

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

Análisis de la relación armónica y melódica en las secciones de requinto de las bombas ecuatorianas: "Bomba caliente", del grupo Marabú (2011), y "Carpuela", de Milton Tadeo Carcelén (1967)

Andrés Mauricio Satán Ebla

Artes Musicales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Lic. en Música Contemporánea

Quito, 18 de diciembre de 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Análisis de la relación armónica y melódica en las secciones de requinto de las bombas ecuatorianas: "Bomba caliente", del grupo Marabú (2011), y "Carpuela", de Milton Tadeo Carcelén (1967)

Andrés Mauricio Satán Ebla

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M. Mus.

Quito, 18 de diciembre de 2020

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos: Andrés Mauricio Satán Ebla

Código: 00121079

Cédula de identidad: 1725545584

Lugar y fecha: Quito, 18 diciembre de 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

Independientemente de la sencillez o la complejidad teórica de la música tradicional y folclórica de una cultura, resulta imprescindible un estudio y descripción formal de la misma. Tanto para su conservación como para el continuo desarrollo de la música y la cultura misma. El presente análisis de la bomba ecuatoriana en específico representa la transcripción y posterior análisis de la relación armónica y melódica de la sección del requinto de dos canciones muy representativas de este ritmo. Aunque no se han encontrado aspectos técnicos y teóricos especialmente complejos, este hecho en sí mismo resulta en un aspecto digno de estudio, ya que ayuda a comprender e interrelacionar todos los aspectos que hacen que este ritmo musical llegue a ser tan representativo de una cultura. Además de el hecho de que siga llamando la atención tanto de artistas como del público general y especializado, no sólo en el lugar de origen del ritmo, sino también alrededor del mundo. Es por esto que el análisis musical y la exploración de los antecedentes culturales y artísticos de la bomba ecuatoriana realizados en este trabajo, ayudan a complementar conocimientos previos y podrían servir de base para futuros estudios.

Palabras clave: Bomba, Ecuador, Chota, afroecuatoriano, requinto, Milton Tadeo, Carpuela, Marabú.

ABSTRACT

Regardless of the theoretical simplicity or complexity of the traditional and folk music of a culture, the study and formal description of it is essential. Both for its conservation and for the continuous development of music and culture itself. This analysis of the Ecuadorian bomba represents the transcription and subsequent analysis of the harmonic and melodic relationship of the requinto section of two very representative songs of this rhythm. Although no especially complex technical and theoretical aspects have been found, this fact in itself results in an aspect worthy of study, as it helps to understand and interrelate every aspect that makes this musical rhythm so representative of a culture. In addition to the fact that it continues to attract the attention of both artists and the general and specialized public, not only in the place of origin of the rhythm, but also around the world. This is why the musical analysis and the exploration of the cultural and artistic background of the Ecuadorian bomba carried out in this work, help to complement previous knowledge and could serve as a basis for future studies.

Key words: Bomba, Ecuador, Chota, Afroecuadorian, requinto, Milton Tadeo, Carpuela, Marabú.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	9
Desarrollo del Tema.....	10
Conclusiones	20
Referencias bibliográficas	22
Anexo A: Transcripción "Bomba caliente"	23
Anexo B: Transcripción "Carpuela"	32

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Pasaje en el que se utiliza la menor armónica sobre dominante que resuelve a I menor, y posterior referencia al relativo mayor.....	13
Figura 2. Movimiento Im – bVII.....	13
Figura 3. Movimiento Im al bVI en la “Segunda”.....	14
Figura 4. Movimiento bIII – IVm.....	14
Figura 5. Ejemplo del uso de chord tones y tensiones en un verso.....	15
Figura 6. Ejemplo de la armonización a dos voces en requinto.....	16
Figura 7. Ejemplo del uso de A menor natural y A menor armónica.....	18
Figura 8. Ejemplo de la aparición de tensiones de forma libre en una sección.....	18
Figura 9. Ejemplo de insinuación de las séptimas sobre el bIII y sobre el Im.....	19

INTRODUCCIÓN

La música nacional ecuatoriana se ha convertido en un punto de interés para los y las artistas del país. En este sentido, una descripción y análisis formal de la misma resulta de gran importancia, tanto para la conservación de las tradiciones como para el desarrollo de nuevas propuestas. Además, conocer el contexto que rodea a las obras es igual de importante, para poder entender de mejor manera a los artistas y las motivaciones que llevaron a la composición de obras tan influyentes en nuestros días. La bomba ecuatoriana, al provenir de la cultura afro, representa en sentido musical y social un caso relevante de estudio. En específico el análisis de la relación entre armonía y melodía de las secciones de requinto en la bomba puede demostrar ser una herramienta útil no sólo para requintistas o guitarristas, sino en general a cualquier músico, ya que podría ayudar a la mejor comprensión musical de un ritmo tan característico, sino que podría representar una fuente de ideas más innovadoras.

