



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES**

TEMA:

**Composición basada en recursos del bambuco esmeraldeño
y sonoridades del currulao “Yemayá” de Nidia Góngora,
Chontadelia y Rocca.**

AUTOR:

Loor Pin, Doménica Sofía

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LINCENCIADA EN ARTES MUSICALES**

TUTOR:

Bravo Ollague, Carlos Iván

**Guayaquil, Ecuador
26 de febrero de 2026**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Loor Pin, Doménica Sofía**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Artes Musicales**.

TUTOR

f. _____
Bravo Ollague, Carlos Iván

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Loor Pin, Doménica Sofía**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Composición basada en recursos del bambuco esmeraldeño y sonoridades del currulao “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Artes Musicales**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026

EL AUTORA

f. _____

Loor Pin, Doménica Sofía



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES

AUTORIZACIÓN

Yo, **Loor Pin, Doménica Sofía**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Composición basada en recursos del bambuco esmeraldeño y sonoridades del currulao “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026

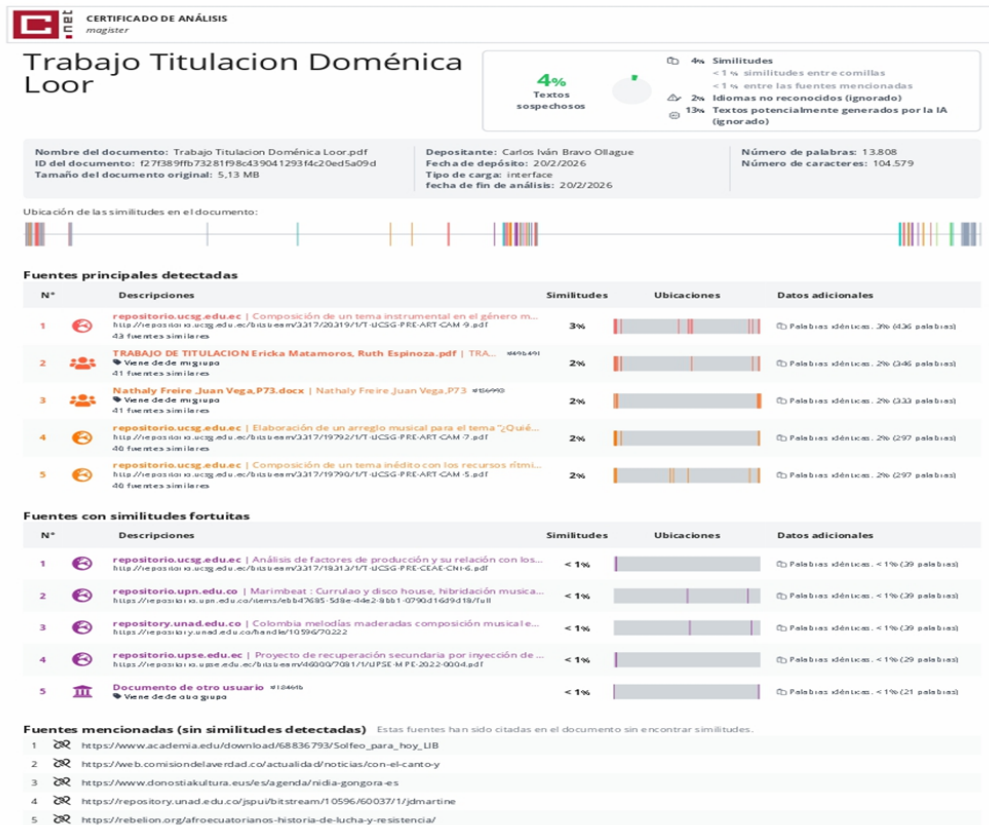
LA AUTORA:

f. _____

Loor Pin, Doménica Sofía



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES
Reporte Compilatio



Yasmine Genoveva
Yaselga Rojas



Lcda. Yasmine Yaselga Rojas, MMus M.Ed
Coordinadora de titulación

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primero a Dios por la vida que tengo y por las personas que ha puesto en mi camino.

Agradezco a mis padres y a mi abuelita. Su apoyo ha sido incondicional desde el día en que me interesó la música. Gracias a ellos me he convertido en la persona que soy ahora, y sin su ayuda nunca hubiera logrado todo lo que he hecho en estos cuatro años, los amo mucho.

Agradezco a mi hermana Nicole Loor, siendo ella también un apoyo constante y mi mejor amiga, que me ayudó en los momentos más difíciles en el transcurso de la carrera.

Agradezco a mi amiga Ana Paula Vanegas. Desde el día en que la conocí ha sido una buena influencia. No sé qué hubiera sido de mí si no le hubiera hablado el primer día de clases. Ella me enseñó lo básico de la música, fue mi tutora y mi amiga. Gracias a ti pude comprender las bases de este bello lenguaje.

Agradezco al Café de Señoras (Daniel Garcés, Melanin Otero, Adela Daqui, Joan Dávila y Ana Paula Vanegas). Ellos saben lo que conlleva esta carrera, y agradezco por las sonrisas y el apoyo que nos hemos dado durante el transcurso de estos años.

Agradezco a mis maestros, que aportaron de manera diferente a mi crecimiento como músico, cada uno fue parte de distintas etapas de mi vida universitaria.

Y agradezco a mi gata Cleo. Ella ha sido el ser que me ha visto crecer y estar ahí en mis buenos y malos momentos. Se ha quedado conmigo hasta altas horas de la noche y me entiende mejor que nadie.

Agradezco a quienes me ayudaron en la composición y grabación de este producto artístico, como Aisha Granados, Ronald Muñiz, Ricardo Miño y a mi productor Enrique Paz.

DEDICATORIA

Este trabajo se lo dedico a la Doménica del pasado, presente y futuro. A la niña que en algún momento soñó con que los demás escucharan sus canciones, y que no creyó llegar tan lejos. A la jovencita que está redactando este documento y sabe lo duro que ha sido esta carrera, y a la señorita que espera lograr grandes cosas al salir de la universidad.

También lo dedico a las futuras generaciones que desean que sus composiciones sean escuchadas por todo el mundo. Escuchen música a donde vayan y expresen a través de ella lo que no pueden decir con palabras.

En este tiempo aprendí que la vida es un regalo y que hay que vivirla un día a la vez. Tiene sus complicaciones, pero al final valdrá la pena. Solo vívela.



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

GUSTAVO VARGAS PRIAS
DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

ALEMANIA GONZALES PEÑAFIEL
DECANA DE CARRERA

f. _____

JENNY MARIA VILLAFUERTE PEÑA
OPONENTE

FACULTAD FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES (Cod. 240)
CARRERA ARTES MUSICALES (R) (Cod. 412)
PERIODO SEMESTRE B-2025 (Cod. 14318)

**ACTA DE TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN
TRABAJO DE TITULACIÓN**

En sesión del día 26 de Febrero de 2026, el Tribunal de Sustentación ha escuchado y evaluado el Trabajo de Titulación denominado "COMPOSICIÓN BASADA EN RECURSOS DEL BAMBUCO ESMERALDEÑO Y SONORIDADES DEL TEMA "YEMAYÁ" DE NIDIA GÓNGORA, CHONTADELIA Y ROCCA", elaborado por el/la estudiante DOMENICA SOFIA LOOR PIN, obteniendo el siguiente resultado:

Nombre del Docente-tutor	Nombres de los miembros del Tribunal de sustentación		
CARLOS IVAN BRAVO OLLAGUE	ALEMANIA EMPERATRIZ GONZALEZ PEÑAFIEL	GUSTAVO DANIEL VARGAS PRIAS	JENNY MARIA VILLAFUERTE PEÑA
Etapas de ejecución del proceso e Informe final			
9.25 / 10	9.50 / 10	9.20 / 10	9.20 / 10
	Total: 30 %	Total: 30 %	Total: 40 %
Parcial: 50 %	Parcial: 50 %		
Nota final ponderada del trabajo de título: 9.27 / 10			

Para constancia de lo actuado, el (la) Coordinador(a) de Titulación lo certifica.



Yasmine Genoveva
Yaselga Rojas
Time Stamping
Security Data

Coordinador(a) de Titulación

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	VI
DEDICATORIA	VII
ÍNDICE DE TABLA.....	XIII
INDICE DE FIGURAS	XIV
RESUMEN	XVIII
ABSTRACT	XIX
INTRODUCCIÓN	2
1. CAPÍTULO 1- EL PROBLEMA.....	3
1.1 Problema de investigación	3
1.2 Contexto del Problema.....	3
1.3 Antecedentes	4
1.4 Justificación	6
1.4.1 Objetivos	7
1.4.2 General.....	7
1.4.3 Específicos	7
1.5 Preguntas de investigación	8
1.6 Marco Conceptual.....	8
1.6.1 Nidia Góngora	8
1.6.2 Chontadelia	8
1.6.3 Rocca	9
1.6.4 Bambuco Esmeraldeño	9
1.6.5 Instrumentación del bambuco Esmeraldeño	10

1.6.6	Características Musicales del Bambuco Esmeraldeño....	13
1.6.7	Estructura del Bambuco Esmeraldeño.....	14
1.6.8	Diferencias entre el bambuco esmeraldeño y currulao ...	15
1.6.9	Melodía.....	16
1.6.10	Armonía.....	16
1.6.11	Ritmo	18
1.6.12	Recursos de Orquestación	19
2	CAPÍTULO II- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	21
2.1	Enfoque	21
2.2	Alcance	21
2.3	Instrumento de recolección de datos.....	21
2.3.1	Análisis Documental	21
2.3.2	Análisis de partituras	22
2.4	Análisis de Resultados.....	22
2.4.1	Análisis Documental	22
2.4.2	Análisis de partitura	25
2.4.3	Resumen del Análisis de partituras.....	44
3	Capítulo III- La Propuesta	45
3.1	Título de la Propuesta	45
3.2	Justificación de la Propuesta.....	45
3.3	Descripción de la propuesta.....	45
3.3.1	Recursos usados en la propuesta.....	45
3.3.2	Descripción del producto artístico	46
3.4	Análisis de la Composición	47
3.4.1	Letra de la Composición	47

3.4.2	Introducción	66
3.4.3	Acoplamiento	68
3.4.4	Verso	69
3.4.5	Pecoro	71
3.4.6	Coro.....	73
3.4.7	Puente	74
3.4.8	Pecoro	76
3.4.9	Coro.....	78
3.4.10	Desarrollo	79
CONCLUSIONES		85
RECOMENDACIONES		86
REFERENCIAS		87
ANEXOS		92

ÍNDICE DE TABLA

Tabla 1	Estructura del bambuco Esmeraldeño	15
Tabla 2	Diferencias entre el bambuco esmeraldeño y currulao	15
Tabla 3	Documentos revisados	22
Tabla 4	Características de “Yemayá”	25
Tabla 5		25
Tabla 6	Recursos melódicos	44
Tabla 7	Recursos Armónicos	44
Tabla 8	Recursos armónicos	44
Tabla 9	Recursos usados del tema “Yemayá” y Bambuco esmeraldeño	45
Tabla 10	Características del producto artístico	46
Tabla 11	Estructura de la propuesta artística	46

INDICE DE FIGÚRAS

Figura 1	Marimba.....	10
Figura 2	Patrón del bordón en la Marimba	10
Figura 3	Patrón rítmico del tiple de la Marimba	11
Figura 4	Base del bombo arrullador	11
Figura 5	Bombo arrullador	12
Figura 6	Base rítmica del cununo hembra.....	12
Figura 7	Base rítmica del guasá.....	13
Figura 8	Escala Pentatónica de La Mayor.....	14
Figura 9	Escala pentatónica de Mi menor	14
Figura 10	Arpegio en Amin7	16
Figura 11	Ejemplo de inversiones sobre la triada de Amin	17
Figura 12	Síncopa.....	18
Figura 13	Polirritmia.....	18
Figura 14	Polimetría.....	19
Figura 15	Ostinato del tema "Yemayá" de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca	19
Figura 16	Pregunta y respuesta	20
Figura 17	Introducción de "Yemayá"	27
Figura 18	Introducción de "Yemayá"	27
Figura 19	Acoplamiento, voces de "Yemay'a"	28
Figura 20	Acoplamiento de "Yemayá"	29
Figura 21	Polimetría en el acoplamiento "Yemayá"	29

Figura 22	Progresión de "Yemayá"	30
Figura 23	Patrón rítmico del verso de "Yemayá"	30
Figura 24	Aumento de dinámica en "Yemayá"	31
Figura 25	Sección del Precoro, voces y guitarra	31
Figura 26	Bajo y percusión en el precoro de "Yemayá"	32
Figura 27	Final del Precoro	32
Figura 28	Coro de Yemayá	33
Figura 29	Coro de Yemayá	34
Figura 30	Progresión armónica del puente.....	34
Figura 31	Ingreso de la sección rítmica.....	35
Figura 32	Último compás del Puente	35
Figura 33	Voces del precoro	36
Figura 34	Precoro, sección rítmica y bajo	36
Figura 35	Línea melódica del synth	37
Figura 36	Marimba en el segundo coro.....	38
Figura 37	Interludio	38
Figura 38	Interludio, sección voces	39
Figura 39	Pregones acompañados de las voces cantando del motivo del acoplamiento	39
Figura 40	Patrones armónicos, melódicos y rítmicos del Arrullo 1	40
Figura 41	Motivo melódico del coro y pregones	40
Figura 42	Segunda parte de arrullo.....	41
Figura 43	Cambio de patrón del guasá, variación del bombo.....	41

Figura 44	Cambio de progresión armónica en el segundo arrullo	42
Figura 45	Progresión y patrón final del tema.....	42
Figura 46	Conclusión de la cantora.....	43
Figura 47	Conclusión del tema en los demás instrumentos	43
Figura 48	Introducción inicia con marimba	66
Figura 49	Ingreso de los demás instrumentos en la introducción	67
Figura 50	Patrón rítmico del bombo arrullador en la introducción de la composición “No Volverá”.....	67
Figura 51	Patrón rítmico del bombo arrullador en el verso del tema “Yemayá”	67
Figura 52	Finalización de la Introducción	67
Figura 53	Inicio del Acoplamiento	68
Figura 54	Sección rítmica del acoplamiento	68
Figura 55	Ingreso de una voz aguda en el acoplamiento	69
Figura 56	Inicio del verso	70
Figura 57	Respuesta de la marimba hacia la voz.....	70
Figura 58	Precoro	71
Figura 59	Final del precoro	72
Figura 60	Voces en el Coro	73
Figura 61	Armonía del coro.....	73
Figura 62	Polimetría en el coro	74
Figura 63	Puente, instrumentos	75
Figura 64	Fraseo del rap.....	75
Figura 65	Patrones de marimba, bajo y bombo arrullador	76

Figura 66	Acordes del último compás de la sección.....	76
Figura 67	Precoro, con aire de bunde	77
Figura 68	Final del precoro	78
Figura 69	Coro en métrica de 6/8.....	79
Figura 70	Primera parte del desarrollo	80
Figura 71	Pregones del desarrollo	81
Figura 72	Segunda parte del desarrollo	82
Figura 73	Incorporación de los demás instrumentos.....	82
Figura 74	Stop Times en el Desarrollo	83
Figura 75	Final de la Composición	83

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se realizó con la finalidad de crear una composición musical basada en elementos tradicionales del bambuco esmeraldeño y en sonoridades contemporáneas presentes en el tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca. Esta investigación cuenta con un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo, ya que se basó en la recolección de información mediante el análisis de documentos, partituras y material audiovisual relacionado con la obra seleccionada. A partir de este proceso, se identificaron características musicales representativas tanto del contexto tradicional como de la propuesta moderna del tema estudiado, las cuales fueron seleccionadas e integradas en la composición. De esta manera, se desarrolló una propuesta inédita titulada “No Volverá”, en la cual se busca mantener la esencia de la música afroesmeraldeña dentro de un contexto musical actual. Se demuestra que la creación musical puede funcionar como una herramienta para la preservación y proyección de estos ritmos, aportando a nuevas generaciones la posibilidad de reinterpretar la música tradicional desde un lenguaje contemporáneo.

Palabras Claves: bambuco, afroesmeraldeño, yemayá, marimba, cununo, bombo, guasá, tradicional, contemporáneo.

ABSTRACT

This research project was carried out with the purpose of creating a musical composition based on traditional elements of Esmeralda's bambuco and contemporary sonorities present in the song "Yemayá" by Chontadelia, Nidia Góngora, and Rocca. This study follows a qualitative approach and has a descriptive scope, as it was based on the collection of information through the analysis of documents, scores, and audiovisual material related to the selected work. From this process, representative musical characteristics were identified from both the traditional context and the modern proposal of the studied piece. These elements were selected and integrated into the composition. In this way, an original proposal titled "No Volverá" was developed, seeking to preserve the essence of Afro-Esmeraldean music within a contemporary musical context. The study shows that musical creation can function as a tool for the preservation and projection of these rhythms, offering new generations the possibility of reinterpreting traditional music through a contemporary musical language.

Key words: bambuco, afroesmeraldeño, yemayá, marimba, cununo, bombo, guasá, tradicional, contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

El bambuco es considerado uno de los ritmos más representativos de la costa del Pacífico sur, y a partir de este se han desarrollado otros ritmos propios de la región. Comunidades afrodescendientes ubicadas en la provincia de Esmeraldas, al norte de Ecuador y al sur de Colombia han buscado preservar su cultura musical principalmente mediante una transmisión oral. Esto ha generado que existan pocos recursos escritos o estudios formales sobre estos ritmos tradicionales, dificultando así su análisis y enseñanza en contextos académicos.

En la actualidad, Colombia ha impulsado la permanencia de estas expresiones musicales a través de composiciones que conservan elementos tradicionales, pero que también incorporan recursos armónicos, melódicos y rítmicos propios de la música moderna. De esta manera, han logrado proyectar su música hacia distintos lugares del mundo, difundiendo su identidad cultural sin perder su esencia.

