



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TEMA:

**ARREGLOS MUSICALES PARA DOS PASILLOS
ECUATORIANOS APLICANDO RECURSOS MELÓDICOS,
RÍTMICOS Y ORQUESTALES DE LA TIMBA CUBANA.**

AUTORES:

Vera Suárez, Javier Andrés

Vélez Torres, Joel David

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de
Licenciatura en Música**

TUTOR:

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

Guayaquil, Ecuador

21 de septiembre del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Vera Suárez, Javier Andrés** y **Vélez Torres, Joel David**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciado en Música**.

TUTOR (A)

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prias, Gustavo Daniel

Guayaquil, 21 de septiembre del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

DECLARACION DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Vera Suárez, Javier Andrés**

DECLARO QUE:

El trabajo de Titulación, **Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana**, previo a la obtención del Título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetados 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, 21 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Vera Suárez, Javier Andrés



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

DECLARACION DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Vélez Torres, Joel David**

DECLARO QUE:

El trabajo de Titulación, **Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana**, previo a la obtención del Título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetados 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, 21 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Vélez Torres, Joel David



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **VERA SUAREZ, JAVIER ANDRES**

Autorizo a la Universidad Católica Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **ARREGLOS MUSICALES PARA DOS PASILLOS ECUATORIANOS APLICANDO RECURSOS MELÓDICOS, RÍTMICOS Y ORQUESTALES DE LA TIMBA CUBANA**, cuyo contenido, ideas y criterios, son de exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 21 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Vera Suarez, Javier Andrés



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **VELEZ TORRES, JOEL DAVID**

Autorizo a la Universidad Católica Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación **ARREGLOS MUSICALES PARA DOS PASILLOS ECUATORIANOS APLICANDO RECURSOS MELÓDICOS, RÍTMICOS Y ORQUESTALES DE LA TIMBA CUBANA**, cuyo contenido, ideas y criterios, son de exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 21 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Vélez Torres, Joel David

Guayaquil, 3 de septiembre del 2018

Lcdo. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Javier Vera** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación del mencionado estudiante.

URKUND

Documento [TESIS FINAL UCSG VERA, VÉLEZ, 2018.docx](#) (041567693)

Presentado 2018-09-19 01:29 (-02:00)

Presentado por alexmorac77_75@hotmail.com

Recibido alex.mora.ucsg@analysis.arkund.com

3% de estas 22 páginas, se componen de texto presente en 5 fuentes.

Atentamente,



Lic. Alex Mora Cebo, Mgs.

Revisor

Guayaquil, 3 de septiembre del 2018

Lcdo. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Joel Vélez** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación del mencionado estudiante.

URKUND

Documento [TESIS FINAL UCSG VERA VÉLEZ 2018.docx](#) (D41567693)

Presentado 2018-09-19 01:29 (+02:00)

Presentado por alexmorac77_75@hotmail.com

Recibido alex.mora.ucsg@analysis.orkund.com

3% de estas 22 páginas, se componen de texto presente en 5 fuentes.

Atentamente,



Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

Agradecemos a nuestra tutora de tesis la Mgs. Lyzbeth Badaraco la cual estuvo pendiente de que este trabajo sea un éxito.

A nuestros profesores de la carrera de música por compartir sus conocimientos sin egoísmos y con las mejores actitudes.

DEDICATORIA

Dedicamos este trabajo de tesis a nuestros padres quienes fueron soporte afectivo para nunca rendirnos.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f.

Gustavo Daniel Vargas Prias

DIRECTOR DE LA CARRERA

f.

Alex Fernando Mora Cobo

COORDINADOR DE AREA

f.

Alex Fernando Mora Cobo

OPONENTE

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	XIV
ÍNDICE DE TABLAS	XV
Resumen.....	XVI
INTRODUCCION.....	2
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA.....	3
1.1 Contexto de la investigación.....	3
1.2 Antecedentes	4
1.3 Problema de la investigación.....	5
1.4 Justificación	5
1.5 Objetivos.....	6
1.5.1 Objetivo General	6
1.5.2 Objetivos Específicos.....	6
1.6 Preguntas de investigación.....	7
1.7 Marco Conceptual.....	8
1.7.1 Pasillo ecuatoriano	8
1.7.1.1 Estructura del Pasillo	9
1.7.1.2 Características del pasillo	10
1.7.2 Pasillo “El Aguacate”	11
1.7.2.1 Historia	11
1.7.2.2 Estructura	11
1.7.2.3 ANÁLISIS	12
1.7.3 Pasillo “Tu y yo”	14
1.7.3.1 Historia.....	14
1.7.2.2 Estructura	14
1.7.2.3 Análisis.....	15
1.8.1 Timba cubana.....	19
1.8.1.1 Concepto.....	20
1.8.1.2 Características principales	21
1.8.1.3 Estructura	21
Bomba:	21
Mazacote:	22
Mambo:	22
Pedal:.....	22
Cuerpo del número:.....	23

Coda:	23
Montuno o parte de la timba:	23
1.8.1.4 Lenguaje musical	23
1.8.1.5 Recursos rítmicos	24
1.8.1 Recursos de orquestación	25
2. CAPITULO II	26
2.1 Diseño de la investigación	26
2.2 Enfoque.....	26
2.3 Alcance	26
2.4 Instrumentos de investigación	27
2.4.1 Análisis de documentos	27
2.4.2 Análisis de audio y video	27
2.4.3 Transcripciones	28
2.4.4 Análisis de partituras	28
2.4.5. Entrevistas.....	28
2.5 Análisis de los resultados	29
2.5.1 Análisis de los documentos	29
2.5.2 Análisis de audio y video	29
2.5.3 Análisis de las transcripciones.....	30
CAPITULO III. LA PROPUESTA.....	38
3.1 Título de la propuesta	38
3.2 Justificación de la propuesta.....	38
3.3 Objetivo de la propuesta.....	38
3.4 Descripción de la propuesta	38
3.4.1 En cuanto a rearmónización:.....	38
3.4.2 En cuanto a orquestación:.....	39
3.4.3.1 Arreglo de Tu y yo	43
3.4.3.1 Arreglo de EL Aguacate.....	45
CONCLUSIONES.....	47
RECOMENDACIONES	48
Bibliografía	49
ANEXOS.....	51