En este estudio se intentara determinar la interacción entre la armonía y las melodías interpretadas en el requinto en los temas "Bomba caliente", del grupo Marabú (2011), y "Carpuela", de Milton Tadeo Carcelén (1967), así como las escalas utilizadas en dichas secciones.

Antes de todo, es importante explorar brevemente la historia de la música afro en Ecuador. Ya que al igual que en todo el mundo, la música africana ha tenido gran importancia alrededor de todo el mundo. Así mismo es importante entender algunos aspectos diferenciadores de la bomba por la ubicación geográfica de la cultura creadora de este género, así como la posición de algunos de sus principales exponentes.

DESARROLLO DEL TEMA

Música Afro en Ecuador

Breve historia de la esclavitud en el país.

Como en gran parte de América, las poblaciones afro en Ecuador surgen de su uso como esclavos por parte de colonizadores, en este caso españoles. Aunque la mayoría de los esclavos eran traídos directamente de África, también venían de algunas islas del Caribe. (Bedón, 2014) En Ecuador existen dos principales poblaciones afro: la comunidad asentada en la provincia de Esmeraldas, en el litoral, y la comunidad en la que surge la bomba, asentada principalmente en Imbabura y partes del Carchi. (Guerrero, 2010) Esta última comunidad fue la que quizá sufrió más durante la colonización y el inicio de la República, soportando el “humillante trato que se daba a los mitayos por parte de los colonizadores europeos” (Bedón, 2014) A partir de aquí toda su cultura tiene un desarrollo comparable al de las comunidades afro en USA o Brasil, que usaron el arte tanto como forma de transmitir su cultura de origen, como de expresar sus problemas, alegrías, y el sufrimiento causado por el abuso del que han sido víctimas.

Breve introducción sobre origen y desarrollo de la bomba ecuatoriana (El Valle del Chota y la cuenca del río Mira).

La bomba recibe su nombre del instrumento que se utiliza para marcar la clave de este ritmo, un tambor de parches de cuero que se coloca entre las piernas y se ejecuta con las palmas de las manos. Pero más allá de esto, la bomba se ha convertido en una manifestación poética, musical y dancística de las comunidades afro, sobre todo del Valle del Chota y de la cuenca del río Mira. (Bedón, 2014) Al transmitirse de generación a generación, de ha vuelto además una forma de contar también procesos históricos, alegrías, penas y esperanzas.

Originalmente la bomba era interpretada por lo que se conoce como “Banda Mocha”, que toma este nombre ya que al no contar con recursos para conseguir instrumentos musicales comunes, debían construir los suyos con objetos que tenían al alcance, como hojas de naranja, calabazas y mandíbulas de asnos. Intentando así imitar a las conocidas bandas de pueblo y tal vez hasta las bandas militares europeas. En la actualidad la instrumentación usada es más abierta, siempre manteniendo el tambor llamado “bomba”, se suele incluir usualmente una guitarra, bajo eléctrico, requinto, voces y hasta maracas, güiro y hojas de naranja. (Guerrero, 2010)

Se encuentra en compás de 6/8 y parte del encanto de su ritmo se encuentra en la clara presencia de la poliritmia comumente conocida como “tres contra dos”. Finalmente, si bien existen las “bombas tristes” como el “Carpuela”, se lo suele relacionar a la bomba con un ritmo más bien alegre yailable.

Antecedentes sobre la banda Marabú

Formada hace ya más de 30 años, inicialmente adoptaron el nombre de “Nueva Generación”, buscando “hacer una renovación” de la bomba que ya se venía haciendo tradicionalmente. Adoptando después de su primera grabación el nombre de “Marabú”, intentando darle un tinte más africano a la imagen de la banda (Viveros, 2012). Para lograr un ritmo nuevo y más pegajoso juntaron talentos de músicos de diferentes comunidades como Mascarilla, Piquiucho, Chaguayaku, Juncal, Chota y Carpuela. Juntando los estilos de interpretar los ritmos tradicionales de todas estas comunidades, se logra un sonido nuevo, que le ha dado el reconocimiento a esta banda. Aparte de esto, el requintista Plutarco Viveros ha sido reconocido por su particular estilo de interpretar el requinto en presentaciones en vivo, usando sus dientes o una botella (similar al estilo del slide en el blues y rock), tocando sobre su espalda. Con temas de su propia autoría y reinterpretando temas antiguos y de otros

artistas con su propio estilo, la banda Marabú se ha convertido en una de las más importantes representantes de la bomba del Chota y de la cuenca del río Mira, y de la música nacional en general. Además ha sido considerado un “grupo embajador, que logró posicionar la música afro en el país. [...] Es un escalón absolutamente ineludible [...] de la identidad del pueblo y la música afro.” (Ruales, 2014)

Análisis "Bomba caliente"

Forma.