En Ecuador, estos intentos han sido escasos. Aunque han existido propuestas, muchas se han ido debilitando con el tiempo. Actualmente, son pocos los trabajos que exploran la música tradicional afroesmeraldeña mediante recursos compositivos contemporáneos.

Este trabajo tiene como finalidad aportar a este campo a través de la creación de una composición musical basada en elementos del bambuco esmeraldeño, junto con la transcripción y análisis del tema “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca.

Con el propósito de acercar esta música a nuevas generaciones, se busca promover la creación de composiciones que mantengan la tradición dentro de un contexto moderno, contribuyendo así a la preservación y difusión de la música afroecuatoriana.

1. CAPÍTULO 1- EL PROBLEMA

1.1 Problema de investigación

¿Cómo aplicar los recursos tradicionales del bambuco y fusionarlos con la música moderna en la creación de una composición musical?

1.2 Contexto del Problema

El desarrollo de una composición musical que sintetiza el Bambuco Esmeraldeño con sonoridades contemporáneas surge de la necesidad de abordar una triple problemática de orden industrial, educativo y sociocultural que afecta a la visibilidad del patrimonio Afroecuatoriano.

La música ancestral del Pacífico ecuatoriano, que incluye ritmos como el Bambuco, enfrenta una lucha por la supervivencia en el mercado masivo. Según el diario Extra (Michelena, 2024) en su artículo "Entre la Tradición y la industria: La lucha 'titánica' por la música ancestral de Esmeraldas", la música ancestral de Esmeraldas corre el riesgo de quedar relegada al folclore y sonar solo en fechas conmemorativas, lo que representa una amenaza de "callar" el sonido étnico. El principal desafío es la ausencia de mecanismos efectivos de producción y mercadeo que impulsen estos ritmos al consumo masivo, dificultando la competencia contra el poder mediático de géneros internacionales. Si bien existieron esfuerzos notables de fusión por parte de grupos como Taribo, La Grupa y el proyecto binacional Río Mira, quienes establecieron las bases de la fusión nacional, su producción y visibilidad no han sido constantes en los últimos años, lo que agrava la falta de referentes actuales. Esta debilidad en la difusión dificulta que las nuevas generaciones adopten el Bambuco y otros ritmos ancestrales en su cotidianidad musical.

La ausencia de un modelo claro de fusión en la industria se refleja en la formación académica. Aunque instituciones como la Universidad de las Artes (UARTES) demuestran interés en el patrimonio afroecuatoriano a través de convenios, eventos y talleres de construcción de instrumentos ancestrales, existe un vacío metodológico documentado en la creación de un modelo compositivo que integre explícitamente el Bambuco con el lenguaje de la producción contemporánea (urbana, electrónica). Este vacío deja a los

compositores con pocos referentes académicos para llevar la música tradicional a sonoridades actuales, limitando el potencial de la fusión como herramienta de innovación cultural.

La problemática musical se enmarca en un contexto de exclusión estructural que afecta al pueblo afroesmeraldeño. Según el análisis de Ibsen Hernández (2024), el último censo subestima a la población afroecuatoriana, pues el proceso se realizó en condiciones que impidieron un conteo adecuado de sectores de alta concentración afrodescendiente por su "supuesta peligrosidad". Este subregistro tiene implicaciones graves, pues invisibiliza a una población históricamente marginada, afectando la asignación de recursos y el diseño de políticas públicas. A pesar de sus importantes contribuciones culturales, el racismo estructural persiste: la pobreza impacta desproporcionadamente a los afrodescendientes, enfrentan menor remuneración laboral y los estereotipos en la educación limitan el desarrollo pleno de los jóvenes, reforzando un ciclo de exclusión. Esta situación demanda estrategias que permitan visibilizar y reafirmar la identidad cultural. La escasez de modelos de fusión contemporánea del Bambuco Esmeraldeño en la industria agrava el problema sociocultural, al negarle a la juventud una vía moderna y potente para conectar con su herencia y utilizar la música como un acto de resistencia frente a la exclusión.

1.3 Antecedentes

En Colombia, en la ciudad de Bogotá, María Alejandra Bayona Aguilar (2023) realizó el trabajo de titulación "MARIMBEAT". Esta investigación se basó en un análisis profundo del contexto sociocultural y las experiencias de vida de la población del Pacífico Sur de Colombia, lo cual le sirvió de base narrativa para la composición. Musicalmente, el proyecto se concretó al fusionar la base rítmica de la percusión del Currulao con la instrumentación y las progresiones armónicas del Disco House. La obra resultante utilizó armonía y escalas modales, y adaptó la flauta traversa para que ocupara el rol vocal de las cantoras tradicionales.

Siguiendo en la misma línea de Colombia, el trabajo titulado "Colombia, Melodías Amaderadas. Composición musical en Forma Sonata que articula el

Bambuco del Pacífico Sur con el Porro del Caribe..." fue desarrollado por Jorge Isaac Gutiérrez Zapata (2025) en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, en Santiago de Cali. El objetivo de este proyecto fue componer tres piezas con Marimba de Chonta y Clarinete, implementando las técnicas de estructura de la Forma Sonata a partir de los ritmos tradicionales del Bambuco Viejo y los Porros del Caribe.

También de la misma institución, el trabajo de titulación de Juan David Martínez Grisales (2023) se titula "Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de los formatos Rock Band y Big Band". En su proyecto, Martínez Grisales creó tres composiciones donde tomó los patrones rítmicos del Bambuco y el Currulao y los fusionó con formatos musicales modernos: el Rock Band y el Big Band. Su trabajo consistió en adaptar la percusión tradicional del Pacífico a una batería moderna y aplicar técnicas de armonía avanzada propias del Jazz y el Big Band a la música folclórica colombiana.

En el mismo país, en Medellín, los estudiantes Dyam Eduardo Palacios Villafañe, Juan David Rodríguez Patiño y José Luis Pulgarín Pérez (2022) realizaron en el Instituto Tecnológico Metropolitano el trabajo "ONEBEAT COLOMBIA: Acercamiento a la fusión entre el género urbano y elementos musicales tradicionales colombianos". En esta tesis, los autores evidencian la composición de seis temas inéditos divididos por regiones. El objetivo fue explorar la integración y amalgama de diversos ritmos tradicionales (como el currulao, el bambuco, la cumbia, el mapalé y el bullerengue) con la instrumentación y los beats de géneros reconocidos de la música urbana, como el Dancehall, el Reggaetón y el Trap.

En el contexto local, se encuentra el trabajo de titulación titulado "Composición de un tema inédito con los recursos rítmicos y sonoros del bambuco tradicional esmeraldeño..." fue realizado por Jin Córdova (2022) en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. En este proyecto, el autor compuso un tema inédito llamado Palenque, que consiste en usar las sonoridades, la célula rítmica e instrumentos de percusión del Bambuco Esmeraldeño en una composición con una estructura popular. Demostrando

la integración de recursos orquestales de la música moderna (como las técnicas de Four Way Close y Three Part Soli) en un género tradicional ecuatoriano.

Estos antecedentes son de gran valor para el presente trabajo, ya que ofrece el marco conceptual para la justificación sociocultural de la fusión, validando el enfoque conceptual de esta tesis en la deidad ancestral Yemayá al conectar la música a una narrativa de diáspora y resistencia, el presente proyecto se concentra en el bambuco esmeraldeño utilizando los recursos sonoros de la canción Yemayá de Chontadelia, Rocca y Nidia Góngora para desarrollar una propuesta con un enfoque moderno y tradicional.

1.4 Justificación

La presente investigación se justifica por su alta pertinencia cultural, su sólida viabilidad metodológica y la originalidad de su contribución al contexto musical ecuatoriano.

El trabajo es fundamentalmente conveniente porque aborda la necesidad de difundir y vitalizar el folclore afroecuatoriano, centrándose en el Bambuco Esmeraldeño, un ritmo emblemático cuya vigencia debe ser asegurada ante las nuevas generaciones. Al fusionar los patrones tradicionales con armonía, ritmos y sonoridades contemporáneas, se garantiza la transmisión cultural mediante un lenguaje musical actualizado. Esta aproximación se inspira en artistas como Nidia Góngora, quien demuestra cómo la tradición puede dialogar con la contemporaneidad sin perder su esencia.

La relevancia del estudio es alta a nivel cultural y legal. Demuestra que la música tradicional afroecuatoriana es compatible con la música moderna, fortaleciendo la identidad pluricultural del país. Además, el proyecto cumple un deber constitucional al responder al Artículo 380 de la Constitución de la República del Ecuador, que obliga a proteger y difundir el patrimonio cultural intangible, contribuyendo así a la revitalización de las tradiciones musicales ancestrales.

El proyecto beneficia directamente a músicos y compositores al ofrecer un modelo metodológico y compositivo para adaptar el Bambuco a contextos modernos, y a la audiencia general mediante la difusión de un nuevo producto cultural. Aunque el alcance no es la promoción masiva internacional, la tesis resuelve la necesidad compositiva y estética de documentar la viabilidad técnica y formal de esta síntesis en el contexto ecuatoriano.

El principal aporte al conocimiento es la síntesis metodológica y sonora lograda, la cual llenará una brecha al establecer un modelo local que no existía antes: la articulación formal del Bambuco Esmeraldeño con recursos rítmicos, armónicos y melódicos contemporáneos.

La originalidad del proyecto reside en que, a diferencia de los antecedentes estudiados, se concentra específicamente en el Bambuco Esmeraldeño y utiliza como referencia los recursos sonoros de la canción Yemayá de Chontadelia, Rocca y Nidia Góngora, para desarrollar una propuesta que sintetiza lo moderno con lo tradicional en una composición original.

1.4.1 Objetivos

1.4.2 General

Crear una composición basada en los recursos musicales del bambuco esmeraldeño y del tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca.

1.4.3 Específicos

- Analizar los elementos musicales del tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca.
- Seleccionar los recursos musicales del Bambuco Esmeraldeño y los elementos analizados en “Yemayá”, para implementarlos en la composición.
- Aplicar los recursos musicales identificados basados en el tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca y del bambuco esmeraldeño en una composición.

1.5 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los elementos musicales característicos del Bambuco Esmeraldeño tradicional?
- ¿Qué recursos de la música moderna se implementan en el tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca?
- ¿Como crear una composición implementando los recursos musicales del Bambuco Esmeraldeño y los elementos modernos presentes en el tema “Yemayá” para su aplicación en la composición musical?

1.6 Marco Conceptual

1.6.1 Nidia Góngora

Nidia Góngora es una destacada cantante y compositora colombiana y una de las máximas exponentes de la música tradicional del Pacífico. Su trayectoria artística incluye haber sido ganadora del Premio Shock y nominada al Grammy Latino en 2019 en la categoría de Mejor Álbum Folclórico.

Su relevancia no se limita a la interpretación, ya que es también Licenciada en Educación e investigadora de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano. Góngora ha logrado tender puentes entre la música ancestral de su natal Timbiquí y otros géneros como la música electrónica, destacando sus colaboraciones con DJ Quantic. Gracias a esta versatilidad, ha logrado posicionarse como un referente para las comunidades de músicos tradicionales y ha llevado el género a importantes escenarios en Europa, Asia y Estados Unidos. (Comisión de la Verdad, 2020)

1.6.2 Chontadelia

Banda creada desde el 2015 dirigido por Larry Ararat en marimba de chonta y voz, junto la presencia escénica de Margarita Redondo. Según Radio Nacional de Colombia (2022) ellos tienen como objetivo “potenciar el valor cultural e histórico del sonido tradicional de la marimba de chonta dentro y fuera del país, en su dialogo con otros estilos musicales vigentes”. Chontadelia ha sido seleccionada por el Center Stage, el Departamento de

Estado y la Embajada de EE. UU. para representar a Colombia en una gira por el país norteamericano. Durante este recorrido, la agrupación realizó importantes participaciones, incluyendo una presentación radial en Woodsongs y una destacada jam session en el icónico Preservation Hall de Nueva Orleans. (Radiónica, 2022).

1.6.3 Rocca

El artista colombo-francés Sebastián Rocca, es un referente clave en la adaptación de géneros tradicionales a formatos urbanos. Con una trayectoria de 20 años en el rap francés y latinoamericano, Rocca representa la doble identidad cultural necesaria para este tipo de fusiones. En su trabajo enfatiza la importancia de incorporar las raíces musicales indígenas y afrodescendientes colombianos. Artista ganador de un doble disco de oro y nominado al Grammy, sus álbumes bilingües, como Bogotá – París, demuestran la posibilidad de unir el folclor, la cumbia y el vallenato con sonidos contemporáneos, actuando como un puente entre lo ancestral y lo moderno. (Rocca, 2015)

1.6.4 Bambuco Esmeraldeño

El Bambuco Esmeraldeño es un ritmo y danza musical que llegó a Ecuador gracias a un intercambio cultural y comercial con los palenques del Pacífico Sur colombiano, específicamente desde lo que hoy se conoce como la provincia Tumaco-Barbacoas en Colombia. Este ritmo se concentró inicialmente en la provincia de Esmeraldas, principalmente en las parroquias de San Lorenzo y Rio Verde, para luego esparcirse por todo el territorio esmeraldeño. En Esmeraldas se utilizaba este ritmo en fiestas patronales y celebraciones. Sus letras reflejan la vida diaria y la cosmovisión de la gente, narrando temas sobre la pesca, la recolección de frutos, las montañas, los ríos, la luna y las leyendas locales, sirviendo, así como un vehículo vital para la identidad cultural. (Córdova, 2022)

1.6.5 Instrumentación del bambuco Esmeraldeño

1.6.5.1 Marimba

Es un instrumento central de música esmeraldeña, es un xilófono que contiene entre 18 a 24 teclas o placas de distintas longitudes y sonoridades pentafónicas, hechas de chonta duro, ubicadas sobre una base de madera. (Bayona, 2023). La marimba se encarga de sostener la parte armónica en la mayor parte de las ocasiones, también la parte participa en la parte melódica o improvisa.

Figura 1
Marimba



Nota: El grafico muestra una marimba de chonta. Tomada de *Marimba Cromática- 4 octavas*, por Paola Hurtado, 2016, Servicio Nacional de Contratación Pública.

El instrumento se divide en dos regiones de acuerdo con el registro de las tablas, van desde las más largas (grave) hasta las más cortas (agudo).

El registro grave se lo llama bordón se encarga de repetir la base rítmica con pocas variaciones, cumpliendo el papel del bajo.

Figura 2
Patrón del bordón en la Marimba



El registro agudo de la marimba es conocido como el requinto o tiple, y cumple dos funciones, uno de ellos es la ondeada donde ejecuta la base ritmo armónica y repite un motivo base con pocas variaciones o duplica las melodías en los registros medios de la marimba. En cualquiera de estas funciones, la ondeada proporciona el sustento armónico fundamental para las cantoras. (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009)

MARIMBA

La otra función es la variación o improvisación en la marimba. Esta se desarrolla en el registro agudo del requinto, y puede basarse tanto en la modificación de motivos rítmicos que ejecuta la ondeada como en la elaboración de motivos melódicos.

Es un instrumento de percusión que se encarga de sostener la base del bambuco, arrullando el discurso musical. Para la ejecución se emplean golpes abierto y madera, con la ayuda de la onomatopeya “papa con yuca”. (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009)

BOMBO

The musical notation for BOMBO is written on a single staff in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm consists of four measures, each containing two eighth notes followed by two rests (marked with 'x'). The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3.

11

Figura 5
Bombo arrullador



Nota: En el grafico se muestra un bombo arrullador. Tomado de *Bombo Hembra*, por Marimba Palmachonta, 2023.

1.6.5.3 Cununo Hembra

Instrumento percutivo de madera con una sonoridad más aguda, este se encarga de hacer variaciones de la base rítmica permaneciendo en diálogo con la melodía y ritmo en el transcurso del tema. Se interpreta con golpes abiertos, usando la onomatopeya “traígalo pa ca”, en la primera sílaba “traí” se hace un repique simple, también conocido con apoyatura. (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009)

Figura 6
Base rítmica del cununo hembra



Nota: El gráfico representa la base rítmica del cununo hembra. Tomado de *De Marimbas a la Tunda* (p.80), por Lenin Estrella y Kevin Santos, 2018, Universidad de las Américas. Fuente: Elaboración propia

1.6.5.4 Guasá

El alfadoque, también conocido como guaracha o guasá, es un instrumento de percusión clasificado como idiófono (Salazar J. S., 2017). Es comúnmente tocado por las cantoras mientras entonan la canción: lo sostienen con ambas manos por los extremos y lo sacuden vigorosamente

con movimientos laterales, ascendentes, descendentes, e incluso hacia adelante y hacia atrás (Bayona, 2023).

Figura 7
Base rítmica del guasá



Nota: El gráfico representa la base rítmica del cununo hembra. Tomado de *De Marimbas a la Tunda* (p.84), por Lenin Estrella y Kevin Santos, 2018, Universidad de las Américas. Fuente: Elaboración propia

1.6.6 Características Musicales del Bambuco Esmeraldeño

El bambuco esmeraldeño tiene características que resaltan y definen como uno de los ritmos más influyentes de la provincia de Esmeralda. Es un ritmo binario de subdivisión ternaria (dos pulsos fuertes, cada uno con tres corcheas), por lo que se representa comúnmente en 6/8, conteniendo seis fracciones de tiempo. La complejidad del Bambuco reside en que permite la mezcla de acentos rítmicos de dos y tres tiempos, generando polirritmia, una característica fundamental de la influencia musical africana. Como explica Córdova (2022), esta combinación de subdivisiones ternarias y binarias es un elemento esencial del género.