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>figura 1 ritmo característico del pasillo "a"</i>	10
<i>figura 2 ritmo característico del pasillo "b"</i>	10
<i>figura 3 ritmo característico del pasillo "c"</i>	10
<i>Figura 4 ANÁLISIS MELÓDICO DE "EL AGUACATE"</i>	12
<i>Figura 5 .ANÁLISIS MELÓDICO DE "EL AGUACATE" 2</i>	13
<i>Figura 6 ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 1</i>	15
<i>figura 7ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 2</i>	16
<i>Figura 8 ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 3</i>	17
<i>Figura 9 ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 4</i>	18
<i>figura 10 Intro de piano</i>	32
<i>figura 11 efecto de escalera</i>	32
<i>figura 12Mambo solid</i>	33
<i>figura 13frases con características rítmicas y melódicas del funk.</i>	33
<i>figura 14 Melodías de lenguaje Bebop, armonizadas en 3 part solid omit 4</i>	35
<i>figura 15 obligado de toda la orquesta</i>	36
<i>figura 16 patron de rearmonización</i>	39
<i>figura 17 4 way close double lead</i>	39
<i>figura 18 obligado de bajo y piano</i>	40
<i>figura 19: Parte del pasillo tradicional, con arreglos de vientos para cambio de estilo</i>	40
<i>figura 20 melodías bebop</i>	41
<i>figura 21 llamado a la timba</i>	41
<i>figura 22 mambos</i>	42
<i>figura 23 frases vientos para intro</i>	43
<i>figura 24 pregunta y respuesta de brases</i>	44
<i>figura 25 solid</i>	46

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 planteamiento del problema</i>	5
<i>Tabla 2 estructura del pasillo.</i>	9
<i>Tabla 3: estructura del pasillo aguacate</i>	11
<i>Tabla 4: estructura del pasillo tu y yo</i>	14
<i>Tabla 5: estructura murakamis mambo</i>	30
<i>Tabla 6: estructura aguanile bonco</i>	34
<i>Tabla 7: arreglo tu y yo estructura</i>	43
<i>Tabla 8: estructura arreglo El aguacate.</i>	45

Resumen

El motivo de esta investigación fue realizar una propuesta de un proyecto musical elaborando dos arreglos de los pasillos ecuatorianos “El Aguacate” y “Tú y yo” utilizando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana. Se identificó y analizó estos elementos utilizados en los temas MURAKAMI'S MAMBO de Ng La banda y AGUANILE BONCO de Irakere debido a que estos temas escogidos como referencia fueron piezas compuestas por las bandas precursoras del género timba en la época de su apogeo. Los instrumentos de investigación utilizados en este trabajo de tesis fueron: análisis de documentos, análisis de tesis dentro de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Universidades del Exterior y otras universidades del país, análisis de grabación y video, análisis de partituras y las entrevistas realizadas al percusionista cubano Ían Díaz y el cantautor quiteño Alex Alvear. Este proyecto tuvo éxito debido a la experimentación en cuanto a la ejecución de ambos géneros por separado, respetando sus estructuras y sonoridades características, analizando sus recursos melódicos, rítmicos, y orquestales tanto de los temas de pasillo como los temas de timba cubana, y así identificando las técnicas de orquestación adecuadas para elaborar los arreglos en formato orquesta.

Palabras Claves: *Timba cubana, pasillo ecuatoriano, experimentación, arreglos musicales, elementos rítmicos, melódicos y orquestales.*

ABSTRACT

The purpose of this investigation was to carry out a proposal for a musical project that elaborates two arrangements of Ecuadorian lobbies "El Aguacate" and "Tú y yo" using rhythmic, melodic and orchestral resources of the Cuban timba. I identified and analyzed these elements used in the themes MURAKAMI complete MAMBO by Ng La Banda and AGUANILE BONCO by Irakere since these themes chosen as reference pieces composed by bands of precursors were of the timba genre during its heyday. The research tools used in this thesis were: document analysis, thesis analysis within the Santiago de Guayaquil Catholic University, foreign universities and other universities in the country, recording and video, analysis of scores and interviews with Cuban percussionist Ían Díaz and the singer from Quito, Alex Alvear. This project was successful due to the experimentation with respect to the implementation of both genres separately, respecting their structures and sound characteristics, analyzing their melodic, rhythmic, resources and Orchestral Hall of both themes of the Cuban timba, and thus identifying appropriate orchestration techniques to make arrangements in Orchestra format.

Key words: *Timba cubana, Ecuadorian Hall, experimentation, musical arrangements, rhythmic, melodic and orchestral elements.*

INTRODUCCION

Este proyecto de titulación se basa en la elaboración de dos arreglos para los pasillos ecuatorianos “*El aguacate*” y “*Tú y yo*”, teniendo como principal referencia los temas *Murakamis Mambo de Ng La banda* escrito por el arreglista *José Luis Cortez* (1995) y *Agualine Bonco* de la banda *Irakere* dirigida por *Dionisio de Jesús Valdés Rodríguez* conocido como *Chucho Valdes* (1982). Para lograr este objetivo los autores de este trabajo experimentaran en cuanto a sonoridades, ejecución y análisis de ambos géneros.

La motivación para realizar este trabajo es de preservar las riquezas musicales de nuestro país como el pasillo ecuatoriano y dentro de nuestros gustos musicales se encuentra el desarrollo de la Timba Cubana que vendría a ser un género de fusión propiamente de Cuba, según Juan Formell la Timba era toda aquella músicaailable cubana creada a partir del triunfo de la Revolución en 1959.

Para tener conocimientos del género de la Timba cubana como sus características, e identificar los aspectos instrumentales, estructura general e influencias de las composiciones de esa época se recurrió a referencias bibliográficas como: *Asere, cultura y baile* (Mr.Songo, 2012) , *Del barrio a la academia* (Cano, 2005), revista “*La clave*” (cubana, 2014) , *apuntes sobre un Intergénero contemporáneo* (Cué, 2002) (admin_udance, 2017)

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la investigación

La presente investigación se realiza, tomando como referencia lo aprendido en armonía contemporánea y arreglos para sección rítmica, vientos y big band, de la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, proponiendo la composición de temas inéditos y arreglos musicales como parte de la formación académica de sus egresados.