El tema presenta una forma no muy normal en la música popular, entiéndase rock o pop, pero no es una forma tan extraña en lo que se refiere a música tradicional ecuatoriana. A grandes rasgos podemos decir que presenta una introducción, que ya expone los motivos y melodías que se expondrán en la siguiente sección, que es el verso. Y aquí viene la peculiaridad, que es que el verso cantado se expone una sola vez. Luego viene el puente principal que es una pequeña variación de la intro, y es una forma de volver a presentar la melodía del verso a lo largo del tema. Después viene una sección a la que se le suele conocer como la “segunda” entre los intérpretes de este tipo de música en particular, y en general de la música tradicional, y vendría a ser como otro puente muy contrastante que dará paso al coro. En el coro encontramos dos secciones marcadas, y cabe recalcar que el coro siempre aparece precedido por la “segunda”. A continuación se vuelve a presentar la segunda y el coro con algunas variaciones, pero esta vez es el requinto quien toma esta sección. Finalmente aparece de nuevo la combinación de puente principal-segunda-coro extendiendo varias repeticiones de la segunda sección del coro.

Análisis armónico.

Respecto a la parte meramente armónica, en todo el tema predomina el uso de las triadas, con el uso de acordes de séptima solamente en el dominante al I menor. El tema se encuentra en la tonalidad de E menor natural, con algunos pasajes en E menor armónica,

sobre todo en el mencionado dominante al I menor. También se hace referencias al relativo mayor, en este caso G mayor (Figura 1). Por lo demás, el tema es bastante diatónico.

39 B7 Em
Req. 3 1 3 5 1 9 b3 11 5 11 b3 1

43 G
Req. 5 5 3 9 1

Figura 1. Pasaje en el que se utiliza la menor armónica sobre dominante que resuelve a I menor, y posterior referencia al relativo mayor.

Existen 3 movimientos armónicos llamativos, estos son:

- En la primera parte de la introducción y el puente principal un movimiento repetitivo Im – bVII
- Movimiento de Im al bVI en la “segunda”
- Movimiento repetitivo bIII – IVm en el inicio del coro

Intro Requinto Em D Em D
5 1 1 1 1 5 3 1 5 1 1 1 1 5 3

5 Req. Em D Em
1 5 1 5 11 3 3 1 13 5 1 1/b3

Figura 2. Movimiento Im – bVII.

137

Req. G Em Em

1 3 5 1 3 5 1 b3 5 b13/1 b7/9

K Segunda'

Req. C

3/5 3/13 5/1 3/13 3/5 1/3 9/#11

Figura 3. Movimiento Im al bVI en la “Segunda”.

I Coro

Req. G Am G Am

13 1 1/3 5/b7

Req. G B7 Em

11/1 11/13 3/5 1/3 b7 1 b3 b7 b3

Figura 4. Movimiento bIII – IVm.

Sobre estos 3 movimientos, es interesante notar que, en mi experiencia interpretando estos ritmos, son movimientos que se repiten a lo largo de la bomba ecuatoriana en específico, pero también de la música folclórica y tradicional ecuatoriana. Sobre todo el paso al bVI en la “segunda” se produce en la mayoría de los temas que presentan esta sección, con lo que en una presentación en vivo entre músicos es normal dar el llamado a la segunda y prever que el movimiento se realizará a ese acorde, aunque en la mayoría de las ocasiones no se produce este razonamiento de pensar en el bVI, sino que es algo más intuitivo. Los otros dos movimientos mencionados anteriormente llaman la atención porque se producen también con bastante regularidad, sobre todo en la bomba.

Características melódico/armónicas.

En cuanto a la relación entre la sección del requinto y la armonía, se nota un claro acercamiento al uso de arpeggios sobre los cambios de acorde, aportándole así un fuerte soporte al cambio armónico. En momentos puntuales se encuentran algunas tensiones, pero siempre es diatónico a la escala menor natural o menor armónica. Sobre todo se repite la 9na y 11na en el acorde I menor, la 9na en el bIII mayor (el relativo mayor), el bVI mayor y el IV menor. Luego en menor medida encontramos pasos por la 13na en los acordes mayores bIII, bVI y bVII. Finalmente en ocasiones puntuales se presenta la 11na en el bIII mayor, el #11 en el bVI.

The figure displays four systems of musical notation for a guitar solo in a verse. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes chords, notes, and fingering numbers.