Generalmente el ritmo está en tonalidad menor, la progresión armónica se compone en el primer y quinto grado menor. Se utilizan dos escalas pentatónicas que reflejan la armonía de estos dos grados, es decir, que, si estamos en la tonalidad de “la menor”, se usarán las escalas de “la menor pentatónica” y “mi menor pentatónica”. También en ciertas ocasiones el quinto grado se lo reemplaza por su relativa menor. Los cambios armónicos son sencillos porque la música se mueve de un compás de Tónica a un compás de Dominante, y este patrón se repite a lo largo de varias secciones de la canción. Sin embargo, el bambuco no sigue una simetría fija en la cantidad de versos y coros; esto dependerá del criterio del cantor o cantora que dirige la agrupación, determinando cuándo es el cambio de sección.

Figura 8
Escala Pentatónica de La Mayor



Fuente: Elaboración Propia

Figura 9
Escala pentatónica de Mi menor



Fuente: Elaboración Propia

Usualmente, el bambuco tradicional dura entre siete a ocho minutos si hay bailarines, ajustándose a las habilidades de los cantores y al carácter de la celebración. Pero en el caso de grabaciones o presentaciones sin danza, suelen durar entre tres o cuatro minutos.

1.6.7 Estructura del Bambuco Esmeraldeño

La forma del Bambuco se inicia con una Introducción de marimba, donde las líneas del bordón y el tiple establecen el carácter, el tempo y la tonalidad del tema. A esta introducción le sigue el acoplamiento, momento en que se incorporan los demás instrumentos de percusión: el bombo golpeador, los cununos y el guasá. Seguidamente, se produce el "Chureo", un grito de carácter alegre que indica la entrada del cantor o cantora y el inicio de la melodía principal.

A continuación, comienza el Desarrollo del tema, donde aparecen los coros o pregones, integrados por dos o más voces que responden a las frases del cantante principal. En esta sección, el cantor utiliza la improvisación de frases, a menudo jocosas o que se alinean con el tema de la obra, intercambiando respuestas con los coristas. Posteriormente, se presenta la sección de solos, generalmente es la marimba, esta destaca al bajar la dinámica de los otros instrumentos para sobresalir; los cununos o bombo también pueden tener su espacio de solo. A esta sección le siguen unos

"cortes" conocidos como "llamados", que son golpes específicos de la percusión que indican al cantor que debe regresar a la melodía principal. Finalmente, la obra concluye con la repetición del desarrollo del tema o coro, donde el cantor y los coristas vuelven al formato de pregunta y respuesta, un diálogo que también se aplica entre los instrumentos de percusión. (Córdova, 2022)

Tabla 1
Estructura del bambuco Esmeraldeño

Estructura del Bambuco Esmeraldeño	
Introducción	Melodías de la Marimba, usa el bordón y el tiple
Acoplamiento	Se integra la percusión: Bombo, cununos y guasá. Entra el cantor haciendo churero
Desarrollo	Empiezan los pregones respondiendo al cantante principal.
Solo	Improvisaciones, pueden ser uno más
Llamado	La percusión intervine para que el cantante regrese a la melodía principal
Desarrollo	Regresan los pregones y se mantienen.

Fuente: Elaboración propia

1.6.8 Diferencias entre el bambuco esmeraldeño y currulao

Tabla 2
Diferencias entre el bambuco esmeraldeño y currulao

Bambuco esmeraldeño	Currulao
Acoplamiento ingresa solo el cantor	Las voces ingresan en el acoplamiento
No sigue una simetría en la cantidad de versos o coros	Tiene una introducción, glosa y arrullo
Las voces siempre acompañan al cantor	Durante las glosas solo permanece el cantor

Las voces durante todo el tema mantienen un solo motivos	Las voces cambian de motivo en el arrullo
Sección rítmica constante	Tienen stop time

Fuente: Elaboración Propia

1.6.9 Melodía

1.6.9.1 Arpeggios

Es la ejecución arpegiada de un acorde, donde las notas que lo componen se tocan de forma individual y sucesiva, en lugar de sonar al mismo tiempo. (Santos, 2022)

Figura 10
Arpeggio en Amin7



Fuente: Elaboración Propia

1.6.9.2 Cromatismo

Según Bravo (2023) es la “aproximación por semitono de una nota a otra”

1.6.9.3 Rap

Es un estilo de música caracterizada por el recitado rítmico y rimado, acompañado de un beat o pista, que sirve de base para el rapero. (Muñoz, 2023)

1.6.10 Armonía

1.6.10.1 Contrafact

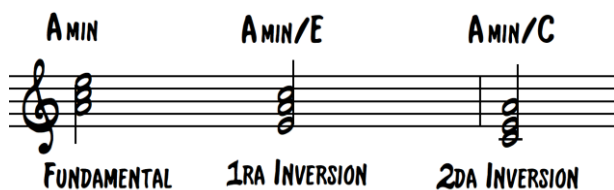
Según Beltrán (2023) Progresión armónica ya existente en una obra, que se la usa como soporte para una nueva melodía.

1.6.10.2 Inversión

Es cuando el bajo de un acorde es ejecutado por una nota diferente a la fundamental, utilizando otra de las notas que componen el acorde. (Miño, 2022)

Figura 11

Ejemplo de inversiones sobre la triada de Amin



Fuente: Elaboración Propia

1.6.10.3 Tensiones

Según Hinostroza (2020), son notas que pertenecen a la escala, pero no forman parte del acorde, sin embargo, en ocasiones se los puede añadir para modificar la sonoridad del acorde.

Tensiones: b9, 9, 11, #11, b13, 13.

1.6.10.4 Intercambio modal

Uso de acordes no diatónicos que corresponden a más de un modo de una misma tónica. (Miño, 2022)

1.6.10.5 Acordes híbridos

Acordes contruidos a partir de tríadas o cuatríadas superpuestas sobre una nota de bajo que no pertenece a la estructura interna del acorde. (Prieto, 2024)

1.6.11 Ritmo

1.6.11.1 Bunde

Es un aire tradicional que los acompañan con cantos de adoración, chigualos o velorios de angelitos villancicos navideños y rondas infantiles que se realizan en el Pacífico. (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009)

1.6.11.2 Sincopa

Fenómeno rítmico que se produce cuando una nota se articula en un tiempo o fracción débil y se prolonga sobre el tiempo o fracción fuerte siguiente. (Astor, 2021)

Figura 12
Síncopa

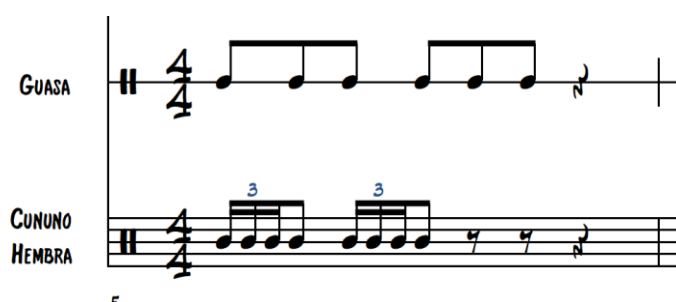


Fuente: Elaboración Propia

1.6.11.3 Polirritmia

Según Miramontes y Vásquez (2020) Es la superposición de dos ritmos distintos, produciéndose un desfase rítmico.

Figura 13
Polirritmia



Nota: En el gráfico se observa una polirritmia, donde el guasá mantiene subdivisiones binarias, mientras que el cununo interpreta tresillos. Tomado de la transcripción de “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadela y Rocca, 2020. Fuente: Elaboración propia.

1.6.11.4 Polimetría

Según Bravo (2023), la polimetría es define como “uso simultáneo de dos o más métricas distintas que, a diferencia de la polirritmia, no coinciden

en el primer tiempo de cada compás, creando un desfase. Es decir, tardarán un cierto número de compases antes de que vuelvan a estar en sincronía”

Figura 14
Polimetría.



Nota: Tomado de la transcripción de “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca, 2020. Fuente: Elaboración propia.

1.6.11.5 Stop time

Recurso musical empleado para establecer cortes o silencios momentáneos que alteran de manera intencional la continuidad rítmica. (Bailón & Bastidas, 2025)

1.6.12 Recursos de Orquestación

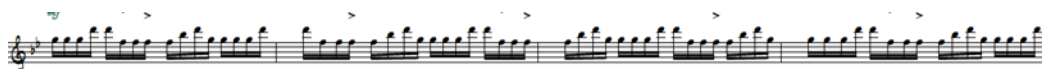
1.6.12.1 Homofonía

Conjunto de voces formados que avanzan en un mismo ritmo, pero en diferentes alturas. (Facultad de Artes, 2024)

1.6.12.2 Ostinato

Patrón rítmico o melódico que se repite constantemente sin importar los cambios armónicos. (Naranjo, 2024)

Figura 15
Ostinato del tema "Yemayá" de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca



Nota: guitarra mantiene un patrón melódico a lo largo del tema de “Yemayá”. Tomado de la transcripción de “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca, 2020. Fuente: Elaboración propia.

1.6.12.3 Pregunta y respuesta

Conversación melódica o rítmica entre dos o más instrumentos. (Bravo, 2023)

Figura 16
Pregunta y respuesta



Nota: Diálogo entre las voces y la voz principal. Tomada “Yemayá”. Tomado de la transcripción de “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca, 2020. Fuente: Elaboración propia.

2 CAPÍTULO II- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El trabajo es una investigación-creación porque en base a los resultados de la investigación se usarán los recursos musicales para la creación de una propuesta artística

2.1 Enfoque

El presente trabajo usará un enfoque cualitativo, porque busca entender un fenómeno, priorizando el análisis profundo de las cualidades y aspectos importantes que se descubran en lugar de la medición variable.

El uso de este enfoque se basará en el análisis de partituras y en conceptos teóricos, a partir de los cuales se obtendrán los recursos musicales necesarios para el desarrollo de la composición.

2.2 Alcance

La investigación tendrá un alcance descriptivo, ya que permitirá detallar los aspectos más importantes de la investigación cualitativa, sin buscar establecer relaciones causales o predecir fenómenos.

El alcance de este trabajo se centrará en describir los elementos musicales característicos del Bambuco Esmeraldeño y los recursos modernos usados en el tema “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca para la creación de una composición musical inédita.

2.3 Instrumento de recolección de datos

2.3.1 Análisis Documental

Según Marcelino, Martínez y Camacho (2024) el análisis documental es un proceso de acceso a la información disponible para construir el conocimiento, a través de esto, se analiza un comprende las definiciones y conceptos sobre el tema de investigación.

El presente trabajo implicó la revisión de tesis, artículos páginas web, que contienen información relevante para la tesis.

2.3.2 Análisis de partituras

Para este trabajo se transcribió y analizó todos los instrumentos del tema “Yemayá” de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca. El objetivo principal de este proceso fue identificar los recursos musicales específicos utilizados por los compositores. Esto sirvió como base técnica y referente estético para la posterior creación de una composición musical inédita de Bambuco Esmeraldeño.

2.4 Análisis de Resultados

2.4.1 Análisis Documental

Tabla 3
Documentos revisados

Tesis/Autores	Información Obtenida
Solfeo para hoy (Astor, 2021)	Síncopa
La armonía y el contrapunto como pilares fundamentales de la música (Astupiña, 2021)	Contrapunto
MARIMBEAT: Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá (Bayona, 2023)	Antecedentes Marimba Cununos Guasá
SUITE SKAMBUQUERA. UNA FUSIÓN ENTRE EL SKA Y EL BAMBUCO (Beltran, 2023)	Contrafact
Composición de un tema instrumental en el género metal progresivo basado en los recursos musicales encontrados en el tema “Running with The Bulls” de Kiko Loureiro. (Bravo, 2023)	Cromatismo Acorde Suspendido Polimetría Pregunta y Respuesta
“Con el canto y la poesía protestamos”: Nidia Góngora (Comisión de la Verdad, 2020)	Nidia Góngora
Composición de un tema inédito con los recursos rítmicos y sonoros del bambuco tradicional esmeraldeño “Yo Soy El	Antecedentes Bambuco Esmeraldeño

Hombre” de Don Naza y El Grupo Bambuco. (Córdova, 2022)	Características Musicales de Bambuco Esmeraldeño
	Estructura del Bambuco Esmeraldeño
Nidia Góngora - San Sebastián, ciudad de la cultura (Donostia Kultura, s.f.)	Nidia Góngora
¡Que te pasa vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009)	Bombo Arullador Cununo replicador Requinto de la Marimba
Introducción a los Estudios Musicales Universitarios (Facultad de Artes, 2024)	Homofonía
Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de los formatos Rock Band y Big Band (Grisales, 2023)	Antecedentes
Colombia, Melodías Amaderadas. Composición musical en Forma Sonata que articula el Bambuco del Pacífico Sur con el Porro del Caribe, un encuentro de la Marimba de Chonta con el Clarinete. (Gutierrez, 2025)	Antecedentes
Afroecuatorianos: historia de lucha y resistencia (Hernández, 2024)	Contexto del problema
Creación de dos temas inéditos aplicando los recursos armónicos y orquestales utilizados por el compositor Brian Wilson en los temas “God Only Knows” y “Good Vibrations” (Hinostroza, 2020)	Tensiones
Análisis documental, un proceso de apropiación del conocimiento (Marcelono, Martínez, & Camacho, 2024)	Análisis de documento
Entre la Tradición y la industria: La lucha ‘titánica’ por la música ancestral de Esmeraldas (Michelena, 2024)	Contexto del Problema
Ritmidades: Cuerpos en Jira (Miramontes & Vásquez, 2020)	Polirritmia

Creación de un arreglo del tema inédito “Extrañar” utilizando los recursos musicales del arreglo “In My Room” de Jacob Collier. (Miño, 2022)	Inversión Intercambio Modal
Rap en acción. Una propuesta frente al Sansone (Muñoz, 2023)	Rap
Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia. (Naranjo, 2024)	Ostinato
Miércoles de Descarga con 'Matrona' de Chontadelia (Radio Nacional de Colombia, 2022)	Chontadelia
El Pacífico meets New Orleans: una entrevista con Chontadelia (Radiónica, 2022)	Chontadelia
Entrevista a Sebastián Rocca “Criollo”, la leyenda del Rap francés y colombiano (Rocca, 2015)	Rocca
RECITAL DE 7 COMPOSICIONES AFROECUATORIANAS; LA MARIMBA (Bambuco, Anadarele, Aguabajo, Bunde) (Salazar J. S., 2017)	Guasá
Investigación Cualitativa: Una respuesta a las Investigaciones Sociales (Salazar L. S., 2020)	Enfoque
Creación de una composición para la escena tráiler “Toma de la Bastilla” del videojuego “Assassin’s Creed Unity” en base al análisis de recursos melódicos y técnicas orquestales usados en el tema “The Night King” del compositor Ramin Djawadi. (Santos, 2022)	Arpegio
ONEBEAT COLOMBIANO Acercamiento a la fusión entre el género urbano y elementos musicales tradicionales colombianos (Villafañe, Patiño, & Pérez, 2022)	Antecedentes

Fuente: Elaboración Propia

2.4.2 Análisis de partitura

2.4.2.1 Yemayá

Es un tema compuesto por Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca lanzado en el 2020. La composición está en tonalidad de Sol menor y coexisten dos métricas, la principal es de $\frac{3}{4}$, secundaria 4/4.

Tabla 4
Características de “Yemayá”

Tonalidad	Sol menor
Progresión Armónica	Imin7, bVIImin7 y bVIImaj7
Relativo menor	El Fmin7 (se intercambia por el V menor)
Escalas	Menor natural y frigia
Tempo	75 bpm
Forma	A-B-C-D-E-F-D'-E-B-E

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 5

Estructura de “Yemayá”

Introducción	• Métrica de 4/4, • Ostinato de guitarra • Base armónica del sintetizador • Ornamentación de Marimba
Acoplamiento	• Ingreso de coros y los demás instrumentos de la sección rítmica
Verso	• Cambio de métrica a $\frac{3}{4}$
Precoro	• Cambio de patrones ritmicos
Coro	• Las voces cantan el motivo del coro mientras la Cantora pregonea
Puente	• Inicia el rap • Cambio de progresión armónica • Resalta más la percusión

	• Ostinato de guitarra
Precoro	• Ingreso de voces • La sección rítmica (menos la guasá) hacen la misma base rítmica • Se vuelve a la misma progresión armónica • Movimiento melódico del sintetizador
Coro	• Coros y los demás instrumentos entran • Aumento de dinámica
Instrumental	• Crece progresivamente la dinámica • El coro canta el motivo del acoplamiento, pero en métrica en $\frac{3}{4}$. • Permanece solo guasá • Ornamentación de platillos
Arrullo	• Comienza a pregonar la cantora, manteniéndose hasta al final del tema. • Libertada melódica en la marimba y percusión • Progresivamente aumenta dinámica • Hasta finalizar el tema

Fuente: Elaboración Propia

2.4.2.2 Introducción

El inicio se define por una sección de seis compases en métrica de 4/4. Sobre un ostinato de guitarra, construido a partir de las notas del acorde Gm7, se da paso al discurso de la cantora, quien, mediante el habla, agradece por todas las bendiciones otorgadas por Yemayá.

Simultáneamente, el sintetizador ejecuta arpeggios del I grado, para luego mantener la armonía y realizar la transición hacia el Ebmaj7 que es el bVImaj7, prolongándose como soporte armónico. Mientras que la marimba adorna con notas de los acordes correspondientes en una dinámica de mezzo-forte.

Figura 17
Introducción de "Yemayá"

The musical score for the introduction of "Yemayá" is presented in three staves. The top staff, labeled "ACOUSTIC GUITAR", shows a continuous eighth-note pattern in 4/4 time, highlighted by a green box. The middle staff, labeled "SYNTH PAD", features a sequence of chords: G^{MIN}7, A^{MIN}7, and E^bMAJ⁷, with a red box indicating the first two. The bottom staff, labeled "MARIMBA", shows a melodic line with a purple box highlighting a specific phrase. The tempo is marked "mf" (mezzo-forte).