Se desarrolla en el contexto del género musical del pasillo, que como parte de la cultura popular conjuga valores, estrategias y símbolos que sectores urbanos del país expresaron al iniciar y concluir el siglo XX. Es de ahí donde las crisis económico-políticas de contundentes y similares efectos producen traumas que se llegan a verbalizar mediante un poema musical llamado pasillo; un pasillo que se está gestionado como un discurso de sentimientos de pérdida; pérdidas indistintas que llegaron a simbolizar como una idealización amorosa (Granda, 2004)

A lo largo de esta nueva generación el pasillo ecuatoriano ha sido desvalorizado y adjudicado como música para personas de la tercera edad” (Herrera, 2004) por otro lado, existen propuestas en las que se trata de preservar, enriquecer y difundir el mismo como patrimonio musical y huella de nuestra cultura nacional como la escuela del pasillo Nicasio Safadi, así mismo a la dedicación de álbumes discográficos con interpretación de temas nacionales como: Alex Alvear, Mariela Condo, Alexandra Cabanilla. Los cuales ayudan a mantener la esencia musical de nuestra cultura.

También la investigación se desarrolla en el estudio de la Timba cubana que surge en la década de los 80 como una fusión de los ritmos autóctonos de Cuba con la music pop de la época, los cuales en el transcurso de los años han logrado reafirmarse como uno de los géneros más representativos del país (Cano, 2005). Lo que la caracteriza de los demás géneros similares como el son, la rumba, la bomba, entre otros, es que mezcla elementos principales de otros estilos musicales entre ellos el lenguaje bebop, funk, y la existencia de la fusión de la batería con el timbal en su sección rítmica.

1.2 Antecedentes

La fusión de géneros a lo largo de la historia ha sido una parte fundamental para la evolución de la música, este proceso ha sido importante para el nacimiento de nuevos géneros musicales en todo el mundo debido a la necesidad del ser humano en trascender.

En distintas partes del mundo en cuanto a fusión existen propuestas tales como la propuesta del cantautor colombiano Carlos Vives a inicio de los 90 con la fusión del vallenato con el rock; por otro lado, José Luis Cortez, en la década de los 70, en Cuba con fusión de los ritmos afrocubanos con música pop, jazz, funk, hip hop.

En Ecuador en cuanto al pasillo ecuatoriano y sus fusiones podemos encontrar las propuestas de Alex Alvear en el año 2011 con el tema *Sombras* y su adaptación al son cubano y guaguancó. *Pasional* de Alexandra Cabanilla la cual mostro su propuesta de fusión del pasillo con el jazz en el año 2009.

En la Universidad Católica Santiago de Guayaquil se encuentran varios trabajos de tesis sobre propuestas que tienen que ver con el pasillo ecuatoriano entre ellos: Lyzbeth Badaraco y Francisco Chica con su trabajo “Aplicación de la armonía contemporánea en composiciones inéditas y arreglos musicales como requisito para la realización del concierto de graduación” (Chica, 2014). Blanca Santos en su trabajo “Influencia de la instrucción académica en la composición de pasillos” (Santos, 2014).

En la universidad Pontificia Javeriana de Bogotá-Colombia, existen trabajos de fusión como “Fusión del porro género musical del caribe colombiano con el jazz y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones” realizado por el egresado Jerson Javier Rivera Zumaqué en el año 2011. (Zumaqué, 2011)

Por otro lado, existe un estudio en Argentina por la Maestranda en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires la Licenciada Berenice Corti, *Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular raza, nación y jazz argentino*. (Corti, 2007)

1.3 Problema de la investigación

¿Cómo aplicar los recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana en los arreglos de los pasillos “El aguacate” y “Tú y yo”?

Tabla 1 planteamiento del problema

Objeto de estudio	Campo de acción	Tema de investigación
Recursos, melódicos, rítmicos y orquestales de la Timba cubana.	Teoría musical y arreglos musicales.	Aplicación de recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana en dos pasillos ecuatorianos.

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

1.4 Justificación

Al existir un grupo limitado de músicos que propongan fusiones de distintos géneros musicales con el pasillo ecuatoriano, ya que se conoce como la esencia de nuestro país según Granda, se comparte este trabajo con la finalidad de poder aportar a nuestra cultura musical y así mismo sirva de apoyo a futuras producciones.

Esta investigación que a la vez es una propuesta musical, se basa en utilizar recursos rítmicos de la timba cubana para adaptar al pasillo ecuatoriano manteniendo las características armónicas y melódicas de ambas corrientes musicales con características rítmicas de la misma.

Esta investigación se concentra específicamente en el análisis de partituras, análisis auditivo de discografías de grupos representantes del género cubano, recursos que son recopilados para elaboración de arreglos de los temas escogidos. Para la realización de la propuesta se seleccionaron los temas MURAKAMIS MAMBO y AGUANILE BONCO DE IRAKERE, las cuales serán guía de cómo utilizar estos recursos.

Cabe destacar que esta propuesta cumple con el perfil del egresado de la Carrera de Música de la UCSG (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2018), ya que cumple con los siguientes parámetros:

- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General

Elaborar arreglos musicales para los pasillos ecuatorianos “El Aguacate” y “Tú y yo” aplicando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la Timba cubana.

1.5.2 Objetivos Específicos

- Reconocer los recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la Timba cubana.
- Caracterizar e identificar las técnicas de orquestación de los temas de timba cubana Murakami´s Mambo y Aguanile bonco para elaborar los arreglos para los pasillos ecuatorianos
- Elaborar los arreglos en formato orquesta para los pasillos “El Aguacate” y “Tú y yo”

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la Timba cubana de la timba cubana y el Pasillo ecuatoriano?
- ¿Qué técnicas de orquestación de la Timba Cubana son adecuadas para elaborar los arreglos de los pasillos ecuatorianos “El aguacate” y “Tú y yo”?
- ¿Cómo elaborar los arreglos musicales con los elementos propios de la Timba cubana en los pasillos “El aguacate” y “Tú y yo”?

1.7 Marco Conceptual

1.7.1 Pasillo ecuatoriano

Inicialmente llamado “El Colombiano” en Ecuador. Es en algunos casos de movimiento rápido, lento y de tonalidad menor. Internacionalmente se caracteriza por ser nostálgico y sentimental. La introducción del pasillo al Ecuador data del último cuarto de siglo XIX según refiere el cronista quiteño Alejandro Andrade Coello, dicho género arribó en primer lugar en Quito en la época del gobierno de Ignacio Vintimilla, exactamente en 1877, procedente de Colombia.