- System 1:** Labeled "C Verse" and "G". It shows a whole rest in the first two measures, followed by a G chord in the third measure. The melody starts in the fourth measure with a half note G (fingering 5), a quarter note G (fingering 5), a quarter note F# (fingering 3), and a quarter note G (fingering 9). The final measure has a quarter note G (fingering 1).
- System 2:** Labeled "B7" and "Em". It starts at measure 39 with a B7 chord. The melody begins in measure 40 with a half note B (fingering 3), followed by quarter notes A (fingering 1), B (fingering 3), and C (fingering 5). In measure 41, there is a whole rest for the B7 chord and a half note D (fingering 1). The melody continues in measure 42 with quarter notes E (fingering 9), F# (fingering b3), G (fingering 11), and A (fingering 5). Measure 43 has quarter notes B (fingering 11), C (fingering b3), and D (fingering 1).
- System 3:** Labeled "G". It starts at measure 43 with a whole rest, followed by a G chord in measure 44. The melody continues with a half note G (fingering 5), a quarter note G (fingering 5), a quarter note F# (fingering 3), and a quarter note G (fingering 9). The final measure has a quarter note G (fingering 1).
- System 4:** Labeled "B7" and "Em". It starts at measure 47 with a B7 chord. The melody begins in measure 48 with a half note B (fingering 1), followed by quarter notes A (fingering 1), B (fingering 3), and C (fingering 5). In measure 49, there is a whole rest for the B7 chord and a half note D (fingering 1). The melody continues in measure 50 with quarter notes E (fingering 9), F# (fingering b3), G (fingering 11), and A (fingering 5). Measure 51 has quarter notes B (fingering 5), C (fingering 11), and D (fingering b3). The final measure has a quarter note D (fingering 1).

Figura 5. Ejemplo del uso de chord tones y tensiones en un verso.

Aspectos técnicos.

En general el requinto funciona como instrumento melódico y armónico, realizando apoyos y contestaciones a la melodía principal. Pero al ser muy similar a una guitarra, es posible, y de hecho lo más común, realizar armonizaciones de las melodías que se interpretan. Usualmente estas armonizaciones se realizan a dos voces, y en ocasiones puntuales a 3 voces. Por el análisis y la transcripción, podemos notar que estas armonizaciones se producen principalmente en intervalos de terceras y cuartas; menos comunes son las quintas y sextas, aunque son también bastante utilizadas; y prácticamente no encontramos intervalos de segunda o séptima en estas armonizaciones. Esto a mi parecer apoya la idea de que estas melodías en gran medida funcionan como un soporte a la armonía del tema, ya que como vimos anteriormente, las melodías de la sección del requinto tienen principalmente un acercamiento al uso de arpeggios (chord tones o notas del acorde).

A

Req. Em G

1/11 1/3 1 b3 1 b3 b3/5 3/5 3/5 1/3

Req. 13 B7 Em

3/13 3/5 1/3 5/b7 5/1 5/7 1/5 1/5

Figura 6. Ejemplo de la armonización a dos voces en requinto.

Si bien no es el centro del análisis, para una cuestión específica es interesante analizar el aspecto técnico de la interpretación del requinto. Parte fundamental del sonido característico del requinto es el uso recurrente de las apoyaturas y glissandos con apoyaturas en las melodías, y en estas apoyaturas es común que se encuentren las tensiones que llevarán a resolver a una nota del acorde.

Antecedentes sobre Milton Tadeo

Sería acertado empezar aclarando que Milton Tadeo Carcelen es uno de los artistas ecuatorianos más importantes, sin embargo falleció a causa de cáncer de próstata, esperando apoyo financiero que necesitaba para iniciar terapia en Quito. Esto a pesar de haber compuesto una de las bombas más reconocidas y versionadas, interpretada por muchos artistas, incluso de la talla de la reconocida Margarita Laso, de quienes el autor nunca recibió regalías pese a las leyes de propiedad intelectual. (La Hora, 2009)

Nació en Carpuela, Ibarra. A los cuatro años perdió a su padre. Su diversión desde siempre fue la música y la trova, a los doce años forma con sus amigos un grupo para simular una orquesta. Por esta misma época surge la inspiración que daría lugar a su composición más reconocida, en su pueblo natal la corriente del río arrasa con la mayoría de las viviendas y cultivos, dejando a las personas en una crisis económica, y con la idea de dejar su comunidad para buscar trabajo en Pastaza. (La Hora, 2009) Convirtiéndose así en una expresión de la realidad de un pueblo, casi una crónica de la forma de vida y los problemas de su comunidad.

Análisis "Carpuela"

Forma.

La forma de este tema es bastante sencilla, consta de una introducción, un verso y un coro cantado, seguidos de un verso y un coro instrumental (con requinto y soplando la hoja de algún árbol, usualmente capulí). Luego se vuelve a repetir dos veces más esta misma estructura.

Análisis armónico.

El tema consta solamente con dos acordes: A menor y C mayor en triadas, dependiendo de cómo se lo analice podría ser el I menor y el bIII mayor, o el I mayor y el VI

menor. Aunque lo usual es tomar la tonalidad como A menor natural, con breves apariciones de A menor armónica.

53

Req.

Am

1/3 3/5 3/13 3/5 3/13 3/5 5/1 5 5/1 5

57

Req.

C

5/1 7/9 1/b3 9/11 b3/5 9/11 1/b3 1 1 13 5 3 1/3

Figura 7. Ejemplo del uso de A menor natural y A menor armónica.

