma ha ja hi far can tan do'. The instrumental parts include various chords and melodic lines. The guitar part includes chords such as F, Cadd9, Dm7, and G7. The piano part includes chords such as F, Cadd9, Dm7, and G7. The bass part includes chords such as F, Cadd9, Dm7, and G7. The drum part includes a pattern of 'x' marks indicating drum hits.

Voz

Sax sopr.

Sax ten.

Git

Piano

Bajo

Bateria

Bambuquensdo

79

Puente

1 2

Coro y percusion

7

Voz

Sax sopr.

Sax ten.

Git

Piano

Bajo

Batería

mi bambucove nea qui ne ba jan do por la serraba jan hi liz can tan do

The musical score is arranged in a standard Western format with staves from top to bottom: Voice, Saxophone Soprano, Saxophone Tenor, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The score is divided into two main sections, 'Puente' (measures 79-86) and 'Coro y percusion' (measures 87-93). The 'Puente' section consists of two phrases, labeled '1' and '2'. The 'Coro y percusion' section contains the chorus with lyrics. The guitar part includes chord diagrams for Fm, Bb, C7, and Dm7 G7. The piano part features a rhythmic accompaniment with a melodic line. The bass and drums parts provide a steady groove. The vocal line includes the lyrics: 'mi bambucove nea qui ne ba jan do por la serraba jan hi liz can tan do'.

Bambuquendo

8 Coro

Voz

Sax sopr.

Sax ten.

Git

Piano

Bajo

Batería

mi bam bu cu vie nen qui ne ba jun do por la se rra ba jua hi liz can tan do

Cadd9 F Dm7 G7 C Dsus4 Gsus4

Bamboquerado

Fine 9

95

Voz

Sax sopr.

Sax ten.

Git

Piano

Bajo

Bateria

Chords: C, F, Dsus4, Bbm7, Am, Dm7, Bbm5, E7, Am, Fm, Dsus4, Gsus4, Cadd9

The musical score is written for a band. It features six staves: Voice, Saxophone (Soprano and Tenor), Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines for each instrument. A 'Fine' marking is present at the end of the piece, with the number '9' indicating the measure number.