Históricamente, el pasillo ha desempeñado varias funciones en la vida sociocultural de los ecuatorianos. En sus orígenes, fue uno de los géneros musicales populares tocados por las bandas militares en las ya desaparecidas retretas de los jueves y domingos. En la segunda mitad del siglo XIX fue un baile popular, así como también uno de los géneros de "música de salón" que se acostumbraba a escuchar al piano y en conjuntos de cámara en las casas de la aristocracia criolla. Desde principios del siglo XX el pasillo se vuelve una canción cuyos textos cantan principalmente a los amores frustrados, al despecho, o a la ausencia de la mujer amada. Debido a que la mayor parte de los textos reflejan sentimientos de pérdida, desesperación y nostalgia por tiempos pasados, académicos ecuatorianos han llamado al pasillo la "canción de la nostalgia" o "canción del desarraigo". Otros textos, sin embargo, expresan admiración por los paisajes ecuatorianos, así como por la belleza de sus mujeres y valentía de sus hombres. (Wong k. , 2004)

En sus inicios los pasillos fueron compuestos para ser interpretados instrumentalmente, es decir que carecían de letra. En Ecuador uno de los primeros exponentes de este género podría ser Aparicio Córdova, compositor de “Los bandidos, que apareció finales del siglo XIX, según el escritor Carlos Andrade Coello. El pasillo ecuatoriano fue modificándose con el tiempo que, a finales del siglo XIX, estuvo influenciado por el yaraví, un ritmo andino, que priorizaba la letra de las canciones, sobre la música. Por esta razón, adquiere el nombre de “pasillo yaravisado”. Es así como en el siglo XX pasó de ser un ritmo

festivo y bailable para adaptarse a letras melancólicas y tristes proveniente de poemas. Así lo demuestra, por ejemplo, “Nuestro juramento”, “El aguacate” y “Sombras” que fueron interpretados por Julio Jaramillo, guayaquileño que se lo tiene como uno de los máximos exponentes del pasillo ecuatoriano por haber internacionalizado el género, según lo explica la investigadora Ketty Wong, en un artículo recogido por el Dr. Luis Rivadeneira Játiva para la web “Ecuador Universitario”.

1.7.1.1 Estructura del Pasillo

Generalmente su estructura se basa de la siguiente forma

Tabla 2 estructura del pasillo.

Introducción y estribillo	La estructura se compone generalmente de 8 a 12 compases y su tonalidad es menor. El estribillo es una melodía característica que se repite después de cada coro, es la melodía que reconoce al tema en general.
A	La tonalidad es menor. Posee una progresión armónica que caracteriza al pasillo que es: VI – III – V – I.
B	En esta sección o estrofa, tiene modulaciones de tonalidades de menor a mayor y aquí se llega al clímax o a la parte más expresiva del tema.
B'	Su tonalidad es menor. Presenta varios cambios, que ayudan a darle contraste a la siguiente estrofa, cambios en los patrones de acordes, en sonoridad, en melodía,

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

1.7.1.2 Características del pasillo

Características rítmicas

La estructura rítmica del pasillo ecuatoriano se caracteriza por su célula rítmica constantemente marcada que suele repetirse a lo largo del tema y escritos en compases de $\frac{3}{4}$. En las siguientes imágenes mostraré ejemplos de células rítmicas que se aprecian en los temas compuestos de este género:



figura 1 ritmo característico del pasillo "a"



figura 2 ritmo característico del pasillo "b"

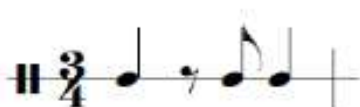


figura 3 ritmo característico del pasillo "c"

Características armónicas y orquestales

Según el libro Análisis Armónico y Melódico del Pasillo Ecuatoriano del pianista Omar Domínguez el pasillo tiene las siguientes características armónicas y orquestales:

- Unísono y octavas
- Two-part soli
- Drops
- Omit
- Orquestación a 2 voces

1.7.2 Pasillo “El Aguacate”

1.7.2.1 Historia

Sostiene el Dr. Correa Bustamante, que el título de este pasillo ecuatoriano obedece a que su autor lo compuso en su primera juventud, pues vivió desde los 10 hasta los 17 años en la ciudad de Pasto, Colombia; allí se enamoró de una bella jovencita llamada María del Carmen. Por entonces, sentirse locamente enamorado de una mujer era estar hecho “el aguacate” por ella. Guerrero Tamayo estrenó esta canción en Quito al atardecer del 5 de diciembre de 1918. (Federico, 2008)

1.7.2.2 Estructura

Tabla 3: estructura del pasillo aguacate

Tonalidad:	Tipo de comienzo:	Tipo de final:	Forma:	
D menor	Anacrúsico	Femenino o suspensivo	Estructura:	Número de compases:
			Introducción o estribillo	8
			A	8
			Estribillo	8
			B	16

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

1.7.2.3 ANÁLISIS

Figura 4 ANÁLISIS MELÓDICO DE “EL AGUACATE”

El aguacate
PASILLO

*Letra y Música:
César Guerrero Tamayo.*

The musical score is presented in piano style (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several sections with analytical annotations:

- INTRO:** Measures 1-5. Chords: Gm (IV), Dm (I), A7 (V), Dm (I).
- ESTRIBILLO:** Measures 6-10. Annotations include "MOTIVOS 'HOOK DEL TEMA'" (measures 7-9) and "MOTIVIC REPETITION" (measure 10).
- FRASE "A":** Measures 11-15. Includes first and second endings.
- SEMIFRASE A:** Measures 16-19. Includes the lyrics "Tue res mia mor...". Annotations include "MOTIVO" (measures 17-18) and "MOTIVO" (measure 19).
- SEMIFRASE B:** Measures 20-23. Includes first and second endings.

Additional annotations include "MOVIMIENTOS DE STEPS Y SKIPS EN LA MELODIA DEL ESTRIBILLO" (measures 7-10) and "MOVIMIENTOS DE SKIP EN LA MELODIA DE LA FRASE A" (measures 11-15).