Características melódico/armónicas.

Al igual que en el caso de la “Bomba caliente”, se nota un claro acercamiento al uso de las notas del acorde para la composición de las melodías. Sin embargo, en la presente canción es claro un uso más libre de las tensiones a lo largo de toda la canción, quizás por lo simple de la armonía de este tema, éstas se mantienen durante más tiempo, para darle más interés a las melodías. Pero en muchos casos se usan igualmente como paso a las notas del acorde como apoyaturas o glissandos con apoyaturas.

13

Req.

Am

1/3 3/13 3/13 3/13 3/13 3/13 3/13 1/3 3/5 1/3 9/11 1/b3 b3/5 9/11 1/b3 1 b3

17

Req.

C Am C

13 1/3 7/9 13/1 13 1 b3 b3/5 9/11 13/1 13 5 3 5

Figura 8. Ejemplo de la aparición de tensiones de forma libre en una sección.

Aspectos técnicos.

Como ya se discutió antes, el requinto funciona como instrumento armónico y melódico, y en este caso es más interesante, ya que es muy común en esta canción específica que el requinto insinúe la séptima de los acordes, tanto la séptima mayor en el bIII como la séptima mayor y menor en el acorde I menor.

The image displays two musical staves for a requinto. The first staff, labeled '29' and 'Req.', shows a treble clef with a key signature of one flat. It features a whole rest in the first two measures, followed by a quarter note G in the third measure. The subsequent measures contain chords: a 5/1 chord (G2-G3), a 5/b7 chord (G2-G3-F4), and a b3/5 chord (G2-G3-Bb4). The second staff, labeled '33' and 'Req.', also has a treble clef and one flat key signature. It shows a whole rest in the first two measures, followed by a quarter note C in the third measure. The following measures contain chords: a 1/3 chord (C2-C3), a 7/9 chord (C2-C3-E4-G4), a 13/1 chord (C2-C3-E4-G4-Bb5), another 1/3 chord (C2-C3), and a 3/13 chord (C2-C3-E4-G4-Bb5).

Figura 9. Ejemplo de insinuación de las séptimas sobre el bIII y sobre el Im.

CONCLUSIONES

La descripción y análisis formal de obras artísticas de la tradición de un país son muy importantes tanto para mantener estas tradiciones, como para transmitir las y poder convertirlas y hacer que vayan evolucionando. Sin embargo, creo que en el caso de este análisis en específico, vemos claro un elemento que es clave para cualquier arte, y en especial para la música: cierta personalidad e intencionalidad al momento de crear el arte. Digo esto porque como se vió en el análisis, resultan interesantes algunos aspectos técnicos y formales, pero no podría decir que existe una complejidad armónica en las canciones analizadas. Lo que me hace pensar a su vez en las posibilidades para una evolución de estos ritmos tradicionales, y he ahí la importancia de este análisis, ya que me permitió aprender sobre las características de una bomba ecuatoriana tradicional, así como aspectos que no son tan relevantes ya que no la diferencian de otros ritmos. Y en base a estas reflexiones, creo que es posible la separación de las características esenciales de la bomba (como el ritmo y partes de su instrumentación), de las que pueden estar sujetas a cambios (escalas usadas, armonía en general y aspectos técnicos sobre la interpretación de los instrumentos). Logrando así un mayor respeto a la tradición, pero a su vez un avance más consciente y efectivo. A raíz de todo esto vienen a mi mente algunos temas que podrían resultar igual de interesantes e importantes, no sólo sobre la bomba, sino sobre la música tradicional de nuestro país. Algunos de estos trabajos podrían ser: un estudio de las melodías de las voces principales y acompañantes en las canciones, estudio de las melodías realizadas con hojas de capulí (o de otro árboles), o un corto estudio sobre las técnicas usadas en la interpretación del requinto.

Finalmente, una cuestión que me parece digna de mención es la parte del respeto y el reconocimiento tanto a las tradiciones como a las personas y culturas a las que pertenecen dichas tradiciones. Esto ya que como vimos en el caso de Milton Tadeo, a pesar de que en el