Nota: Transcripción de "Yemayá". Fuente: Elaboración propia

- Ostinato de la guitarra
- El barrido de los acordes en el sintetizador
- Notas de adorno de la Marimba

En los últimos tres compases de la introducción suceden cambios armónicos fuera de la tonalidad. Se presenta una progresión ascendente por segundas mayores desde Gm7 hasta Bm7; en esta secuencia, el Am7 se deriva de la escala menor melódica, mientras que el Bm7 funciona como un acorde de intercambio modal (IIImin7) proveniente de la escala de Sol Mayor, el cual actúa como un centro de tensión que expande la sonoridad original mediante una conducción paralela de las voces.

Figura 18
Introducción de "Yemayá"

This musical score focuses on the synth pad part of the introduction. It shows a sequence of chords: G^{MIN}7, A^{MIN}7, B^{MIN}7, and G^{MIN}7. A red box highlights the first three chords, indicating the progression. The tempo is marked "mf" (mezzo-forte).

Fuente: Elaboración Propia

- Progresión el sintetizador

2.4.2.3 Acoplamiento

Esta sección dura 6 compases, entran los coros y la sección rítmica. La parte coral presenta polifonía, donde el coro interpreta el primer motivo del tema. En los tres primeros compases participan tres voces, y en el cuarto compás se incorpora una voz nueva de registro agudo.

Figura 19

Acoplamiento, voces de "Yemay'a"



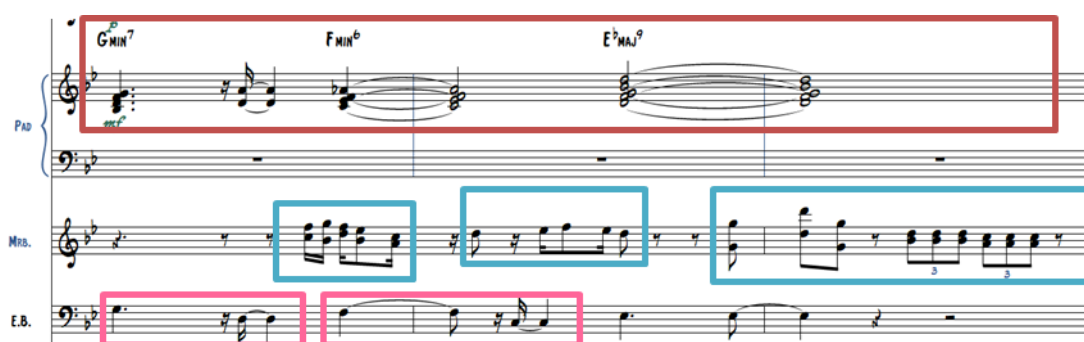
Fuente: Elaboración propia

Cuatro voces Armonizadas del coro

La progresión armónica presenta cambios cada tres tiempos hasta llegar a E $\flat$ maj7, acorde que se prolonga durante dos compases antes de repetir la secuencia. El acorde Fm6 funciona como un recurso de intercambio modal, relacionado con el modo frigio de Sol. Aunque no cumple una función dominante directa, actúa como un acorde de transición, evitando el uso del quinto grado y generando un movimiento más suave hacia el $\flat$ VI $\flat$ maj7, que funciona como un punto de reposo alternativo dentro de la tonalidad menor.

Por otro lado, la marimba mantiene un rol ornamental en el registro agudo, respondiendo a las voces e incorporando una segunda línea construida principalmente a partir de intervalos de tercera, con apariciones ocasionales de cuartas. El bajo, en los primeros acordes, alterna entre la nota raíz y la quinta, para posteriormente asentarse en E $\flat$ maj7.

Figura 20
Acoplamiento de "Yemayá"



Fuente: Elaboración Propia

Progresión Armónica

Tiple de la Marimba

Bajo

El guasá interpreta un patrón en corcheas, con acentos en el primer tiempo y en la corchea del segundo, seguido de un silencio en el cuarto tiempo. El cununo hembra replica este patrón, alternando golpes abiertos, slap y tapados, e incorpora repiques en los tiempos 1 y 2 del compás siguiente.

El bombo arrullador mantiene la base rítmica, cumpliendo también una función de repique en relación con la melodía. Por su parte, la batería genera un efecto de polimetría al alternar compases de 4/4 y 2/4, mientras el resto de los instrumentos y las voces permanecen en 4/4. El hi-hat abierto en el último golpe permite percibir con mayor claridad estos cambios métricos.

Figura 21
Polimetría en el acoplamiento "Yemayá"



Fuente: Elaboración Propia

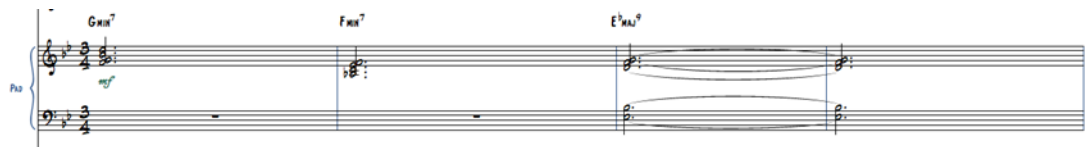
Patrón de la Guasá

- Patrón y repiques del Cununo Hembra
- Golpes del bombo arrullador
- Batería haciendo cambios de compás

2.4.2.4 Verso

El verso comienza en el compás trece y se extiende hasta el compás veinte, donde el tema cambia a una métrica de 3/4. Se mantiene la misma progresión armónica: Gmin9, Fmin7 y Ebmaj7. Cada acorde cae en el tiempo 1, pero el Ebmaj7 se prolonga durante dos compases. En la percusión se presentan cambios en los patrones rítmicos, los cuales se mantienen a lo largo de toda la sección del verso, a excepción de la batería, que no participa en esta parte.

Figura 22
Progresión de "Yemayá"



Fuente: Elaboración propia

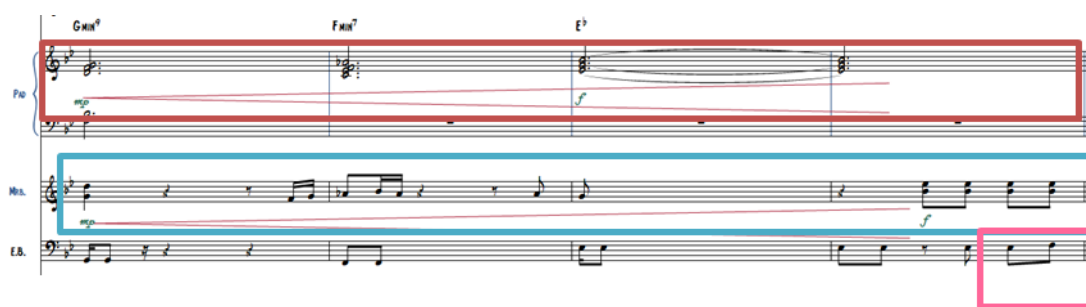
Figura 23
Patrón rítmico del verso de "Yemayá"



Fuente: Elaboración Propia

Desde el compás diecisiete se comienza a percibir un incremento de la dinámica en los últimos cuatro compases del verso, pero únicamente en el sintetizador y la marimba, dando paso al precoro. En esta transición, el bajo realiza una aproximación melódica para luego caer en Gmin9.

Figura 24
Aumento de dinámica en "Yemayá"



Fuente: Elaboración Propia

Incremento de dinámica en el Sintetizador

Marimba

Aproximación del bajo

2.4.2.5 Precoro

En esta sección tiene una duración de 8 compases, en los primero 4 las voces realizan homofonía, mientras que la voz principal canta la letra del verso. Reaparece el ostinato de la guitarra en una dinámica de mezzopiano, camuflándose en la atmósfera de la canción.

Figura 25
Sección del Precoro, voces y guitarra

Fuente: Elaboración propia

Homofonía de las voces y lead principal

Voz principal

Ostinato de la guitarra

El bajo comienza a arpeggiar las notas del acorde en los dos primeros compases, y se produce un cambio de patrón rítmico en los instrumentos de percusión.

Figura 26

Bajo y percusión en el precoro de “Yemayá”

The musical score for the prechorus of "Yemayá" features four staves. The first staff, labeled 'E.B.' (Bass), shows a bass line with a pink rectangular box highlighting the first two measures, indicating the arpeggiated bass pattern. The second staff, labeled 'Gsa.' (Guasá), shows a rhythmic pattern with a yellow rectangular box highlighting the first two measures. The third staff, labeled 'C. Dr.' (Cununo Hembra), shows a rhythmic pattern with a dark blue rectangular box highlighting the first two measures. The fourth staff, labeled 'B. Dr.' (Bombo arrullador), shows a rhythmic pattern with a purple rectangular box highlighting the first two measures. The score includes chord markings 'Cmin7', 'Fmin7', and 'Fma7' above the bass staff.

Fuente: Elaboración Propia

- Arpegio del bajo
- Patrón del precoro de la Guasá
- Patrón del precoro del Cununo Hembra
- Patrón del precoro bombo arrullador

En los últimos dos compases, la voz principal incrementa la dinámica de su canto y, en el último compás, las voces comienzan a interpretar el coro, dando paso a la siguiente sección.

Figura 27

Final del Precoro

The musical score for the final of the prechorus of "Yemayá" features four staves. The first staff shows a vocal line with a pink rectangular box highlighting the first two measures and an orange rectangular box highlighting the last two measures. The second staff shows a vocal line with a pink rectangular box highlighting the first two measures and an orange rectangular box highlighting the last two measures. The third staff shows a vocal line with a pink rectangular box highlighting the first two measures and an orange rectangular box highlighting the last two measures. The fourth staff shows a vocal line with a pink rectangular box highlighting the first two measures and an orange rectangular box highlighting the last two measures. The score includes lyrics: 'BO - GAN - DO SOF FE - LIZ SIEM - PRE - CAN - TAN - DO' and 'Ye - MA - YA'.

Nota: La voz principal incrementa la dinámica y las voces empiezan a cantar el coro. Fuente: Elaboración Propia

- Coro de Yemayá

 Voz principal

2.4.2.6 Coro

La dinámica en la sección de coro aumenta durante los primeros cuatro compases. Las voces interpretan el coro en homofonía, mientras la cantora pregonea. La armonía se mantiene con la misma progresión de acordes y la marimba continúa adornando. Mientras que la guitarra se encarga de hacer acompañamiento.

Figura 28
Coro de Yemayá



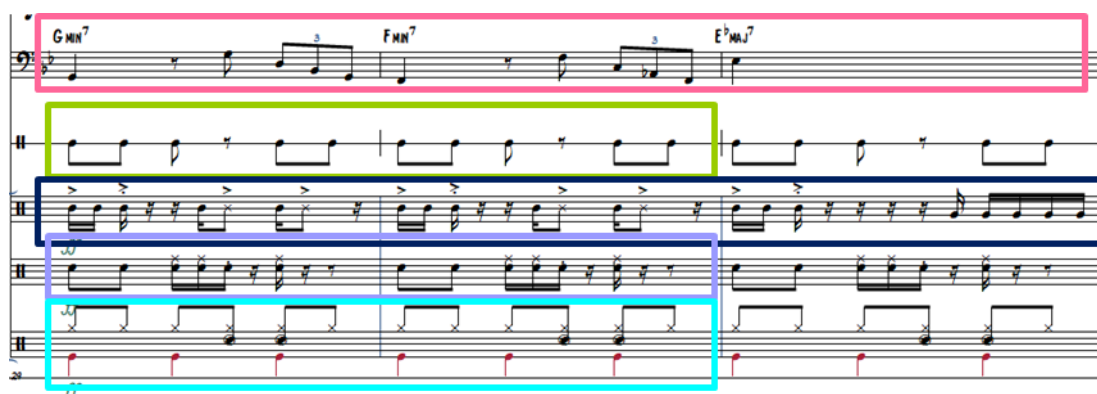
Nota: Pregón en la sección del coro

 Coro de Yemayá

 Pregón

El bajo continúa realizando el mismo arpeggio de acordes de la sección anterior, excepto en el tercer y cuarto compás. La sección rítmica cambia a otro patrón y, en el tercer compás, el cununo hembra realiza repiques, apareciendo la batería junto con todos los instrumentos de percusión en una dinámica fortissimo.

Figura 29
Coro de Yemayá



Fuente: Elaboración Propia

- Arpeggio del bajo
- Patrón del coro de la Guasá
- Patrón y repique del coro del Cununo Hembra
- Patrón del coro del bombo arrullador
- Patrón de la batería en el coro

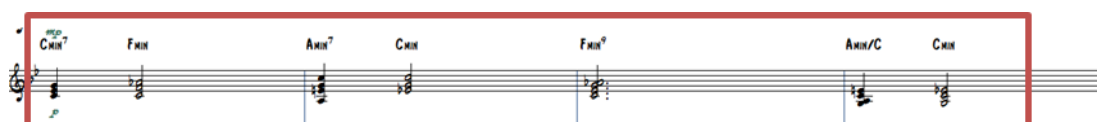
En los últimos cuatro compases de la sección, la cantora deja de pregonear para que el rapero haga su llamado a la sección del puente.

2.4.2.7 Puente

Desde el primer compás la dinámica disminuye, quedándose solamente el ostinato de guitarra, sintetizador, marimba y bajo.

La parte armónica cambia: en los cuatro primeros compases presenta una progresión menor de IVmin7 $\flat$ VIImin – IIIm7 IVmin7 – $\flat$ VIImin9 – IIIm7 IVmin.

Figura 30
Progresión armónica del puente



Fuente: Elaboración Propia

Progresión el synt

En el segundo compás entra la sección rítmica con una dinámica muy elevada, ya que en el puente resaltan principalmente la percusión y el rap, mientras que los demás elementos quedan en segundo plano.

Figura 31

Ingreso de la sección rítmica

The musical score for Figure 31 shows the entry of the rhythmic section. It includes staves for Melodía (Mel.), Bajo (B.), Guitarra (G.), Contrabajo (C. B.), Bateria (B.), and Batería (Bat.). The Melodía staff has lyrics: Сия, Фия, Аия, Сия, Фия, Аия/С, Сия. The rhythmic section, starting at measure 37, is highlighted with a red box and includes a strong dynamic marking 'f'.

Nota: la sección rítmica entra en el segundo compás del puente para ya luego permanecer durante toda la sección. Fuente: Elaboración propia.

Patrón rítmico del Puente

Desde el compás 41 se establece un patrón rítmico, melódico y armónico de cuatro compases en todos los instrumentos durante toda la sección.

En el último compás del puente se produce un ligero cambio armónico; el cununo hembra realiza un repique. Esto ocurre como preparación para el cambio de sección.

Figura 32

Último compás del Puente

The musical score for Figure 32 shows the last measure of the bridge. It includes staves for Melodía (Mel.) and Bajo (B.). The Melodía staff has a dynamic marking 'f' and a chord change from A MIN⁷ to B^b MIN, which is highlighted with a red box. The Bajo staff shows a rhythmic pattern with a blue box around it.

Fuente: Elaboración propia

Cambio de acorde del sintetizador

2.4.2.8 Precoro

Se retoma el motivo melódico del precoro y se mantiene el mismo cambio armónico. El bajo cumple una función de sostén armónico, limitándose a ejecutar las notas raíz con valores de duración prolongados. En esta sección, la marimba no interviene y el guasá tampoco, los demás instrumentos de percusión comienzan con el mismo motivo rítmico. En el segundo compás, el cununo y el bombo introducen una ligera variación. Posteriormente, en el tercer compás, se restablece el motivo inicial y, finalmente, en el cuarto compás, la batería realiza un único golpe abierto en el hit-hat, mientras el resto de la percusión mantiene el patrón rítmico.

Figura 33

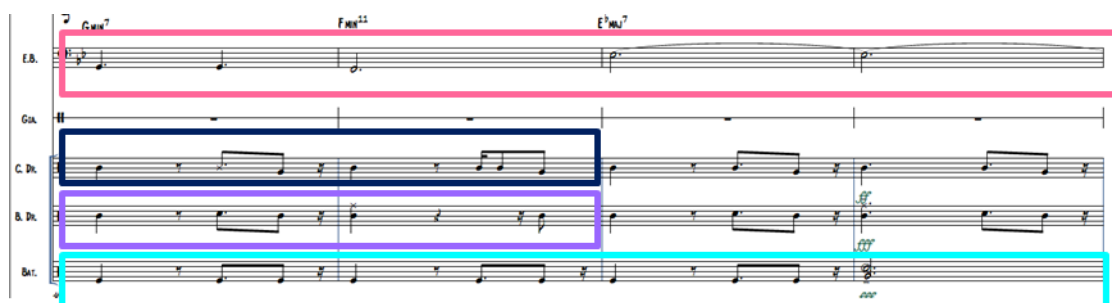
Voces del precoro



Nota: Luego del puente el tema vuelve al precoro. Fuente: Elaboración Propia

Figura 34

Precoro, sección rítmica y bajo



Fuente: Elaboración Propia

Notas raíz con valores de duración prolongados del bajo

Motivo rítmico y variación del cununo

Motivo rítmico y variación Bombo arrullador

Motivo rítmico y golpe de la batería.

En los dos últimos compases del precoro se queda únicamente el sintetizador, junto a un golpe de platillo y bombo. El sintetizador desarrolla una línea melódica de recorrido, que asciende gradualmente generando tensión, para luego descender y resolver.

Esto prepara el paso hacia el coro: en el último compás, entran las voces y el bajo, retomando el motivo melódico del coro, lo que provoca un cambio de dinámica y permite que la siguiente sección ingrese con mayor fuerza.

Figura 35

Línea melódica del synth



Fuente: Elaboración Propia

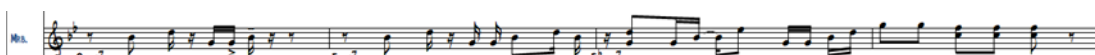
Melodía de Sintetizador

Bajo hace motivo del coro

2.4.2.9 Coro

El segundo coro, de 16 compases, mantiene en los primeros cuatro los mismos motivos, patrones rítmicos y melódicos, así como la estructura armónica del primer coro. Sin embargo, a medida que el tema crece en intensidad, la marimba adquiere mayor libertad interpretativa, aportando mayor movimiento y variación respecto al coro anterior. Esta dinámica se repite en los siguientes cuatro compases.