Figura 5 .ANÁLISIS MELÓDICO DE “EL AGUACATE” 2

El aguacate Pg. 2

The image displays a musical score for 'El Aguacate' with several sections and annotations:

- ESTRIBILLO (26-31):** A yellow box highlights the first six measures. Red boxes around specific notes are labeled "step y skips en los movimientos de la melodia".
- MODULA A F (32):** A yellow box highlights the first measure of the new section, marked with a circled 'F'.
- FRASE B (32-37):** A blue box highlights measures 32-37. A circled 'B' is above measure 32. A green box around the melody in measure 34 is labeled "STEPS EN LA MELODIA DE LA FRASE B".
- SEMIFRASE B 1 (32-37):** A blue box highlights the first half of the phrase B.
- SEMIFRASE B 2 (38-43):** A blue box highlights the second half of the phrase B. A circled 'B' is above measure 38. An 'E7' chord symbol is present above measure 39.
- CODA (48-51):** A blue box highlights the first four measures of the coda.
- CODA (52-55):** A blue box highlights the final four measures. A circled 'C' is above measure 52. The text "Al final y luego Coda" is written below the staff.

1.7.3 Pasillo “Tu y yo”

1.7.3.1 Historia

Tú y Yo pasillo ecuatoriano su letra nació de la mano de Manuel Coello Nóritz y su música a cargo de Francisco Paredes Herrera. En agosto de 1964 ganó en Barcelona, España, interpretada por los Hermanos Miño Naranjo, el primer premio a la popularidad, en la II Feria de la Canción Iberoamericana organizada por la Revista “Ondas”; que se otorga por número de votos remitidos de los oyentes; el segundo lugar fue concedido a la canción mexicana Delirio de amor y el tercero a Olvida corazón de España (representada por el famoso Dúo Dinámico). Posiblemente es la canción ecuatoriana que más festivales ha ganado y la más vendida durante el siglo XX. (Carrion, 2017)

1.7.2.2 Estructura

Tabla 4: estructura del pasillo tu y yo

Tonalidad:	Tipo de comienzo:	Tipo de final:	Forma:	
D menor	Anacrúsico	Femenino o suspensivo	Estructura:	Número de compases:
			Introducción o estribillo	16
			A	16
			Estribillo	8
			E	16
			Estribillo	8
			G	16

1.7.2.3 Análisis

Figura 6 ANÁLISIS MELÓDICO DE “TU YO” 1

Tu y yo
PASILLO

Letra: Manuel Coello N.
Música: Francisco Paredes Herrera.

INTRO

STEPS Y SKIPS EN LA INTRO

A

semifrase a

movimiento armonico en melodia steps

B motivo principal de frase b

The image shows a musical score for the piece "Tu y yo" in 3/4 time, marked "Moderato". The score is divided into systems. The first system (measures 1-6) is the introduction, featuring a Cm chord and a melodic line with steps and skips highlighted in red boxes. The second system (measures 7-10) includes the vocal line with lyrics "Bri lla tu fren te cual lum bre..." and a circled section labeled 'A'. The third system (measures 11-15) shows a melodic line with steps and skips highlighted in orange and blue boxes. The fourth system (measures 16-19) features a yellow box labeled "semifrase a" around a triplet of eighth notes. The fifth system (measures 20-23) has a blue box labeled "movimiento armonico en melodia steps" around the upper voice line. The sixth system (measures 24-27) includes a circled section labeled 'B' and a blue box labeled "motivo principal de frase b" around a melodic phrase.

figura 7ANÁLISIS MELÓDICO DE “TU YO” 2

Tu y yo Pg. 2

hook del intro

hook del tema ESCRIBILLO

MOTIVO DE LA SEMIFRASE

SEGUNDA SEMIFRASE D1

VUELVE A LA SEMIFRASE D

rit.

Detailed description: The image shows a piano score for 'Tu y yo Pg. 2' with several systems of music. The first system (measures 29-34) is labeled 'hook del intro' and has a red oval around a chordal motif. The second system (measures 35-40) is labeled 'hook del tema ESCRIBILLO' and has a red oval around a melodic line and a blue pentagon around a specific motif. The third system (measures 41-45) has a circled 'C' above measure 41 and a blue pentagon around a motif. The fourth system (measures 46-50) has a circled 'D' above measure 48 and is labeled 'MOTIVO DE LA SEMIFRASE' and 'SEGUNDA SEMIFRASE D1'. The fifth system (measures 51-55) has a blue oval around a motif. The sixth system (measures 56-60) is labeled 'VUELVE A LA SEMIFRASE D' and has a blue oval around a motif. The score includes chord symbols (G, Cm, Fm, D) and a 'rit.' marking at the end.

Figura 8 ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 3

The image displays a musical score for the piece "TU YO" 3, featuring piano accompaniment in two staves (treble and bass clef). The score is annotated with various musical analysis elements:

- Measures 62-66:** A red circle highlights the letter **E** above the treble staff. Above the treble staff, a red line spans from measure 62 to 66, with a **G** chord symbol above measure 64 and a **Cm** chord symbol above measure 65. A green oval encircles the notes in measure 65.
- Measures 67-71:** A red line spans from measure 67 to 71. Above the treble staff, **Fm** and **Cm/Eb** chord symbols are present. Roman numerals **IV** and **V** are written above measures 67 and 70 respectively. A green oval encircles the notes in measure 67, and a blue oval encircles the notes in measure 70.
- Measures 72-76:** A red line spans from measure 72 to 76. A yellow oval encircles the notes in measure 74, and an orange oval encircles the notes in measure 75.
- Measures 77-82:** A red line spans from measure 77 to 82. A blue oval encircles the notes in measure 79, and a red circle encircles the notes in measure 82.
- Measures 83-87:** A red line spans from measure 83 to 87. A red circle highlights the letter **F** above the treble staff in measure 83. A large red oval encircles the entire melodic line in the treble staff for these measures. The word **ESTRIBILLO** is written in red above the treble staff.
- Measures 88-92:** A red line spans from measure 88 to 92. A green circle highlights the letter **G** above the treble staff in measure 88. The text **MODULA C** is written above the treble staff. A red oval encircles the notes in measure 88.

Figura 9 ANÁLISIS MELÓDICO DE "TU YO" 4

CAMBIO DE METRICA MELODIA EN LA FRASE G Tu y yo Pg. 4

The musical score is divided into systems of staves. The first system (measures 93-97) features a treble clef with a VI chord and a bass clef with a C chord. A yellow oval highlights a melodic phrase in the treble clef. The second system (measures 98-102) features a treble clef with I, III, and VI chords and a bass clef with an E chord. Green ovals highlight melodic phrases in the treble clef. The third system (measures 103-107) features a treble clef with a VI chord and a bass clef with an E chord. A yellow oval highlights a melodic phrase in the treble clef. The fourth system (measures 108-114) features a treble clef with a VI chord and a bass clef with an E chord. A red circle highlights a measure in the treble clef, and a large blue oval encompasses the entire system. The fifth system (measures 115-119) features a treble clef with a VI chord and a bass clef with an E chord. A red oval highlights a melodic phrase in the treble clef, and a large blue oval encompasses the entire system. The sixth system (measures 120-124) features a treble clef with a VI chord and a bass clef with an E chord. A red oval highlights a melodic phrase in the treble clef, and a large blue oval encompasses the entire system.