país existe un creciente interés cultural por la parte folclórica y tradicional, estos artistas aun carecen del reconocimiento tanto financiero como musical, provocando así que grupos humanos que han sido oprimidos a lo largo de la historia, como son los grupos indígenas y afro, continúen siendo violentados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banda Mocha*. (28 de Noviembre de 2020). Obtenido de Mira: <http://mira.ec/musica/banda-mocha/>
- Banda Mocha y Bomba afroecuatorianas – Hosting*. (8 de Noviembre de 2010). Obtenido de Blogspot:
<http://historiascines.blogspot.com/search/label/Milton%20Tadeo%20Carcel%C3%A9n>
- Bedón Almeida, M. J. (2014). *La danza folclórica ecuatoriana y su incidencia en la práctica de la educación física en los cadetes del bachillerato*. Obtenido de Repositorio Universidad Técnica de Ambato:
<https://repositorio.uta.edu.ec/bitstream/123456789/7400/1/FCHE-CF-282.pdf>
- Falleció el pionero del género bomba*. (31 de Enero de 2009). Obtenido de El Universo:
<https://www.eluniverso.com/2009/01/31/1/1379/BD119BCD40684AA387B7A7CB8F12E069.html>
- La última sonata de Tadeo*. (30 de Enero de 2009). Obtenido de La Hora:
<https://lahora.com.ec/noticia/832580/home>
- Meneses, I. (13 de Enero de 2018). *Blog Artista Isaac Meneses*. Obtenido de Blogspot:
<http://blogartistaaisaacmeneses.blogspot.com/2018/01/milton-tadeo-presentacion.html>
- Pionero de la bomba lucha contra el cáncer*. (11 de Enero de 2009). Obtenido de La Hora:
<https://www.lahora.com.ec/noticia/824199/pionero-de-la-bomba-lucha-contra-el-cancer>
- Viveros, P. (9 de Noviembre de 2012). Grupo Marabú reportaje. (L. Afro, Entrevistador)
- Viveros, P. (11 de Agosto de 2014). Marabú: La Caja de Pandora. (R. Muñoz, Entrevistador)

ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN “BOMBA CALIENTE”

Bomba Caliente

Requinto

Marabú
Tr. Andrés Satán

Bomba

♩.=141

Intro

Requinto

Em D Em D

5 1 1 1 1 5 3 1 5 1 1 1 1 5 3

5

Req. Em D Em

1 5 1 5 11 3 3 1 13 5 1 1/b3

A

Req. Em G

1/11 1/3 1 b3 1 b3 b3/5 3/5 3/5 1/3

13

Req. B7 Em

3/13 3/5 1/3 5/b7 5/1 5/7 1/5 1/5

17

Req. G

1/11 1/3 1 3 1 3 3/5 3/5 1/3

21

Req. B7 Em

3/13 3/5 1/3 5/b7 5/1

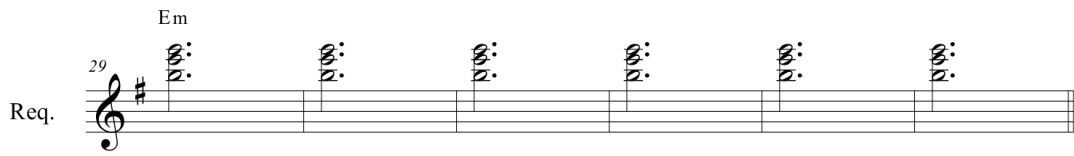
Detailed description: The score is written for a Requinto in G major and 6/8 time. It consists of an Intro and a main section labeled 'A'. The Intro has two measures with chords Em and D. The main section 'A' starts at measure 5 and is divided into four systems of two staves each. The first staff of each system contains the melody with fingerings, and the second staff contains the accompaniment with chords and slash notation. The chords used are Em, D, G, B7, and slash notation (e.g., 1/11, 1/3, b3, 3/5, 5/b7, 5/1, 5/7, 1/5). The tempo is marked as quarter note = 141.

2

Bomba Caliente

B

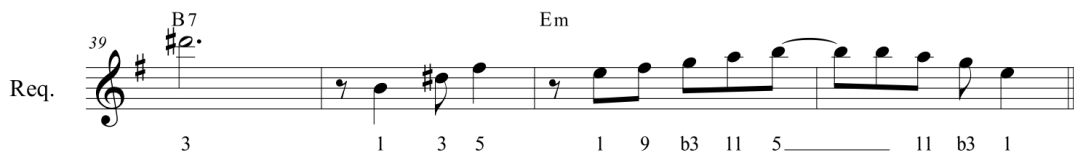
Req. 

Req. 

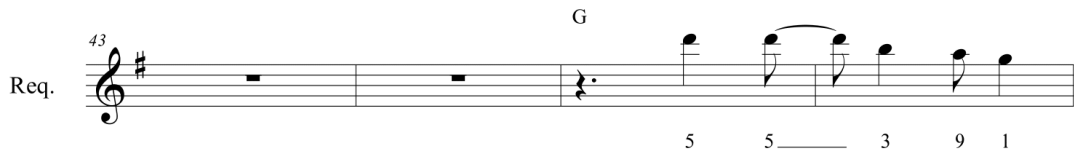
C Verse

Req. 

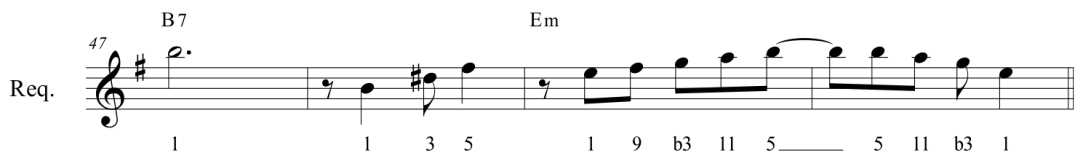
5 5 3 9 1

Req. 