Figura 36
Marimba en el segundo coro



Fuente: Elaboración propia

2.4.2.10 Interludio

Se reduce la dinámica con el objetivo de generar un crecimiento progresivo en las secciones posteriores. Permanecen únicamente las voces, mientras el sintetizador ejecuta acordes en el primer, tercer y cuarto compás, dentro de la tonalidad. El bajo desarrolla un movimiento melódico escalar ascendente, incorporando notas de carácter melódico que no generan tensión armónica, y concluye con una nota vecina superior que resuelve en la raíz del acorde. El guasá mantiene un patrón constante en corcheas y la batería realiza adornos con los platillos, complementando el entramado rítmico.

Figura 37
Interludio



Fuente: Elaboración Propia

Movimiento melódico del bajo

Guasá

Adornos del platillo

En este interludio las voces retoman la melodía del acoplamiento del tema que originalmente estaba en 4/4, pero ahora se interpreta en 3/4. Al analizar el acoplamiento inicial, se observa y se percibe que, a excepción de la batería, los demás instrumentos y las voces presentan una sensación de métrica ternaria. Por lo tanto, al mantener el compás de 3/4 en esta sección, el cambio métrico no resulta abrupto ni perceptible.

Figura 38
Interludio, sección voces



Nota: Este mismo motivo en el acoplamiento que estaba en 4/4, pero en la sección se lo interpreta en 3/4. Fuente: Elaboración propia

2.4.2.11 Arrullo

Esta sección se divide en dos partes. En el primer arrullo que dura 8 compases, la cantora empieza a pregonear mientras las voces continúan cantando el motivo del acoplamiento. Los demás instrumentos reaparecen, aumentando la dinámica del tema. Se presenta un cambio en la progresión armónica: IVmin7 – bVIImin7 – bIIImaj – bVIImaj7, donde bVIImin7 y bIIImaj corresponden a acordes de intercambio modal. Además, hay un cambio de patrón en el guasá y bajo, mientras que los demás instrumentos de percusión retoman su patrón anterior y vuelve el ostinato de guitarra.

Figura 39
Pregones acompañados de las voces cantando del motivo del acoplamiento

Fuente: Elaboración Propia

Motivo del acoplamiento de las voces

Pregones

Figura 40
Patrones armónicos, melódicos y rítmicos del Arrullo 1

The musical score for Arrullo 1 is presented in four staves: Piano (Pia), Melodía (Mel.), Bajo (B.), and Guasa (Gua.). The Piano staff shows a harmonic progression: Cmin11, Fmin7, F7/A, A9, Cmin11, Fmin7, F7/A, A9. The Melodía staff shows a melodic line with notes corresponding to the chords. The Bajo staff shows a bass line with a repeating pattern. The Guasa staff shows a guasa pattern with a repeating rhythm. The first four measures are highlighted with a red box (Progresión armónica), the next four with a pink box (Patrón del bajo), and the last four with a yellow box (Patrón del Guasá).

Fuente: Elaboración Propia

Progresión armónica

Patrón del bajo

Patrón del Guasá

En la segunda parte del arrullo, en los primeros cuatro compases de la sección, se produce un cambio en el motivo melódico de las voces. Estas interpretan el coro mientras continúan los pregones. La guitarra se retira y el sintetizador se mantiene únicamente en el primer compás, sosteniendo un Cmin11. El bajo realiza melodías en do. La batería ejecuta un único golpe en el primer compás, con el hi-hat abierto. El guasá vuelve a cambiar de patrón y el bombo introduce variaciones del patrón anterior.

Figura 41
Motivo melódico del coro y pregones

The musical score for the melodic motif of the chorus and pre-chorus is presented in four staves. The first staff shows the melody with notes and lyrics: YE - MA - YA. The second staff shows the melody with notes and lyrics: A - E - A - O, O - YE - BE - LE BE - LE. The third staff shows the melody with notes and lyrics: YE - MA - YA. The fourth staff shows the melody with notes and lyrics: YE - MA - YA. The first four measures are highlighted with a pink box, and the next four with an orange box.

 Motivo del acoplamiento de las voces

 Pregones

Fuente: Elaboración Propia

Figura 42

Segunda parte de arrullo



Fuente: Elaboración Propia

 Sintetizador

 Bajo en do

Figura 43

Cambio de patrón del guasá, variación del bombo.



Fuente: Elaboración Propia

 Patrón del coro de la Guasá

 Variaciones del Bombo

En los siguientes cuatro compases se presenta cambio en la progresión armónica, similar a la del coro: Gmin7 – Fmin7 – Ebmaj7 – Fmin7 y Gmin9 – Fmin9 – Dmin7 – Ebmaj7, con un ritmo distinto al del coro. El bajo hace un pequeño patrón para el cambio de compases, el guasá vuelve a cambiar de patrón, y el cununo hembra y el bombo realizan variaciones.

Figura 44

Cambio de progresión armónica en el segundo arrullo

The musical score for Figure 44 consists of four staves. The top staff shows a harmonic progression with chords: G^{MIN}9, F^{MIN}9, E⁷MAJ⁹, F^{MIN}9, G^{MIN}9, F^{MIN}9, D^{MIN}7, and E⁷MAJ⁷. The second staff shows a bass line with a pink box highlighting a specific pattern. The third staff shows a marimba line with a yellow box highlighting a specific pattern. The fourth staff shows a drum line with a blue box highlighting a specific pattern.

Fuente: Elaboración Propia

- Progresiones armónicas
- Patrón del bajo
- Patrón del Guasá
- Variaciones del Cununo Hembra
- Variaciones del bombo arrullador

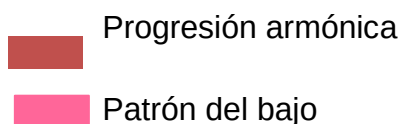
En los últimos diez compases del tema, durante los primeros ocho continúan los pregones junto a las voces. Se presenta un cambio de armonía y de patrón en el bajo. La marimba y los instrumentos de percusión realizan variaciones del ritmo del coro, mientras que la batería mantiene la base.

Figura 45

Progresión y patrón final del tema

The musical score for Figure 45 consists of four staves. The top staff shows a harmonic progression with chords: C^{MIN}11, F^{MIN}7, A^{MIN}7, and A⁷. The second staff shows a bass line with a pink box highlighting a specific pattern. The third staff shows a marimba line with a pink box highlighting a specific pattern. The fourth staff shows a drum line with a pink box highlighting a specific pattern.

Fuente: Elaboración Propia



En los últimos dos compases el tema finaliza. Las voces dejan de cantar y queda sola la cantora, quien realiza un melisma vocal pronunciando el nombre del tema, “Yemayá”. Mientras tanto, los demás instrumentos ejecutan únicamente el primer tiempo del compás 91, concluyendo su participación y dejando a la voz sola.

Figura 46
Conclusión de la cantora



Fuente: Elaboración Propia

Figura 47
Conclusión del tema en los demás instrumentos



Fuente: Elaboración Propia

2.4.3 Resumen del Análisis de partituras

Tabla 6
Recursos melódicos

Recursos	Descripción
Tonalidad	Sol menor
Escala de la melodía	Sol menor natural y frigia
Intervalos en pregones	Terceras
Intervalos de la melodía de la marimba	Terceras, cuartas, quintas y octavas.

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 7
Recursos Armónicos

Recursos	Descripción
Intercambio modal	Modo Frigio
Progresión	Imin7- bVIImin7- bVIImaj7
Tensiones	9, 11

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 8
Recursos armónicos

Recursos	Descripción
Polimetría	Presente en el acoplamiento del tema
Variaciones rítmicas	En cada sección los instrumentos de percusión cambian de patrón y los varían
Polirritmia	Presente en el acoplamiento del tema
Cambio de compás	La introducción y acoplamiento en 4/4 y las demás secciones en 3/4

Fuente: Elaboración Propia

3 Capítulo III- La Propuesta

3.1 Título de la Propuesta

“No Volverá”

3.2 Justificación de la Propuesta

La importancia de esta propuesta radica en la convergencia de recursos musicales modernos y la música tradicional esmeraldeña para aplicarlos en el proceso compositivo. Contribuyendo de esta manera a la revalorización, preservación y proyección de elementos musicales tradicionales.

3.3 Descripción de la propuesta

La propuesta titulada “No Volverá” integra diversos recursos musicales identificados y seleccionados a partir del análisis del tema “Yemayá”, interpretado por Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca, así como elementos propios del bambuco esmeraldeño. La elección de esta obra como punto de partida responde, por un lado, a la afinidad del autor y, por otro, al interés de proyectar la música afroesmeraldeña hacia un contexto más contemporáneo.

3.3.1 Recursos usados en la propuesta

Tabla 9

Recursos usados del tema “Yemayá” y Bambuco esmeraldeño

“Yemayá”			Bambuco Esmeraldeño
Estructura			Patrones de la marimba
Rap			Patrones rítmicos
Progresión:	Imin7-	bVIImin7-	Instrumentación
bVIImaj7			
Ostinato			Pregón
Homofonía			Escala menor natural
Patrones ritmicos			Bordón
Polimetría			Patrón del bunde
Instrumentación			

Fuente: Elaboración Propia

3.3.2 Descripción del producto artístico

Tabla 10

Características del producto artístico

Nombre	“No Volverá”
Compás	6/8 y 4/4
Tempo:	130
Instrumentos	Instrumentos de percusión: Cununo hembra, bombo arrullador, guasá, marimba cromática y batería Instrumentos de Cuerda: Bajo eléctrico y Guitarra eléctrica Otro: Sintetizador
Intercambio modal	Si
Progresión	Imin7- bVIIImin7- bVIImaj7
Tonalidad	La menor
Cambio de compás	Si
Polimetría	Si
Pregón	Si

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 11

Estructura de la propuesta artística

Introducción	Marimba ejecuta base ritmo-melódica sobre el primer grado menor Progresivamente ingresa la guitarra, sintetizador, bombo arrullador y bajo
Acoplamiento	Entran los demás del ensamble: Guasá, cununo hembra, batería y voces iniciando la sección

Verso	Ingreso de la voz principal
Precoro	Intervención de las voces
Coro	Cambio de métrica a 4/4 Polimetría
Puente	Comienzo del Rap Cambio de patrón rítmico en la batería Vuelve a 6/8
Precoro	El cununo hembra ejecuta el patrón del bunde
Coro	El bajo bordonea
Desarrollo	Las voces cantan el primer motivo del tema Pregones, sobre el motivo del acoplamiento y del coro Repiques de los cununos Adornos de platillos Stoptime Al final la voz termina sola

Fuente: Elaboración Propia

3.4 Análisis de la Composición

3.4.1 Letra de la Composición

Al que está llorando, oh	Y me sigue, (Ya no me sigas)
Al que está llorando, oh	Me persigue,
Llevo mi alma en pena	El recuerdo (No busques mis pasos)
a la orilla del mar.	me lastima, me domina.
Soy la semilla que plantaste	// (Oh, No volverá)
para avanzar.	Busco un querer, (Busco un querer)

busco mi paz, (Busco mi paz)
pero de la muerte (pero de la
muerte)
ya no volverá//

(Oh, No volverá)
Tu no volverás,
No te va a soltar.
Buscabas un descanso espiritual.

Prendo una velita empiezo a llorar,
El descanso tú no puedes
encontrar,
En otra vida vas a rencarnar,
Tengo la fe que nos vamos a
reencontrar.
En sueño me pides, que te deje de
nombrar
Solo buscas paz y tranquilidad
Desde donde estas me puedes
observar
Todo lo que sufro desde que no
estas,
Desde que no estas.

Ya no me sigas,
No busques mis pasos.

// (Oh, No volverá)
Busco un querer, (Busco un querer)

busco mi paz, (Busco mi paz)
pero de la muerte (pero de la
muerte)
ya no volverá//

Al que está llorando, oh
Al que está llorando, oh

(Al que está llorando)
Al que está llorando por mí,
Por mi corazón
Que dejó de latir.
Al que está llorando

(Oh, No volverá)
Si mi corazón
Me dice que no,
Mi alma y tu amor
Buscaba un rincón.
Se que esto no volverá
Al que está llorando
Deja de sufrir
Mi alma se dividió en dos
Un te quiero y te amo vale más que
un adiós,
Pero de la muerte
Ya no volverá.

3.4.1.1 Contexto de la letra

La letra aborda la temática de las almas que permanecen atrapadas en un estado de limbo, representando a aquellos seres que no logran alcanzar el descanso eterno. Esta condición no se plantea únicamente como un hecho sobrenatural, sino como una consecuencia emocional: en el mundo terrenal, quienes experimentan la pérdida muchas veces no logran soltar a sus seres queridos fallecidos, manteniéndolos simbólicamente atados a su recuerdo y dolor.

En este sentido, la autora desarrolla dos puntos de vista claramente diferenciados. En el primero, asume la voz de aquellas almas que no pueden descansar en paz debido a que los vivos no las dejan partir, expresando una sensación de permanencia forzada y un deseo de liberación. En el puente de la composición se presenta la perspectiva opuesta, sobre quien atraviesa el duelo y se aferra a la memoria del ser amado. Desde este ángulo, el apego no surge de la intención de retener, sino de la dificultad de aceptar la ausencia y de aprender a continuar sin esa presencia.

3.4.2 Introducción

Esta sección comienza con la marimba en los primeros cuatros compases sobre la armonía del primer grado, haciendo uno de los patrones rítmicos del instrumento.

Figura 48

Introducción inicia con marimba



Nota: Patron de la marimba. Fuente: Elaboración propia

Desde el quinto compás ingresan progresivamente el resto de los instrumentos, comenzando por la guitarra, que realiza un ostinato sobre las notas de Amin7. El sintetizador cumple la función de una base armónica, mientras que el bombo ejecuta un patrón similar al de “Yemayá”.

Figura 49

Ingreso de los demás instrumentos en la introducción

The musical score for the introduction of 'No Volverá' features three staves. The top staff, highlighted with a red box, represents the guitar's ostinato, consisting of a repeating eighth-note pattern. The middle staff, highlighted with a purple box, shows the synthesizer's harmonic base, starting with a sustained chord marked 'A MIN' and 'mp'. The bottom staff, highlighted with an orange box, depicts the marimba's rhythmic pattern, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes.

Fuente: Elaboración propia



Ostinato de guitarra



Base armónica del sintetizador Sintetizador



Ritmo de la Marimba

Figura 50

Patrón rítmico del bombo arrullador en la introducción de la composición "No Volverá".

The musical score for the lullaby drum (Bombo Arrullador) in the introduction shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The pattern begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. A blue 'f' dynamic marking is present below the staff.

Fuente: Elaboración propia

Figura 51

Patrón rítmico del bombo arrullador en el verso del tema "Yemayá"

The musical score for the lullaby drum (Bombo Arrullador) in the verse of 'Yemayá' shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The pattern begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. A blue 'f' dynamic marking is present below the staff.

Fuente: Elaboración Propia

Desde el compás 9 al 12 el sintetizador ejecuta un arpeggio ascendente sobre el acorde Fmaj7, luego va al primer grado y la marimba da la señal para iniciar el acoplamiento.

Figura 52

Finalización de la Introducción

The musical score for the finalization of the introduction shows three staves. The top staff, highlighted with a red box, represents the guitar's ostinato, consisting of a repeating eighth-note pattern. The middle staff, highlighted with a purple box, shows the synthesizer's harmonic base, starting with a sustained chord marked 'F MAJ7' and 'mp'. The bottom staff, highlighted with an orange box, depicts the marimba's rhythmic pattern, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes.

Fuente: Elaboración propia.



Arpeggio de del sintetizador



Señal que se continua otra sección de la marimba

3.4.3 Acoplamiento

Esta sección se desarrolla desde el compás 13 hasta el 20, donde intervienen los demás instrumentos de percusión y cuerda, junto con las voces, marcando el inicio mediante la exposición del primer motivo del tema. Las voces lo interpretan de manera homofónica, en intervalos de terceras y cuartas, acentuando inicialmente en el 2i y 4i, y posteriormente en los tiempos 2 y 4. Instrumentos como el cununo hembra, el guasá, la batería y el bajo eléctrico, los cuales mantienen sus respectivos patrones rítmicos durante toda la sección. La guitarra y la marimba continúan con el mismo patrón, mientras que el bombo arrullador establece la base rítmica, para establecer en la composición un contexto tradicional

Figura 53

Inicio del Acoplamiento



Fuente: Elaboración propia



Voces cantando el primer motivo del tema

Figura 54

Sección rítmica del acoplamiento



Fuente: Elaboración propia.



Patrón del bajo en el acoplamiento

- Patrón del guasá en el acoplamiento
- Patrón rítmico del cununo hembra en el acoplamiento
- Patrón rítmico de la batería en el acoplamiento

Posteriormente, en el compás 17, aparece una voz aguda adicional haciendo un intervalo de tercera menor, agregando una nueva capa a la sonoridad del tema.

Figura 55

Ingreso de una voz aguda en el acoplamiento



Nota: Ingreso de las voces en el tema. Fuente: Elaboración propia

- Voz aguda ingresando al acoplamiento

3.4.4 Verso

La melodía se desarrolla desde el compás 21 hasta el 32, esta usa notas de la escala de La menor natural que hace acentuaciones en 1 marcando el 6/8, sobre una progresión de Emin7/A, que es un acorde híbrido que se prolonga durante los dos primeros compases. Posteriormente aparece D9/C, acorde que puede interpretarse como un IV7 proveniente de la escala menor melódica de La, manteniéndose también por dos compases.

En el compás siguiente se incorpora C#min7, el cual funciona como un acorde cromático de paso que conduce hacia G6. Luego se repiten dos compases de Amin7 y dos de D9/C, para finalmente concluir la sección con Amin7/G.