ESTRIBILLO COMO CODA

1.8.1 Timba cubana

“La timba es modo de ser de la música popularailable cubana que se caracteriza por mezclar elementos de la música afrocubana con música pop, en especial aquella de origen afronorteamericano. La timba es un ejercicio de exploración, apropiación y fusión de elementos tradicionales provenientes del son clásico, de géneros derivados de la rumba, así como de la música afro-religiosa con cantos yoruba”. (Cano, 2005)

La Timba constituye un término que surgió, dentro del ámbito musical cubano, en la década de los años 90 del pasado Siglo XX de la música cubana, cuya función no es más que denominar la forma de trabajo, original y más contemporánea de la música popularailable, llevada a cabo por los creadores e intérpretes cubanos. En la actualidad la misma es motivo de grandes polémicas entre los críticos especialistas. Es el fenómeno más importante en la música popular cubana de ese período. En décadas anteriores, es que encontramos las primeras referencias y raíces del término Timba en Cuba; el cual ha sido muy utilizado para tratar señalados aspectos. Musicalmente, se hallan en determinados componentes que fueron aportados por la legendaria banda Irakere, así como también por la Rumba, debido a que era muy frecuente y habitual el empleo de la frase: la timba está buena. Dicha expresión era utilizada por los espectadores o por los mismos músicos, con el objetivo de manifestar su aprobación a lo que se escuchaba. (cubana, 2014)

Se concibe como una sonoridad nueva de la salsa que surge por la influencia de la música estadounidense sobre la música tradicional cubana. Sin embargo, este suceso no fue motivado únicamente por características de orden musical, sino también por un acontecimiento político y social drástico que fue el “periodo especial”, una etapa de una fuerte crisis económica que se desató a raíz de la disolución de la unión soviética y la intensificación del embargo de Estados Unidos a Cuba; por ende, todo lo que venía de este país era censurado o prohibido. Es por esta razón que la Timba nace como producto de la rebeldía del pueblo cubano, buscando la manera de tocar géneros estadounidenses dentro de su música (S. Reggiani, baterista profesional, comunicación personal, 16 de octubre del 2015) (Navarro, 2017)

1.8.1.1 Concepto

La Timba es un ritmo de cuatro tiempos, igual que la Salsa, pero a diferencia de esta no presenta síncopas. En la Timba se distinguen la extrema fragmentación del tumbao clásico, la contra-acentuación y la unión de elementos y planos fragmentarios, junto a sonoridades tensas y rudas. Se caracteriza por tener un resultado bien agresivo a cargo de la sección de vientos y de percusión. El formato instrumental para la interpretación de la Timba debe estar integrado por una sección de instrumentos de viento, conformada por trompetas, trombones y saxofones. La percusión está representada casi en toda su totalidad, con la presencia de la percusión mayor y percusión menor cubana. Piano en el que se realizan los famosos tumbaos, el bajo y cantantes. El canto se observa una influencia del Rap, por lo que éste se torna más declamado, en él a veces se varía la estructura de solo-coro. Sobresalen del mismo, la sección de vientos es en estos instrumentos donde se llevan a cabo la ejecución de frases melódicas distorsionadas y por lo general son desarrolladas en los registros más agudos de los mismos. La otra sección que se destaca es la de percusión en la que se realiza un gran trabajo rítmico y agresivo. Una característica que presenta la Timba y que la diferencia de otros géneros musicales es el tratamiento que reciben los textos de los temas, los que constituyen crónicas sociales, abordan mucho el aspecto de la cotidianidad y de los hechos sociales. Entre los más utilizados se encuentra la relación de parejas y la mujer, así mismo en los temas de la década de los 90, se hace énfasis en la crítica a la mujer con respecto a ciertos comportamientos como el interés material y la prostitución. (cubana, 2014)

1.8.1.2 Características principales

Uno de los esenciales géneros precursores de la timba fue el songo, creado por Juan Formell, César “Pupy” Pedroso y José Luis Quintana “Changuito”, quienes implementaron muchas innovaciones, por ejemplo: añadir trombones, un sintetizador y una guitarra eléctrica; reemplazar cañas de azúcar por tambores y crear nuevos tumbados de bajo y piano (Leymarie, 2005). El songo es un género de música popular netamente cubano, que fusiona elementos de música afrocubana como la rumba, el son con jazz y funk (Quintana, 1998)

Sergio Reggiani afirma que entre las características principales de la timba están: la convivencia de la batería y los timbales en la sección de percusión y la evidente la incidencia de la música norteamericana; por ejemplo, se reemplaza el baby bass, por el bajo eléctrico de cinco o seis cuerdas, donde es indiscutible la influencia del jazz, ya que dobla líneas de la sección vientos; y del funk su tratamiento percutivo. Además, a los sonidos de piano tradicional se le añaden los sonidos de sintetizadores y los tumbados se complementan con contra tumbaos sin embargo, la principal característica de la timba es la intervención de la batería en la música cubana. (Navarro, 2017)

1.8.1.3 Estructura

Algo que debe conocerse es la aparición de términos los cuales se utilizan para diferenciar las partes de una pieza de timba. A continuación, se explica estos términos

Bomba:

Este término se utiliza para darle nombre a una parte de la pieza donde se crea una especie de clímax, donde cambia el ritmo de la percusión, sigue el tumbao del piano y el bajista realiza golpes percutivos con la palma de la mano sobre las cuerdas.

Mazacote:

Este es el nombre que se le da a una parte donde solo toca el piano un tumbao y va después generalmente del puente o a la letra principal(cuerpo del número o introducción y tiene función de dar paso al coro o sea al montuno o a la parte de la timba que es como se conoce entre los músicos, muchas veces el mazacote está conformado por dos partes, la primera parte tiene clave , bombo, campana, y güiro generalmente, después se realiza un break para pasar a la segunda parte que se caracteriza por estar muy cargada de ritmo, o sea se tocan muchas partes de la batería , creando siempre una melodía que tenga que ver con la música (tumbao y coro específicamente) Claro que esta situación no sucede siempre, está en dependencia de la estructura del arreglo.