3 1 3 5 1 9 b3 11 5 11 b3 1

Req. 

5 5 3 9 1

Req. 

1 1 3 5 1 9 b3 11 5 5 11 b3 1

Bomba Caliente

3

D

Req.

Req.

Req.

Req.

E Puente

Req.

Req.

4

Bomba Caliente

F

Req.

 1/11 1/b3 1 b3 1 b3 b3/5 3/5 3/5 1/3 1/3

Req.

 3/13 3/5 1/3 5/b7 5/1 5/b7 1/3

Req.

 1/11 1/b3 1 b3 1 b3 b3/5 3/5 1/3

Req.

 3/13 3/5 1/3 5/b7 5/1 5/b7 1/b3

G

Req.

 Em D

Req.

 Em

Bomba Caliente

5

H Segunda
C

Req.
 3/5 3/13 3/5 3 5 3 5 5 3 5 3 5

Req.
 3/13 13 3 13 3 13 3/13 13 3 3/13 3 3 5 5 13 13 1 13 1

Req.
 3 5 5 13 13 1 13 1 13 1 13 1

Req.
 13 1 13 1 3 3 5 5 13

I Coro

Req.
 G Am G Am
 13 1 1/3 5/b7

Req.
 G B7 Em
 11/1 11/13 3/5 1/3 b7 1 b3 b7 b3

6

Bomba Caliente

Req. 123 G Am G Am
11/1 11/13 11/b7

Req. 127 G B7 Em
11/1 11/13 3/5 1/3

J

Req. Em G Em
1/3 1/3 1 b3 5 1 b3 5 5

Req. 137 G Em Em
1 3 5 1 3 5 1 b3 5 b13/1 b7/9

K Segunda'

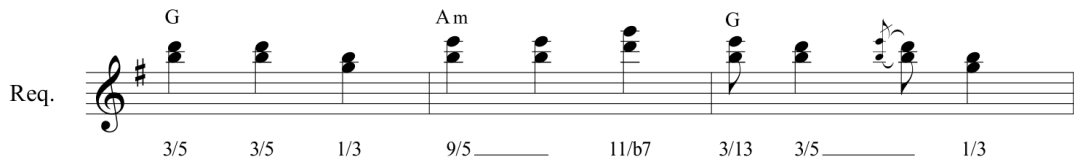
Req. C
3/5 3/13 5/1 3/13 3/5 1/3 9/#11

Req. 146 C G G
3/5 3/13 3/5 3 9 3 13 13/1 1/3

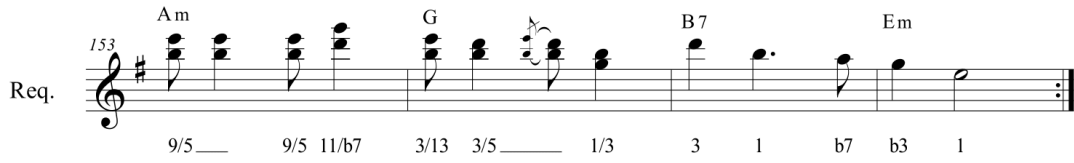
Bomba Caliente

7

L Coro'

Req. 

3/5 3/5 1/3 9/5 11/b7 3/13 3/5 1/3

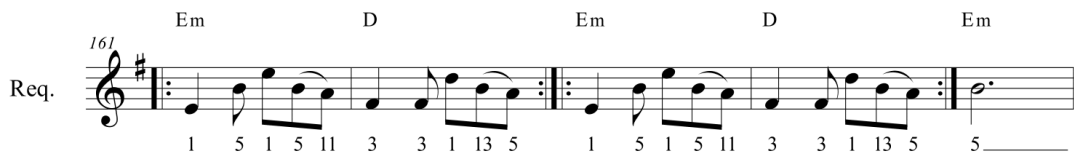
Req. 

153 9/5 9/5 11/b7 3/13 3/5 1/3 3 1 b7 b3 1

M Puente'

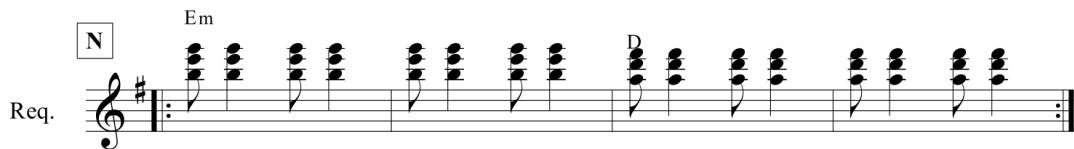
Req. 