La marimba realiza una variación del patrón anterior, mientras que el bajo cumple la función de bordón interpretando algunas variantes melódicas con el fin de evitar disonancias armónicas.

Por otro lado, el guasá y el cununo hembra cambian de patrón rítmico, y el bombo arrullador introduce una variación basada en el patrón anterior.

Figura 56
Inicio del verso

Fuente: Elaboración propia

- Variación de la marimba
- Patrón del bordón en el bajo
- Patrón del guasá en el verso
- Patrón rítmico del cununo hembra en el verso
- Variación de patrón en el bombo

En los siguientes compases hay cambio de patrón en el cununo y la marimba en el compás 26 deja de ser el patrón para adquirir un carácter responsorial con respecto a la voz.

Figura 57
Respuesta de la marimba hacia la voz

Nota: En el bambuco es muy normal que en el verso surjan respuestas hacia la voz. Fuente: Elaboración propia

- Melodía del verso
- Respuesta de la marimba hacia la melodía

3.4.5 Precoro

La dinámica disminuye en esta sección, ya que la voz principal comienza a prolongar las notas y a incorporar melismas en su línea melódica. En este punto, juega exclusivamente con la tercera menor del acorde Gmin9, generando un cambio de color armónico en la sección. Las voces reaparecen acompañando a la voz principal, respondiendo de manera alternada a sus frases. Por su parte, la marimba ejecuta un trino a dos voces basado en intervalos de quintas, sobre la armonía de Gmin7/A, identificado como un bVIImin7 invertido, acorde que pertenece a la escala frigia. Posteriormente, la marimba retoma el patrón de la sección anterior, aunque con un carácter más melódico, incorporando armonizaciones en intervalos de quintas, cuartas, octavas y sextas. Además, se observa un cambio en los patrones rítmicos del guasá y del bombo arrullador, aportando variación y dinamismo al acompañamiento.

Figura 58
Precoro

The musical score for the Precoro section is displayed across eight staves. The top four staves represent vocal parts, with a pink box highlighting the first two measures of the vocal melody. The bottom four staves represent instrumental parts: Piano (Pia), Marimba, Bateria (Bateria), and Bombo arrullador. The Marimba part features a purple box highlighting the first two measures and an orange box highlighting the third and fourth measures. The Bateria part features a blue box highlighting the first two measures. The Bombo arrullador part features a red box highlighting the first two measures. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'f'.

Fuente: Elaboración Propia

- Voces del precoro
- Armonía del precoro
- Trino de la marimba
- Patrón del guasá en el precoro
- Patrón del bombo arrullador en el precoro

En los dos últimos compases de la sección permanece la voz principal, sintetizadores, guasá, bombo y marimba que se encarga de presentar un movimiento ascendente: a partir del cuarto tiempo del compás sobre D7/C se inicia una escalera melódica, seguida por un arpeggio de C#min7 que concluye en las notas sol y si. Sobre este cierre, ingresan nuevamente las voces, dando paso al coro.

Figura
Final del precoro

59



Fuente: Elaboración Propia

- Voces del precoro
- Movimiento melódico de la Marimba

3.4.6 Coro

En esta sección ingresan nuevamente todos los instrumentos y las voces, estableciendo un cambio métrico hacia el compás de 4/4. Las voces continúan respondiendo de manera armonizada a la voz principal y, en el fondo, se incorpora una línea melódica distinta que responde con el mismo motivo rítmico de la voz principal.

Figura 60

Voces en el Coro

Fuente: Elaboración Propia



Voces y voz principal en el coro

Tanto el bajo como la marimba adquiere mayor libertad melódica, mientras que la guitarra cumple un rol de acompañamiento sustentado en el contrafact de Yemayá, empleando la progresión armónica Amin11–Gmin11–Fmaj9. Asimismo, se incorpora el acorde con tensión E7(#9), el cual proviene de la escala menor melódica. Además, se incorpora el acorde Bbmaj7 como recurso de intercambio modal.

Figura 61

Armonía del coro

Fuente: Elaboración propia



Acompañamiento de la guitarra

- Contrafact de “Yemayá”
- Libertad melódica en la Marimba
- Patro de bajo

En esta sección también se aplica la polimetría tomada de la transcripción, manteniendo los mismos patrones rítmicos con el fin de conservar similitud con la obra original. La batería se encarga de alternar compases de 4/4 y 2/4 durante toda la sección.

Figura 62
Polimetría en el coro



Fuente: Elaboración propia

- Polimetría en I Batería.

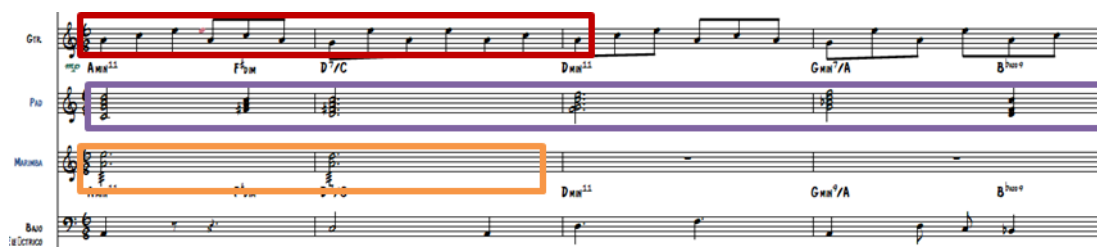
El mismo motivo del coro de la voz principal se repite y luego se quedan voces e instrumentos para que el rapero puede hacer su llamado, lo que daría paso al puente.

3.4.7 Puente

Esta sección se desarrolla desde el compás 71 hasta el 80. La métrica vuelve a 6/8 y la dinámica disminuye, permitiendo un espacio de menor densidad instrumental al inicio, lo que genera un contraste con las secciones anteriores. Durante los dos primeros compases ingresan únicamente el ostinato de la guitarra, el sintetizador, el cual mantiene durante toda la sección una progresión armónica basada en: Amin11- #Fdim-D7/C- Dmin11-Gmin7/A-Bbadd9 A esto se suma el bajo y la marimba, que realizan un trino como elemento sonoro de apoyo.

Posteriormente, se incorpora la batería con un patrón cercano al hip hop, en el que el redoblante acentúa el tercer tiempo del compás, mientras que el bombo marca el tiempo 1 y, de manera variable, el 2 o el 2i. Este patrón rítmico se complementa con el fraseo del rap, que a lo largo de la sección enfatiza estos mismos tiempos, generando una relación directa entre la base rítmica y la línea vocal.

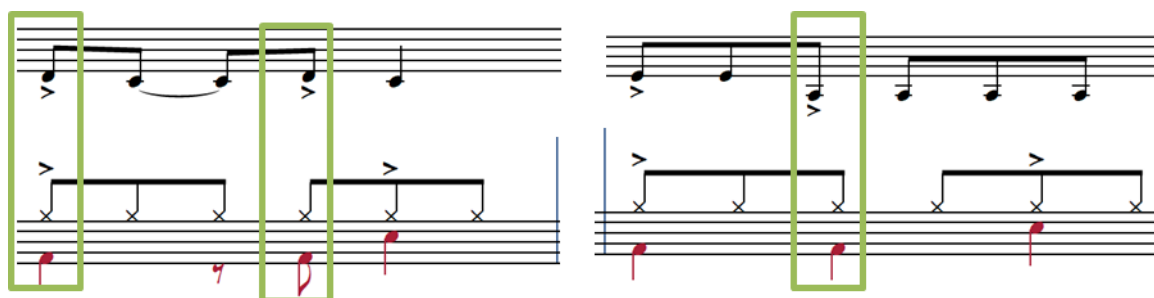
Figura 63
Puente, instrumentos



Fuente: Elaboración propia

- Ostinato de Guitarra
- Progresión armónica del puente
- Trino de la marimba

Figura 64
Fraseo del rap



Fuente: Elaboración Propia

- Golpes de la batería

Tanto la marimba como el bajo desarrollan patrones melódicos similares, estructurados en una frase de cuatro compases que se repite a lo largo de toda la sección. Además, en el compás 69 aparece el bombo arrullador, complementando el ritmo de la batería.

Figura 65

Patrones de marimba, bajo y bombo arrullador



Fuente: Elaboración propia

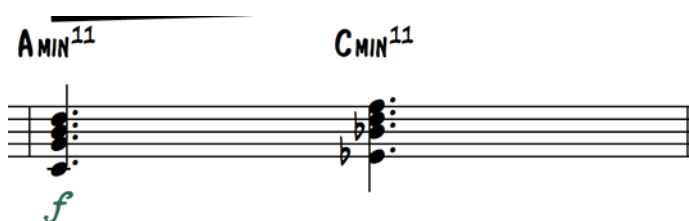
 Libertad melódica en la Marimba

 Patro de bajo

Finalmente, en los últimos compases se produce un cambio dinámico hacia fuerte, preparando el cierre de la sección. También se presenta una ligera variación armónica con el paso por Amin y Cmin7, este último funcionando como un bIII min7.

Figura 66

Acordes del último compás de la sección



Fuente: Elaboración propia

3.4.8 Precoro

Se retoma la sección del precoro, esta vez con un aire de bunde. Tradicionalmente, el bunde se asocia a contextos de carácter espiritual o fúnebre, como velorios, lo que le otorga una carga expresiva particular. Por esta razón, se decide incorporarlo como un recurso expresivo dentro de la obra. No obstante, al tratarse de un bambuco contemporáneo, esta sección propone una adaptación del estilo, en la que el cununo interpreta el patrón característico del bunde ajustado a la métrica de 6/8, integrándolo al lenguaje rítmico general de la composición.

La marimba realiza un trino, mientras que el bajo se encarga de sostener blancas con punto. Esto contribuye a generar un espacio de menor

densidad sonora, permitiendo que el cununo destaque durante los primeros compases de la sección.

Por su parte, el bombo arrullador presenta una variación respecto al patrón del precoro anterior, y posteriormente la batería ingresa retomando un acompañamiento basado en el patrón del bombo arrullador dentro del bambuco.

Figura 67

Precoro, con aire de bunde

Fuente: Elaboración propia

- Trino de la marimba
- Bajo
- Patrón rítmico del bunde en el cununo
- Variación de patrón en el bombo arrullador
- Patrón rítmico de la batería

Finalmente, al llegar al compás 89, la batería ejecuta un golpe en el platillo junto con el bombo, prolongando el sonido como preparación para el cierre. En los últimos cuatro compases, la marimba desarrolla una melodía ascendente construida únicamente con notas del acorde Dbmin7, armonizada a dos voces. En el último compás, la percusión acompaña siguiendo el ritmo de la melodía de los pregones del coro.

Figura 68
Final del precoro

The musical score for the final of the prechorus is shown across six staves. The staves are labeled: Marimba, Bajo, Guasá, Coro, Bombo, and Batería. The Marimba staff (top) features a melody highlighted with an orange box. The Coro staff (fourth from top) has a rhythmic motif highlighted with a blue box. The Bombo staff (fifth from top) has a rhythmic motif highlighted with a red box. The Batería staff (bottom) has a rhythmic motif highlighted with a green box. The Guasá staff (third from top) is mostly empty, with a few notes highlighted by a blue box. The Bajo staff (second from top) is mostly empty. The Coro staff (fourth from top) also has a rhythmic motif highlighted with a red box. The Bombo staff (fifth from top) has a rhythmic motif highlighted with a red box. The Batería staff (bottom) has a rhythmic motif highlighted with a green box.

Fuente: Elaboración propia

- Melodía de la marimba
- Motivo rítmico del coro en el guasá
- Motivo rítmico del coro en el cununo
- Motivo rítmico del coro en el bombo arrullador
- Motivo rítmico del coro en la batería

3.4.9 Coro

Esta sección se presenta nuevamente y se repite en dos ocasiones. En esta oportunidad, el coro se interpreta en métrica de 6/8. No se presentan cambios significativos en las voces ni en la mayoría de los instrumentos, ya que originalmente fueron concebidos dentro de esta métrica y posteriormente adaptados al 4/4.

La única variación notable se encuentra en la batería, que retoma un patrón característico del bambuco. Por su parte, el bajo desarrolla un acompañamiento basado en el patrón de la marimba, mientras que esta mantiene el mismo material melódico presentado en el coro anterior.

Figura 69
Coro en métrica de 6/8

The musical score is for a 6/8 meter chorus, measures 93-100. It features six staves: Bajo Eléctrico, Guasá, Cununo, Bombo, Arrullador, and Batería. The Bajo Eléctrico staff is highlighted with a brown box, and the Batería staff is highlighted with a green box. The score shows a progression from A minor to G minor, with a 'ff' dynamic marking at the end.

Fuente: Elaboración propia

 Patrón del bajo

 Patrón de la batería

3.4.10 Desarrollo

Esta sección se desarrolla desde el compás 109 hasta el 162. Inicia con una dinámica de mezzopiano, la cual va incrementando progresivamente para acompañar el crecimiento expresivo del discurso musical. Al igual que en el tema transcrito, el desarrollo se encuentra dividido en dos partes.

En la primera parte, las voces interpretan el motivo melódico del acoplamiento. En este inicio participan únicamente el bajo, el guasá y la marimba, que responde con pequeñas melodías. La armonía se sostiene sobre una progresión de Imin7 y VI maj7, hasta el compás 116, donde aparece un Bmin7, marcando el inicio de los pregones de la voz principal.

Figura 70
Primera parte del desarrollo

The musical score shows the first part of the development. It includes vocal parts (Voces) and instrumental parts (Guitarra, Piano, Marimba, Bajo, and Guasá). The vocal parts are highlighted with a pink box, indicating the start of the development. The instrumental parts are highlighted with colored boxes: purple for the Synthetizer (Sintetizador), orange for the Marimba (Respuesta de la marimba), brown for the Bass (Bajo), and blue for the Guasá. The score is written in standard musical notation with lyrics in Spanish.

Fuente: Elaboración propia

- Voces del inicio del desarrollo
- Sintetizador
- Respuesta de la marimba
- Bajo
- Guasá

En el compás 117, la voz principal empieza a tener más libertad melódica e interpretativa, jugando con tensiones de los acordes y notas diatónicas, su rango vocal aumenta respondiendo a las voces que mantienen el mismo motivo del acoplamiento. En esta sección se presenta un cambio armónico hacia IVmin7 en segunda inversión, seguido por Vmin7 que resuelve a Imin7, y posteriormente un $\flat$ VIImin7.

A partir de este punto se retoma el ostinato de la guitarra, la marimba vuelve al patrón del acoplamiento y el bajo interpreta el patrón de bordón. El cununo desarrolla el patrón base del bambuco, incluyendo algunos repiques, mientras el bombo arrullador y la batería mantienen un acompañamiento rítmico tomado de la transcripción. Estos elementos se sostienen hasta el compás 124, con un incremento gradual de la dinámica. Sin embargo, en el

compás 129 la intensidad disminuye nuevamente para dar paso a que las voces interpreten el motivo del coro.

Figura 71

Pregones del desarrollo

The musical score for 'Pregones del desarrollo' features several staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics in Spanish. Below them are the instrumental parts: Guitarra (Guitar), Sintetizador (Synthesizer), Marimba, and Bajo (Bass). The score is divided into measures, with some measures highlighted by colored boxes: a pink box around the vocal parts in measures 129-130, a red box around the guitar part in measure 129, a purple box around the synthesizer part in measure 129, an orange box around the marimba part in measure 129, and a brown box around the bass part in measure 129. The guitar part in measure 129 is a rhythmic ostinato. The synthesizer part in measure 129 is a chord progression. The marimba part in measure 129 is a rhythmic pattern. The bass part in measure 129 is a bass line. The vocal parts in measures 129-130 are singing the chorus melody.

Fuente: Elaboración propia

- Voces del inicio del desarrollo
- Ostinato de Guitarra
- Sintetizador
- Patrón de la marimba
- Bordón en el Bajo

La segunda parte del desarrollo adquiere un carácter más emocional e interpretativo. La dinámica disminuye, ya que corresponde al momento en que la voz principal asume que, a pesar de la nostalgia, no habrá un regreso. Esta intención expresiva se manifiesta mediante el uso de la voz de cabeza y la incorporación de cromatismos en la línea melódica. Las voces continúan acompañando, mientras el sintetizador realiza la progresión armónica: Imin7-bVIImin7-bVIImaj7-Vmin7 y algunos golpes de platillos aportan matices tímbricos que enriquecen la sección.

Figura 72
Segunda parte del desarrollo

The musical score for Figure 72 displays the second part of the development. It features five vocal staves at the top, with lyrics in Spanish: 'No vol - ve - ra', 'Oh', 'No vol - ve - ra', 'Oh', and 'No'. A pink rectangular box highlights the vocal lines across measures 133 to 140. Below the vocal staves, a purple rectangular box encloses the harmonic progression, showing chords: A minor 7, G minor 7, F minor 7, and E minor 7. At the bottom, a green rectangular box highlights the adorno de platillos (shaver) part, which includes a rhythmic pattern of eighth notes.

Fuente: Elaboración propia

Voces en a la segunda parte del desarrollo

Progresión armónica

Adornos de platillos

En el compás 133 la voz aumenta la dinámica; los platillos comienzan a marcar negras y reaparecen progresivamente la guitarra y la marimba como acompañamiento, mientras el cununo incorpora repiques. En el compás 137 ya se encuentra nuevamente toda la banda, y en el compás 141 se realizan stop times con un crescendo que va de mezzopiano a fortissimo. En el compás 144, todos los instrumentos acompañan el ritmo de las voces, retomando el motivo principal del coro.

Figura 73
Incorporación de los demás instrumentos

The musical score for Figure 73 illustrates the incorporation of various instruments. It includes staves for Cnt. (Canto), Fl. (Flauta), Marimba, Buj. (Bujío), Gu. (Guitarra), and Cun. (Cununo). A red rectangular box highlights the vocal lines across measures 133 to 140. An orange rectangular box highlights the marimba part, which plays a rhythmic pattern of eighth notes. A pink rectangular box highlights the cununo part, which plays a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar and bujío parts are also visible, providing harmonic support.