Mambo:

Se conoce como mambo dentro de la timba a la parte donde empiezan a tocar sobre el montuno (la timba) los metales una frase que se repite varias veces según esté en el arreglo, el mambo va antecedido por un break casi siempre, si no hay un break es porque el arreglista lo quiere así, cada pieza de Timba puede tener 2 o 3 mambos o más y generalmente a partir del segundo es cuando aparece la Bomba o se cambia el coro ya que también pueden tener 2, 3 o más coros. En la parte del Mambo la batería cambia el ritmo como en todas las diferentes partes de este género y comienza a tocar en el ride realizado también algunos breaks cortos para apoyar la melodía que están tocando los metales.

Pedal:

Esta parte se parece en algo al mazacote, ya que se toca el mazacote básico con variaciones en tonos principalmente, pero como es de suponer aparece algo nuevo y es que según el coro y el arreglo el bajo toca notas largas que deben ser apoyadas por la batería con lo platos, tratando de que no haya un hueco en el ritmo, siguiendo la secuencia de lo que se estaba tocando, también pueden ser bloques con la percusión con figurados no muy largos.

Cuerpo del número:

Se conoce con este término a la parte tranquila de la pieza donde el cantante narra la historia de la canción o sea es la letra principal en la cual la batería toca la cáscara, además esta parte se caracteriza por ser muy melodiosa y tener frases de metales, muchas veces está ubicada al principio de la pieza, antecedida de una introducción de metales, pero no siempre una pieza de Timba empieza así, ya que puede empezar con tumbao, a veces se pueden insertar otro ritmo en esta parte como cha cha cha y charanga.

Coda:

Se denomina así a la parte final de la pieza donde en algunas ocasiones se vuelve a la introducción o se crea una música nueva con el fin de dar la sensación de final. Puede tocarse la cáscara o puede ser con ritmo de Timba.

Montuno o parte de la timba:

Aquí es donde entra el coro y las improvisaciones del cantante, ya en esta parte entra la batería con las campanas y se conoce popularmente entre los músicos como “la parte de la Timba”.

1.8.1.4 Lenguaje musical

El lenguaje musical tiene una importante similitud al lenguaje hablado, y es el resultado de la aplicación de varios aspectos como son: la técnica y el estilo, características que van a la par del género, Entiéndase por estilo la forma personal de tocar de cada individuo aplicada a un género musical; es decir: a la manera de interpretar (Reggiani, 2015)

Para este caso en particular y en general en toda la música afrocubana, el lenguaje fundamental es la Rumba, porque es el ritmo que está marcado en la sangre de los músicos cubanos y siempre se evidencia cuando se comunican musicalmente (Branlly, 2016). Esto se debe a que la rumba es uno de los elementos indelebles de la idiosincrasia cultural muy arraigada del pueblo

cubano (D. Nicolalde, baterista profesional, comunicación personal, 19 de octubre de 2016). (Navarro, 2017)

1.8.1.5 Recursos rítmicos

Clave

Frase binaria compuesta de cinco notas que sirve de fundamento de casi todos los estilos rítmicos de la música afrocaribeña. (Mauleon, Salsa guide book for piano and ensemble, 1993)

Síncopa

Es aquella que se obtiene cuando una nota se encuentra en un pulso débil y esta se prolonga hacia un pulso fuerte (guitarras, 2017)

Campana de mambo

Este patrón rítmico posee la utilización mayoritaria de la síncopa dándole el sonido característico de la música afrocubana.

Formato de orquesta según las transcripciones

El formato de orquesta utilizado según las transcripciones de los temas Murakamis Mambo y Aguanile Bonco está estructurado de la siguiente manera:

- Batería-timbales
- Congas
- Bongos-campana
- Bajo
- Piano-sintetizador
- Dos trompetas
- Tres saxofones (alto, tenor, barítono)

1.8.1 Recursos de orquestación

- **Moña:** Línea melódica y rítmica ejecutada por la sección de vientos. Este recurso suele ser utilizado durante las secciones de mambo o secciones destinadas a la llamada de los pregones.
- Four way close
- drop2
- drop 3
- unisonos
- closters.

2. CAPITULO II

2.1 Diseño de la investigación

2.2 Enfoque

Esta investigación tiene un enfoque de carácter cualitativo. El investigador cualitativo desarrolla conceptos e intelecciones, partiendo de los datos y no recogiendo para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos Steve Taylor y Robert Bogdan citados por J.L. Alvarez-Gayou (2003). De esta manera se analizan y determinan las características armónicas, rítmicas y técnicas de orquestación de 2 géneros musicales para originar un resultado partiendo de aquellos elementos.

2.3 Alcance

Esta investigación plantea un alcance descriptivo y experimental, debido a que:

- Se establecerán y describirán elementos melódicos, armónicos y rítmicos de los géneros musicales seleccionados para la elaboración de una nueva propuesta musical
- Su finalidad es la elaboración de un arreglo musical a partir de los resultados de la investigación por lo tanto se puede catalogar como una investigación aplicada
- Es una investigación con alcance experimental. Para la investigación cualitativa, resulta esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan. Los investigadores cualitativos se identifican con las personas que estudian para comprender cómo ven las cosas J.L. Alvarez Gallou (2003).

2.4 Instrumentos de investigación

Los instrumentos de investigación empleados para la recolección de datos son:

- Análisis de documentos
- Análisis de audio y video
- Transcripciones
- Entrevistas

2.4.1 Análisis de documentos

Según Solís "El análisis documental es la operación que consiste en seleccionar las ideas informativamente relevantes de un documento a fin de expresar su contenido sin ambigüedades para recuperar la información en él contenida"(Solís, 2000).

Para esta investigación se utilizaron documentos como artículos de revistas de música, tesis, libros de música, libros de historia y partituras sobre el tipo de género musical en el que nos basamos.

2.4.2 Análisis de audio y video

Para este trabajo se analizó material audiovisual como referencia:

Se analizaron los temas Murakami`s Mambo de Ng La Banda escrita por el Conocido flautista, arreglista, compositor y productor musical, cuya trayectoria musical ha aportado al desarrollo de la música y la cultura cubana. Precursor de "la timba y se analizó Aguanile Bonco de Irakere arreglada por el pianista Dionisio Jesús Valdés Rodríguez, más conocido como Chucho Valdés.