5 1 1 1 1 5 3 1 5 1 1 1 1 5 3

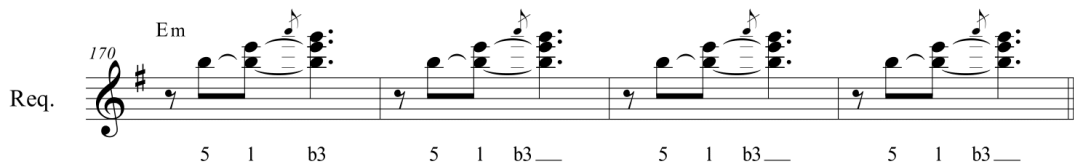
Req. 

161 1 5 1 5 11 3 3 1 13 5 1 5 1 5 11 3 3 1 13 5 5

N

Req. 

5 1 b3 5 1 b3

Req. 

170 5 1 b3 5 1 b3 5 1 b3 5 1 b3

8

Bomba Caliente

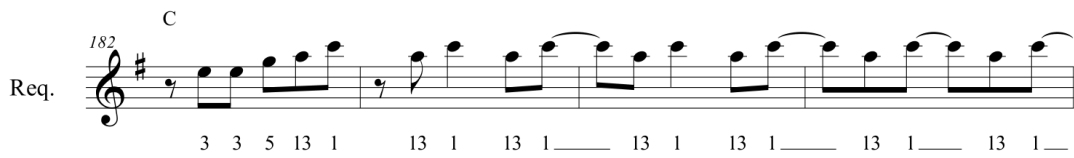
O Segunda

C

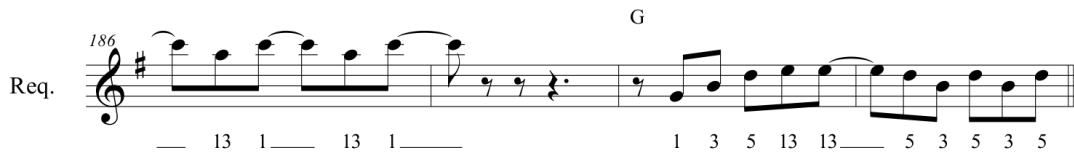
Req. 

178 

G

182 

C

186 

G

P Coro"

G Am G Am

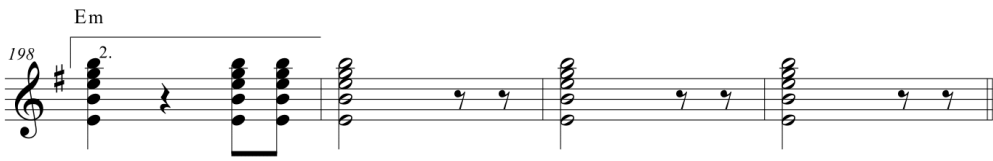
Req. 

194 

G B7 Em

Bomba Caliente

9

Req. 

Req. 

ANEXO B: TRANSCRIPCIÓN “CARPUELA”

Carpuela

Bomba

Requinto

Milton Tadeo Carcelén

♩. = 106

Tr. Andrés Satán

Intro

Am C

Requinto

5 1 1 9 b3 11 3 3 9 1 13 1 13 5 3 9 3 1

Am

Req.

5 1/3 1/3 3/5 3/5 3/5 3/13 3/13 3/5 3/13 3/5 b3/5 9/11 1/b3 5

C

Req.

9 5/1 5/1 7/9 1/b3 9/11 b3/5 b3/5 9/11 1/b3 1 1 13 5 3 1/3

Am

Req.

13 1/3 3/13 3/13 3/13 3/13 3/13 3/13 1/3 3/5 1/3 9/11 1/b3 b3/5 9/11 1/b3 1 b3

C Am C

Req.

17 13 1/3 7/9 13/1 13 1 b3 b3/5 9/11 13/1 13 5 3 5

2

Carpuela

21 Req.
 — 1/3 7/9 13/1 13 5 3 1 1

A Verso

Req.
 C 3/13 3/5 5/1 3/13 3/5 1/3

29 Req.
 Am 5/1 5/b7 b3/5

33 Req.
 C 1/3 7/9 13/1 1/3 3/13

37 Req.
 1/3 3/13 Am b3/5 9/11 1/b3

Carpuela

3

B Coro

Req. C Am

Req. C Am

C Verso instrumental

Req. C

Req. Am

Req. C

4

Carpuela

61
Req. 

1/3 3/13 3/5 3/13 1/3 3/5 3/5 9/11 1/b3


D Coro instrumental

C Am
Req. 


13 5 3 5 1 3 5 3 b7 1 b3 1 b3/5 9/11

69
Req. 

13/9 13/1 13 5 3 5 1/3 7/9

71 Am
Req. 

1/11 1/b3 1 b3 1 1/b3 b3/5 9/11

73 C Am
Req. 

13/1 13 5 3 5 1/51/5 7/9 1/b3 1 b7 5 1 5/1