Fuente: Elaboración propia

Acompañamiento de Guitarra



Patrón melódico del coro

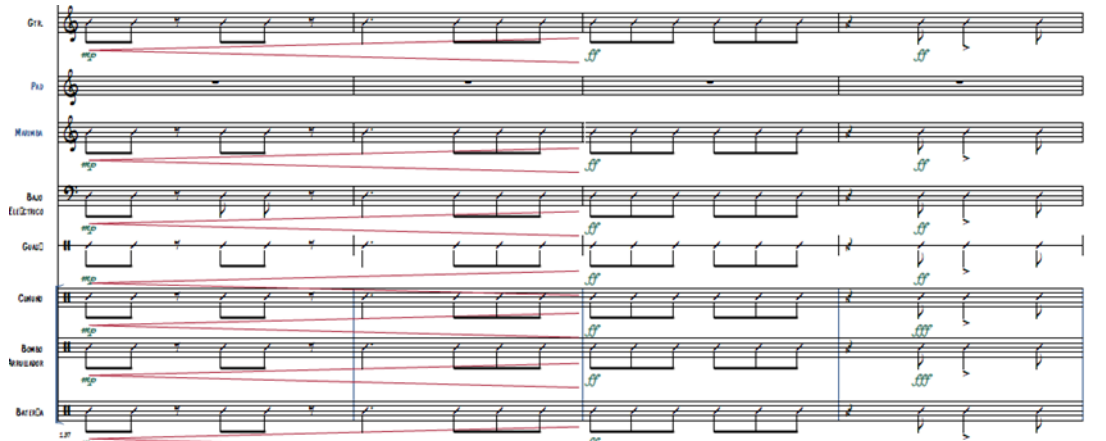


Repique del cununo



Figura 74

Stop Times en el Desarrollo



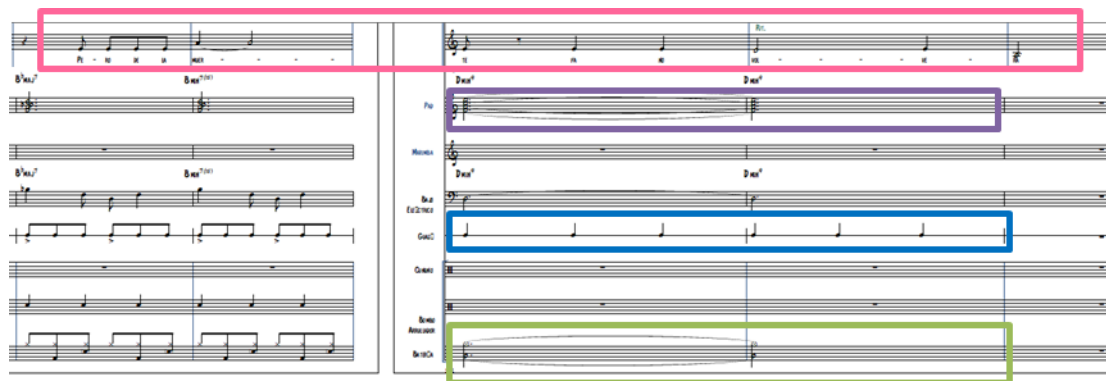
Fuente: Elaboración propia

Para este punto, la obra alcanza su mayor intensidad dinámica. La voz principal continúa pregoneando realizando un hasta el final y patrones rítmicos, amónicos y melódicos son los mismos. En los compases 159 y 160, las voces se retiran, al igual que la marimba y el cununo, y el tema concluye únicamente con la voz, el sintetizador sosteniendo un acorde de Dmin7, el guasá y un golpe final de platillo, acompañado de un retardando en el último compás.

Figura

Final de la Composición

75



Fuente: Elaboración propia

Voz principal concluye la canción



-  Final en el sintetizador
-  Guasá
-  Golpe en el platillo y tom.

CONCLUSIONES

En conclusión, a través de esta investigación se logró crear una composición inédita basada en el bambuco esmeraldeño, incorporando recursos musicales contemporáneos tomados del tema “Yemayá”, dando como resultado la propuesta artística titulada “No Volverá”. En primer lugar, se realizó el análisis del tema “Yemayá”, identificando elementos rítmicos, armónicos y melódicos, así como aspectos relacionados con su instrumentación y estructura general. Asimismo, se reconocieron características musicales propias del bambuco esmeraldeño, tales como patrones rítmicos tradicionales, su estructura característica y el rol que cumplen los instrumentos dentro de este ritmo. Finalmente, a partir de todos los elementos analizados e identificados, se facilitó el desarrollo de la composición original “No Volverá”, en la cual se reflejan adaptaciones de recursos provenientes tanto del contexto tradicional como del contemporáneo.

Durante el proceso compositivo, se estableció inicialmente una base rítmica tradicional del bambuco, construida con los patrones característicos de cada instrumento. Sobre esta base se desarrollaron posteriormente las melodías y la letra de la voz principal y las voces secundarias, tomando en cuenta la estructura general de “Yemayá”. Luego, la obra fue construida por secciones, integrando recursos instrumentales y sonoros derivados de la transcripción, sin perder la esencia rítmica del bambuco esmeraldeño.

De esta manera, el trabajo permitió aplicar satisfactoriamente los recursos musicales analizados en una composición original, aportando a la preservación y proyección de un ritmo representativo de la música afroesmeraldeña dentro de un contexto musical actual, contribuyendo así a la cultura ecuatoriana.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a músicos, compositores y productores interesados en desarrollar propuestas similares que fomenten y preserven los ritmos ancestrales de la provincia de Esmeraldas, explorando los recursos rítmicos y sonoros del bambuco tradicional esmeraldeño presentados en este trabajo. Para ello, es importante contar con un contexto musical previo o informarse directamente con músicos y portadores de la tradición afroesmeraldeña, ya que existe escasa información académica registrada debido a que estos conocimientos han sido transmitidos principalmente de manera oral.

Asimismo, se sugiere que futuras investigaciones continúen profundizando en el estudio y documentación de los ritmos afroesmeraldeños, con el fin de generar más registros escritos que faciliten su enseñanza, difusión y aplicación en nuevas propuestas compositivas contemporáneas.

En caso de realizar grabaciones de este tipo de composiciones, se recomienda considerar las limitaciones técnicas, especialmente en ciudades como Guayaquil, donde puede ser difícil acceder a instrumentos tradicionales como la marimba, los cununos, el bombo arrullador o el guasá. En este trabajo, por ejemplo, algunos instrumentos fueron realizados mediante recursos MIDI y samples.

Finalmente, se recomienda tomar en cuenta el contexto cultural en el que se desarrollan estos ritmos, ya que tradicionalmente cumplen funciones específicas dentro de prácticas sociales y ceremoniales como funerales, festividades o celebraciones comunitarias.

REFERENCIAS

- Astor, M. (2021). Solfeo para hoy. Obtenido de https://www.academia.edu/download/68836793/Solfeo_para_hoy_LIBRO_COMPLETO.pdf
- Astupiña, M. Z. (2021). La armonía y el contrapunto como pilares fundamentales de la música. Lima, Perú: UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN.
- Bailón, G., & Bastidas, N. (21 de Febrero de 2025). Análisis comparativo de los recursos rítmicos, melódicos y armónicos de los temas "Bambuco Viejo" de Susana Baca y papá roncón y "Negra" de Pitekus. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Bayona, M. A. (2023). MARIMBEAT: Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá. Bogotá, Colombia.
- Beltran, J. D. (2023). SUITE SKAMBUQUERA. UNA FUSIÓN ENTRE EL SKA Y EL BAMBUCO. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Bravo, C. J. (13 de febrero de 2023). Composición de un tema instrumental en el género metal progresivo basado en los recursos musicales encontrados en el tema "Running with The Bulls" de Kiko Loureiro. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Comisión de la Verdad. (29 de septiembre de 2020). *"Con el canto y la poesía protestamos": Nidia Góngora*. Obtenido de [comisiondelaverdad.co: https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/con-el-canto-y-la-poesia-protestamos-nidia-gongora](https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/con-el-canto-y-la-poesia-protestamos-nidia-gongora)
- Córdova, J. (15 de septiembre de 2022). Composición de un tema inédito con los recursos rítmicos y sonoros del bambuco tradicional esmeraldeño "Yo Soy El Hombre" de Don Naza y El Grupo Bambuco. Guayaquil,

Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Obtenido de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/19790>

Donostia Kultura. (s.f.). *Nidia Góngora - San Sebastián, ciudad de la cultura*. Obtenido de Donostia Kultura: <https://www.donostiakultura.eus/es/agenda/nidia-gongora-es>

Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). ¡Que te pasa vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta. En A. Duque, H. F. Sánchez, & H. J. Tascón. Bogotá: Música para la Convivencia.

Facultad de Artes. (2024). Introducción a los Estudios Musicales Universitarios. Córdoba, Argentina: Universidad de Córdoba.

Grisales, J. D. (2023). Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de los formatos Rock Band y Big Band. Facatativá, Colombia: Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/jspui/bitstream/10596/60037/1/jdmartinezgr.pdf>

Gutierrez, J. I. (Mayo de 2025). *Colombia, Melodías Amaderadas. Composición musical en Forma Sonata que articula el Bambuco del Pacífico Sur con el Porro del Caribe, un encuentro de la Marimba de Chonta con el Clarinete*. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/70222>

Hernández, I. (12 de octubre de 2024). *Afroecuatorianos: historia de lucha y resistencia*. Obtenido de Rebelión: <https://rebelion.org/afroecuatorianos-historia-de-lucha-y-resistencia/>

Hinostroza, M. A. (10 de septiembre de 2020). CREACIÓN DE DOS TEMAS INÉDITOS APLICANDO LOS RECURSOS ARMÓNICOS Y ORQUESTALES UTILIZADOS POR EL COMPOSITOR BRIAN WILSON EN LOS TEMAS “GOD ONLY KNOWS” Y “GOOD VIBRATIONS”. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

- Inwood, P. (2014). Psalm Singing in Roman Catholic Liturgy. New Haven, Estado Unidos: The Yale ISM Review.
- Jorgue Falcon Orquesta Escuela de Dolores. (6 de Julio de 2024). Caligrafía armónica en la obra temprana de Luis Alberto Spinetta (1967-1976).
- Marcelono, M., Martínez, M. d., & Camacho, A. (2024). Análisis documental, un proceso de apropiación del conocimiento. Revista Digital Universitaria.
- Michelena, E. (15 de septiembre de 2024). *Entre la Tradición y la industria: La lucha 'titánica' por la música ancestral de Esmeraldas*. Quito, Ecuador: Extra. Obtenido de <https://www.extra.ec/noticia/actualidad/tradicion-industria-lucha-titanica-musica-ancestral-esmeraldas-111426.html>
- Miño, R. J. (2022). Creación de un arreglo del tema inédito “Extrañar” utilizando los recursos musicales del arreglo “In My Room” de Jacob Collier. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Miramontes, L., & Vásquez, V. (2020). Ritmicidades: Cuerpos en Jira. *La polirritmia como creadora performática*. Buenos Aires, Argentina: Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes.
- Muñoz, S. (2023). Rap en acción. Una propuesta frente al Sansone. Chile: Universidad Alberto Hurtado. Obtenido de https://www.academia.edu/download/108156037/2023_Rap_en_Accion_en_Cultura_en_los_margenes.pdf
- Naranjo, A. E. (14 de febrero de 2024). Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica antiago de Guayaquil.
- Prieto, S. (2 de Septiembre de 2024). Composición de un tema inédito en género bacchata aplicando los recursos musicales de "Mi Bendición" y

"Bachata en Fukuoka" del cantautor Juan Luis Guerra. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

Radio Nacional de Colombia. (20 de abril de 2022). *Miércoles de Descarga con 'Matrona' de Chontadelia*. Obtenido de www.radionacional.co: <https://www.radionacional.co/musica/musica-nueva-en-colombia-matrona-de-chontadelia>

Radiónica. (10 de mayo de 2022). *El Pacífico meets New Orleans: una entrevista con Chontadelia*. Obtenido de www.radionica.rocks: <https://www.radionica.rocks/musica/entrevistas/el-pacifico-meets-new-orleans-una-entrevista-con-chontadelia>

Rocca, S. (10 de Diciembre de 2015). Entrevista a Sebastián Rocca "Criollo", la leyenda del Rap francés y colombiano. (C. Niso, Entrevistador) Obtenido de <https://caroniso.wordpress.com/2015/12/10/entrevista-a-sebastian-rocca-criollo-la-leyenda-del-rap-frances-y-colombiano/>

Salazar, J. S. (2017). RECITAL DE 7 COMPOSICIONES AFRO ECUATORIANAS; LA MARIMBA (Bambuco, Anadarele, Aguabajo, Bunde). Quito, Ecuador: Universidad de las Américas.

Salazar, L. S. (26 de febrero de 2020). Investigación Cualitativa: Una respuesta a las Investigaciones Sociales. Sincelejo, Colombia: Revista Interdisciplinaria de Humanidades, Educación, Ciencia y Tecnología. doi:DOI 10.35381/cm.v6i11.327

Santos, V. H. (19 de Septiembre de 2022). Creación de una composición para la escena tráiler "Toma de la Bastilla" del videojuego "Assassin's Creed Unity" en base al análisis de recursos melódicos y técnicas orquestales usados en el tema "The Night King" del compositor Ramin Djawadi. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

Villafañe, D. E., Patiño, J. D., & Pérez, J. L. (2022). ONEBEAT COLOMBIANO Acercamiento a la fusión entre el género urbano y elementos musicales tradicionales colombianos. Medellín, Colombia: INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO. Obtenido de

<https://repositorio.itm.edu.co/entities/publication/bcda32fe-b81a-4347-9ac0-2cdc49f4a65e>

ANEXOS

SCORE

INTRO J = 130

NO VOLVERA

DOMENICA LOOR PIN

GUITARRA

SYNTH PAD

MAJINBA

mf

Bajo ELÉCTRICO

SHAKER

CONGAS

BOMBO

BATERÍA

NO VOLVERA

2

The musical score is arranged in a system with eight staves. The first five staves are empty, with a measure number '2' at the beginning. The last three staves contain musical notation for different instruments.

- Gtr.** (Guitar): Treble clef, starting with a *p* (piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- Pno** (Piano): Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- MARIMBA**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- Bajo ELÉCTRICO** (Electric Bass): Bass clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- GUAIRO**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- CONGO**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- BONGO**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- ARMADOR**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.
- BATERIA**: Treble clef, starting with an *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation shows a series of eighth notes.

The musical score is arranged in a system of staves. The top five staves are for the guitar (GTR.), piano (PIA.), marimba (MARIMBA), electric bass (BAJO ELÉCTRICO), and guajiro (GUAJ.). The bottom three staves are for the conga (CONGO), bongo (BONGO), and bateria (BATERIA). The score is written in 4/4 time. The guitar part features a melodic line with a key signature of one flat (Bb) and a key signature change to two flats (Bb, Eb) in the second system. The piano part provides harmonic support with chords and a melodic line. The marimba part features a rhythmic pattern. The electric bass part provides a steady bass line. The guajiro part features a rhythmic pattern. The conga part features a rhythmic pattern. The bongo part features a rhythmic pattern. The bateria part features a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, mf).

GTR. PIA. MARIMBA BAJO ELÉCTRICO GUAJ. CONGO BONGO BATERIA

NO VOLVERA

4
ACOPLAMIENTO

The musical score is written for a vocal ensemble and a multi-instrumental band. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) enter at measure 4 with the lyrics "AL OYES - TA ILO - RAN". The instrumental accompaniment includes:

- GTR. (Guitar):** Plays a melodic line in the key of A minor, marked *mf*.
- PAD (Pad):** Provides a sustained harmonic background, marked *mf*.
- MARIMBA:** Plays a rhythmic pattern in the key of A minor, marked *mf*.
- BAJO ELECTRICO (Electric Bass):** Provides a steady bass line, marked *mf*.
- GUIRO (Guero):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- CONGO (Conga):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- BOMBO ABRILLADOR (Shaver Drum):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- BATERIA (Drum):** Provides a steady beat, marked *mf*.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major/A minor).

VERSO 6

NO VOLVERA

Vocal melody for the chorus "NO VOLVERA". The melody is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "LE VO MI ARI NA EN NA RI UA DEL". The melody starts on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The lyrics are written below the notes.

Instrumental accompaniment for the chorus "NO VOLVERA". The arrangement includes the following parts:

- GTR.**: Electric guitar accompaniment, featuring a series of chords and a melodic line.
- PAD**: Pad instrument, providing a sustained harmonic background.
- MANDO**: Mandolin accompaniment, playing a rhythmic pattern.
- BAJO ELECTRICO**: Electric bass, providing a steady bass line.
- GHAS**: Gas instrument, playing a rhythmic pattern.
- CUNINO**: Cuning instrument, playing a rhythmic pattern.
- BONGO ARRULLADOR BATELA**: Bongo and BateLA instruments, providing a rhythmic pattern.

The instrumental accompaniment is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "LE VO MI ARI NA EN NA RI UA DEL". The melody is written above the notes.

25

NO VOLVERA

8

Vocal melody for the song "NO VOLVERA". The melody is written on a single staff with lyrics in Spanish. The lyrics are: "TAS - TE - PA - RA - A - VAN - ZA - RE ME". The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro".

Gtr.

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Pld

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Marimba

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Bajo
Electrico

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Conas

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Cunino

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Bongo
Arrollador

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

Bateria

D⁹/C

D⁹/C

ANIN⁷/G

ANIN⁷/G

100

11

NO VOLVERA

The musical score is written for a 4/4 time signature. It includes the following parts:

- Vocal Lines (5 staves):** The first staff contains the lyrics "NI NA" with a melody starting on a half note. The subsequent four staves show vocal lines with dynamics like *f* and *OH*, and various musical notations including slurs and ties.
- Guitar (Gtr.):** Features a *D7/C* chord and a melodic line.
- Piano (Pia):** Features a *C#MIN7* chord and a melodic line.
- Maraca (MARACA):** Features a *D7/C* chord and a melodic line.
- Bass (BAJO ELÉCTRICO):** Features a *C#MIN7* chord and a melodic line.
- Guasa (GUASA):** Features a melodic line.
- Conga (CONGO):** Features a melodic line.
- Bongo (BONGO):** Features a melodic line.
- Bateria (BATERIA):** Features a melodic line.

1.2

NO VOLVERA

CORO

The musical score is for the song "NO VOLVERA". It features a Coro (Chorus) section starting at measure 12. The score is written for a full band and includes the following parts:

- Vocals (CORO):** The lyrics are: "No VOL - VE - RA BUS - CO UN QUERER BUS - CO NI PA - A - A - A - A PE - RO DE LA MUER". The melody is in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The vocal line includes various dynamics such as *fz*, *mp*, and *f*.
- Instrumental Parts:**
 - Gtr. (Guitar):** Features a melodic line with a key signature change to two flats (Bb, Eb) in the final measures.
 - PNO (Piano):** Provides harmonic support with chords and a melodic line.
 - MAJUBA (Mandolin):** Plays a rhythmic pattern.
 - BAJO ELÉCTRICO (Electric Bass):** Provides a steady bass line.
 - GUÍAS (Guitars):** Play a rhythmic pattern.
 - CONGRO (Congos):** Play a rhythmic pattern.
 - BOMBO AGRUADOR (Bongos):** Play a rhythmic pattern.
 - BATERÍA (Drums):** Play a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature changes from one flat to two flats in the final measures. The tempo is marked as *mp* (moderato). The score ends at measure 43.

13

45

[illegible]

NO VOLVERA

The musical score is written for a vocal ensemble and a multi-instrumental band. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the top system, with lyrics in Spanish. The instrumental parts are arranged in a grand staff format below the vocals.

Vocal Parts:

- Soprano:** No VOL - VE - RA
- Alto:** No VOL - VE - RA
- Tenor:** No VOL - VE - RA
- Bass:** No VOL - VE - RA

Instrumental Parts:

- GTR. (Guitar):** Features chords A_{MIN}^{11} , G_{MIN}^{11} , F_{MAJ}^9 , and $E^{7(9)}$.
- PIANO:** Features chords A_{MIN}^{11} , G_{MIN}^{11} , F_{MAJ}^9 , and $E^{7(9)}$.
- MARIMBA:** Features chords A_{MIN}^{11} , G_{MIN}^{11} , F_{MAJ}^9 , and $E^{7(9)}$.
- BAJO ELECTRICO (Electric Bass):** Features chords A_{MIN}^{11} , G_{MIN}^{11} , F_{MAJ}^9 , and $E^{7(9)}$.
- CONGAS:** Features a rhythmic pattern.
- CONGO:** Features a rhythmic pattern.
- BONGO ARRUOLADOR:** Features a rhythmic pattern.
- BATERIA (Drums):** Features a rhythmic pattern.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro".

NO VOLVERA

PUENTE

Vocal melody for the bridge section of 'No Volvera'. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. It consists of five staves. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The final measure of the fifth staff is a whole note chord.

Instrumental accompaniment for the bridge section of 'No Volvera'. The section includes staves for Guitar (Gtr.), Piano (Pno), Marimba, Bass Electric (Bajo Elctrico), Guasa, Conga, Bongo, and Bateria. The accompaniment is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. It features various chords and melodic lines, including a piano introduction (p) and a final forte (ff) section. Chord symbols such as F#dim, Amin11, D7/C, Dmin11, Gmin7/A, and Bbm9 are indicated throughout the arrangement.

NO VOLVERA

18

The first system of the score shows the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of four staves, each with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

GTR. A_{MIN}^{11} $F^{\sharp}D_{IN}$ D^7/C D_{MIN}^{11} G_{MIN}^7/A $B^{\flat}D^{\flat}D^{\flat}9$

PAD $B^{\flat}$

The second system continues the instrumental parts. The guitar part (GTR.) is written in a single staff with a treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The pad part (PAD) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

MAHUBA A_{MIN}^{11} $F^{\sharp}D_{IN}$ D^7/C D_{MIN}^{11} G_{MIN}^7/A $B^{\flat}D^{\flat}D^{\flat}9$

BAJO ELECTRICO $B^{\flat}$

The third system continues the instrumental parts. The mahuaba part (MAHUBA) is written in a single staff with a treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The electric bass part (BAJO ELECTRICO) is written in a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

GUINAS $B^{\flat}$

The fourth system continues the instrumental parts. The guinas part (GUINAS) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

CUNING $B^{\flat}$

BOMBO $B^{\flat}$

APULADOR $B^{\flat}$

BATERIA $B^{\flat}$

The fifth system continues the instrumental parts. The cuning part (CUNING) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bombo part (BOMBO) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The apulador part (APULADOR) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bateria part (BATERIA) is written in a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

65

NO VOLVERA

NO VOLVERA

19

GTR. PAO. MARIMBA BAJA ELECTRICO GUS. CUNING BOMBO ABRILLADOR BATERIA

A_{MIN}^{11} $F_{\sharp}^{11}DIN$ D^7/C D_{MIN}^{11} G_{MIN}^7/A $B_{\sharp}^{9}$
 A_{MIN}^{11} $F_{\sharp}^{11}DIN$ D^7/C D_{MIN}^{11} G_{MIN}^7/A $B_{\sharp}^{9}$

69

NO VOLVERA

GR. PAD

MARINBA

BAJO

AN¹¹ F[#]DM D⁷/C DMIN¹¹ GMIN⁹/A B^{MAJ9}

[illegible][illegible][illegible]

The musical score is arranged in a system with five staves for the upper section and seven staves for the lower section. The upper section consists of five empty staves. The lower section includes the following parts:

- GTR:** Guitar, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- PIA:** Piano, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- MARIMBA:** Marimba, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- BAJO ELECTRICO:** Electric Bass, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- CUAS:** Congas, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- CUNUNO:** Cununo, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- BOMBO ARRUILLADOR:** Bomba Aruillador, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.
- BATERIA:** Bateria, featuring a melodic line with a long sustain in the first measure.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like f (forte) and mf (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

PRE CORO

NO VOLVERA

Vocal staves for the Pre-Chorus and Chorus. The Pre-Chorus consists of two staves with lyrics: YA NO ME SI GA. The Chorus consists of two staves with lyrics: YA NO ME SI GA. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

GTR.

PRD

MANEJA

BAJO
ELECTRICO

GUAS

CONUNO

BONGO
ARROLLADOR

BATERIA

A MIN¹¹/B

A MIN¹¹/B

G MIN⁹/A

G MIN⁹/A

A MIN¹¹/B

A MIN¹¹/B

G MIN⁹/A

G MIN⁹/A

NO VOLVERA

Vocal Lines:
 No BUS - QUE3 MIS
 PA - - SOS
 No BUS - QUE3 MIS
 PA - - SOS
 No BUS - QUE3 MIS
 PA - - SOS

Instrumental Parts:
 GTR: Gmin7/A, Gmin7/A, Amin7/B, Amin7/B
 PNO: /, /, /, /
 MARIMBA: /, /, /, /
 BAJO ELECTRICO: /, /, /, /
 CONGAS: /, /, /, /
 CONGA: /, /, /, /
 BONGO: /, /, /, /
 BATERIA: /, /, /, /

NO VOLVERA

68

[illegible]

NO VOLVERA

28

AZ PE - RO DE LA MUER - - - - - RA TE YA NO VOL - - - - - OH
 PE - RO DE LA MUER - - - - - RA TE YA NO VOL - - - - - OH
 PE - RO DE LA MUER - - - - - RA TE YA NO VOL - - - - - OH
 PE - RO DE LA MUER - - - - - RA TE YA NO VOL - - - - - OH

GTR. A_{MIN}^{11} G_{MIN}^{11} B_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(s5)}$
 PAO A_{MIN}^{11} G_{MIN}^{11} B_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(s5)}$
 MARIMBA A_{MIN}^{11} G_{MIN}^{11} B_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(s5)}$
 BAJO ELECTRICO f
 GUITAR f
 CONUNO f
 BOMBO AGRUADOR f
 BATERIA f

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (top) consist of three staves with lyrics: "AL QUIES - TA LLO - RAN DO", "AL QUIES - TA LLO - RAN DO", and "AL QUIES - TA LLO - RAN DO". The instrumental parts include:

- GTR.** (Guitar): Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- PIA** (Piano): Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- MARIMBA**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- BAJO ELECTRICO** (Electric Bass): Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- CONGAS**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- CUNINO**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- BONGO**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- ABRILLADOR**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.
- BATERIA**: Features a melodic line with a final chord marked **FMAJ7**.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like **mf** (mezzo-forte).

NO VOLVERA

30

AL QUEES - TA ILO - RAN DO OH

AL QUEES - TA ILO - RAN DO OH

AL QUEES - TA ILO - RAN DO OH

AL QUEES - TA ILO - RAN DO OH

Gtr.

AMIN⁹

AMIN⁹

FMAJ⁷

BMIN⁷

Pnd

MARIMBA

AMIN⁹

AMIN⁹

FMAJ⁷

BMIN⁷

BAJO
ELECTRICO

CONAS

CONUNO

BONGO
ARREGLADOR

BATERIA

113

NO VOLVERA

PREGONES

f

AL QUE TA LLO - RAN MI

DO POR MI

POR MI

GTR D_{min}^7/C E_{min}^7 A_{min}^7 G_{min}^7

PNO

MAHIBA D_{min}^7/C E_{min}^7 A_{min}^7 G_{min}^7

BAJO ELECTRICO

CONAS

CUNING

BOMBO ARRULLADOR

BATERIA

117

32 NO VOLVERA

AL QUEES - TA LLO - RAN DO
CO - RA - ZON - TI - IR

OH QUE DE - JO DE -

OH OH OH OH OH OH

Gtr. E MIN⁷ A MIN⁷ G MIN⁷

Pad D MIN⁷/C

Marimba E MIN⁷ A MIN⁷ G MIN⁷

Bajo EleCTRICO D MIN⁷/C

Guias

Cunino

Bombo Arrollador

Bateria

121

NO VOLVERA

Gtr.

PAD

MARIMBA

Bajo ELÉCTRICO

GUÍAS

CORINO

BOMBO APUÑALADOR

BATERÍA

NO VOLVERA

Musical score for the song "NO VOLVERA". The score is written for a vocal line and a guitar line, with lyrics in Spanish. The guitar part includes chords and a melodic line. The vocal part includes lyrics and a melodic line. The score is divided into two systems, each with a key signature change (F# and Bb).

System 1 (Key of F#):

- Guitar:** Chords: A⁷, G⁷, F⁷, B⁷(65). Melody: G⁷, F⁷, B⁷(65).
- Vocal:** Lyrics: "Ni al ma yua - mor - Bus - ca - ban urrin - con". Melody: G⁷, F⁷, B⁷(65).

System 2 (Key of Bb):

- Guitar:** Chords: A⁷, G⁷, F⁷, B⁷(65). Melody: G⁷, F⁷, B⁷(65).
- Vocal:** Lyrics: "No vol - ve - ra". Melody: G⁷, F⁷, B⁷(65).

Instrumentation:

- Gtr. (Guitar)
- Pad
- Marimba
- Bajo Electrico
- Guasa
- Conono
- Bombo
- Arrellador
- Bateria

[illegible]

NO VOLVERA

37

The musical score is divided into two systems. The first system contains five vocal staves, each with a vocal line and a corresponding piano accompaniment line. The vocal lines are marked with *ff* and include the lyrics "Oh". The piano accompaniment consists of a series of chords. The second system contains ten instrumental tracks: Gtr., Pad, Marimba, Bajo Electrico, Guias, Conga, Bombo, Bateria, and Bateria. Each track has a specific rhythmic pattern, with some tracks marked with *mp* and others with *ff*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Vocal staves (5):

- Staff 1: *ff* Oh
- Staff 2: *ff* Oh
- Staff 3: *ff* Oh
- Staff 4: *ff* Oh
- Staff 5: *ff* Oh

Instrumental tracks (10):

- Gtr. *mp*
- Pad *mp*
- Marimba *mp*
- Bajo Electrico *mp*
- Guias *mp*
- Conga *mp*
- Bombo *mp*
- Bateria *mp*
- Bateria *mp*
- Bateria *mp*

38 NO VOLVERA

No VOL - VE - RA
 QUE LLO - RAN - DO
 DE UN - A - FERR
 OH

Gtr. A MIN⁷ G MIN⁷ F MAJ⁷ E MIN⁷
 PNO A MIN⁷ G MIN⁷ F MAJ⁷ E MIN⁷
 MARIMBA A MIN⁷ G MIN⁷ F MAJ⁷ E MIN⁷
 BAJA ELECTRICO
 GUAS
 CONUNO
 BONGO ARRULLADOR
 BATERIA

145 ff

NO VOLVERA

NO VOLVERA
 NO VOL - VE -
 VI - - BRO EN
 MI - MA SE
 RA - DOS
 RA -
 OH
 OH
 OH
 OH

GTR. A_{MIN}^7 G_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(55)}$
 PIANO A_{MIN}^7 G_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(55)}$
 MARIMBA A_{MIN}^7 G_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(55)}$
 BAJO ELECTRICO A_{MIN}^7 G_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(55)}$
 GUITAR A_{MIN}^7 G_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 $B_{MIN}^{7(55)}$
 CONUNGO f
 BOMBO ARRILLADOR f
 BATERIA

40

NO VOLVERA

The musical score for "NO VOLVERA" is written for a vocal line and several instrumental parts. The vocal line consists of two staves, with lyrics in Spanish. The instrumental parts include guitar (Gtr.), piano (Pdo), marimba, bass (Bajo Eléctrico), guasa, conga, and bongo. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 40 and the second system starting at measure 153. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (f, ff).

Vocal Line:

UN TE QUE - ROY
TE - A - - - -
NO VOL - VE - -
RA - - - -
VA - LE MAS QUE
UNA - - DIOS
OH -
OH -
OH -
OH -

Instrumental Parts:

- Gtr.:** Gtr. (Guitar), A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- Pdo:** Pdo (Piano), A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- MARIMBA:** MARIMBA, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- BAJO ELÉCTRICO:** BAJO ELÉCTRICO, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- GUASA:** GUASA, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- CONGA:** CONGA, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- BONGO AGRUADOR:** BONGO AGRUADOR, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷
- BATERIA:** BATERIA, A MIN⁷, G MIN⁷, F MAJ⁷, E MIN⁷

NO VOLVERA

41

Gtr.
 Pad
 Marimba
 Bajo Eléctrico
 Guas
 Conuno
 Bongo
 Acordeón
 Batería

No VOL - VE - RA
 PE - RO DE LA MUER

A MIN⁷
 G MIN⁷
 B MIN⁷ (5b)

f
 f

42

NO VOLVERA

Vocal score for the song "NO VOLVERA". The score is written on five staves. The lyrics are: TE, YA, NO, VOL, VE, RA. The tempo is marked "Rit." (Ritardando). The melody is in treble clef.

GTR.

Guitar part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

PUB

Piano part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

MARIMBA

Marimba part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

BAJO
ELECTRICO

Electric Bass part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in bass clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

GUAZ.

Güira part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

CONUNO

Conga part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

BOMBO
ARRILLADOR

Bombo part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

BATERIA

Drum part for the song "NO VOLVERA". The part is written on a single staff in treble clef. It features a D minor 9 chord (D MIN⁹) at the beginning of the phrase.

161



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Loor Pin, Doménica Sofía** con C.C: # 0953944840 autor/a del trabajo de titulación: **Composición basada en recursos del bambuco esmeraldeño y sonoridades del currulao “Yemayá” de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Artes Musicales** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **26 de febrero de 2026**

f. _____

Nombre: **Loor Pin, Doménica Sofía**

C.C: **0953944840**



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Composición basada en recursos del bambuco esmeraldeño y sonoridades del currulao "Yemayá" de Nidia Góngora, Chontadelia y Rocca.		
AUTOR(ES)	Loor Pin, Doménica Sofía		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Bravo Ollague, Carlos Iván		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Artes Musicales		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Artes Musicales		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	26 de febrero de 2026	No. DE PÁGINAS:	132 p.
ÁREAS TEMÁTICAS:	Artes, Artes musicales, Recursos rítmicos, Cultura afrodescendiente, Música tradicional, Composición musical.		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	bambuco, afroesmeraldeño, yemayá, marimba, cununo, bombo, guasá, tradicional, contemporáneo.		

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se realizó con la finalidad de crear una composición musical basada en elementos tradicionales del bambuco esmeraldeño y en sonoridades contemporáneas presentes en el tema "Yemayá" de Chontadelia, Nidia Góngora y Rocca. Esta investigación cuenta con un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo, ya que se basó en la recolección de información mediante el análisis de documentos, partituras y material audiovisual relacionado con la obra seleccionada. A partir de este proceso, se identificaron características musicales representativas tanto del contexto tradicional como de la propuesta moderna del tema estudiado, las cuales fueron seleccionadas e integradas en la composición. De esta manera, se desarrolló una propuesta inédita titulada "No Volverá", en la cual se busca mantener la esencia de la música afroesmeraldeña dentro de un contexto musical actual. Se demuestra que la creación musical puede funcionar como una herramienta para la preservación y proyección de estos ritmos, aportando a nuevas generaciones la posibilidad de reinterpretar la música tradicional desde un lenguaje contemporáneo.

ADJUNTO PDF:	☒ SI	☐ NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593963980680	E-mail: domenica.loorqcu.ucsg.edu.ec
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva	
	Teléfono: +593-9-97194223	
	E-mail: yasmine.yaselga@cu.ucsg.edu.ec	

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	