2.4.3 Transcripciones

Según la Rae (2018) transcribir significa “Representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o ‘morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura” La transcripción musical se realiza escuchando una melodía, sea del tipo que sea, y se traspassa la información sonora a un pentagrama. (Transcripciones BLP, 2017)

Se realizó la transcripción parcial del tema Murakami`s Mambo de Ng La Banda y Aguanile Bonco de Irakere

2.4.4 Análisis de partituras

El análisis musical es, una extraordinaria variedad de prácticas analíticas cuyo objeto de estudio es la música Molino (1995) citado por María Nagore (2004).

Se procedió al análisis de partituras de los elementos armónicos, rítmicos y técnicas de orquestación de los temas de timba para su aplicación en los temas a arreglar. Se escogió dos temas, los más representativos del género en cuanto a estructura musical.

2.4.5. Entrevistas

En las investigaciones que poseen un enfoque cualitativo, las entrevistas deben ser más íntimas, es decir, con preguntas que lleven al entrevistador y al entrevistado a entablar una conversación. El entrevistador debe asegurarse de formular las preguntas de un modo en que el entrevistado pueda explayarse y compartir sus creencias, experiencias, emociones, puntos de vista, anécdotas, sensaciones y conocimientos. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014)

Para este trabajo se realizaron las entrevistas de carácter cualitativo al percusionista cubano Ian Díaz y al compositor Ecuatoriano Alex Alvear.

2.5 Análisis de los resultados

2.5.1 Análisis de los documentos

Para referenciar los elementos de la timba cubana se recurrió al trabajo de tesis “Timba de altura, desde Ecuador para la Habana: evolución del lenguaje, técnica, estilo y formato de la batería y los timbales en la timba” de Cristian Navarro (2017), estructura de la timba, revista la Clave (2012).

En busca de información histórica se recurrió a trabajos de investigación como: Ecuador debate, Katty Wong (2004), la identidad del Ecuador: El pasillo, Sylvia Herrera (2012), del barrio a la academia: introducción al dossier sobre la timba cubana, López Cano (2005). Donde se encontró información muy importante acerca de la historia del pasillo y la timba cubana.

2.5.2 Análisis de audio y video

se observaron entrevistas que se encontraron en la plataforma de YouTube sobre José Luis Cortez alias “El toscó”, entrevista a César Pedroso acerca de la timba, conciertos grabados en vivo de las bandas Irakere y Ng La banda, los cuales fueron analizados y comparados con los audios grabados de sus discos.

2.5.3 Análisis de las transcripciones

MURAKAMIS MAMBO

"Murakami's Mambo", acertado homenaje al maestro Pérez Prado Realizado en Japón, consta como el tema número 2 del álbum échale limón grabado en el año 1995.

Tabla 5: estructura murakamis mambo

Parte	Descripción	Términos de Timba
INTRO	<ul style="list-style-type: none">- Intro con Tumbao de piano- Línea de synth, bajo y batería- Kicks con vientos, haciendo efecto de escalera, el bajo se queda en nota pedal.	Mazacote
MAMBO 1	<ul style="list-style-type: none">-Frasas de mambo solid de los saxos como colchón.-Trompetas resuelven con una melodía, que va en crescendo.-Kicks de banda completa para un break y darle paso a la primera estrofa.	Mambo
ESTROFA	<ul style="list-style-type: none">-Primera estrofa-Escala ascendente de piano para kick	Cuerpo de número
CORO	<ul style="list-style-type: none">-Primer coro- Respuesta del cantante después de cada coro.-Saxos acompañan el coro con un solid	Coro
ESTROFA 2	<ul style="list-style-type: none">-Segunda estrofa-Escala ascendente de piano para kick	Cuerpo de numero 2
CORO 2	<ul style="list-style-type: none">-Segundo coro- Respuesta del cantante después de cada coro.	Coro

	-Saxos acompañan el coro con un solid	
PUENTE	-Batería se mantiene en ostinato. -Frase de solid de todos los instrumentos armónicos y melódicos, comenzando con negras y corcheas, y desarrollando hasta llegar a una frase de semicorcheas con lick de funk. -Cierre de Puente con kicks de banda completa.	Mazacote
CORO 3	-Tercer coro - Respuesta del cantante después de cada coro.	Coro
SOLO SAXO	-Solo de saxo -Pausa para darle paso al piano -Las dos ultima vueltas se canta el coro	Solo
MONTUNO	-Llamada de Timba con Tumbao de piano, para reventar a los pregones	Montuno
PREGÓN	-Pregones sección de coro, pregunta, cantante solista responde	Timba
MAMBO 2	-Frasas de mambo solid de los saxos con colchón. -Trompetas resuelvan con una melodía, que va en crescendo. -Kicks de banda completa para un break y darle paso a la primera estrofa.	Mambo
PREGÓN	-Pregones sección de coro, pregunta, cantante solista responde	Timba
PUENTE CODA	-Misma frase de puente, antes del coro 2 para concluir con el tema de forma masculina	Coda

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

La escritura del tema es en compás partido, el intro lo hace el piano con un tumbao sincopado para llamar al tema.



figura 10 Intro de piano

En esta sección del tema se escucha un efecto de cortina complementando el voicing del piano con los vientos, escritos de esta forma:



figura 11 efecto de escalera

En esta sección se puede apreciar los saxos haciendo frases de mambo solid, como colchón para que las trompetas respondan con una melodía en crescendo.



The image shows a musical score for a section titled 'Mambo solid'. It features six staves: two for saxophones (Sax. 1 and Sax. 2), two for trumpets (Tr. 1 and Tr. 2), and two for trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2). The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes, while the trumpets and trombones play a more melodic line. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf', and chord symbols like 'E9', 'A9', 'D9', and 'A9' are visible at the bottom.

figura 12 Mambo solid

En esta sección la batería se mantiene en un obstinado y los vientos realizan frases con características rítmicas y melódicas del funk.



The image shows a musical score for a section titled 'MURAKAMI'S MAMBO'. It features ten staves: two for saxophones (Sax. 1 and Sax. 2), two for trumpets (Tr. 1 and Tr. 2), two for trombones (Tbn. 1 and Tbn. 2), and two for a double bass and drums (B. and Dr.). The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f', and chord symbols like 'E9', 'A9', 'D9', and 'A9' are visible at the bottom.

figura 13 frases con características rítmicas y melódicas del funk.

AGUANILÉ BONCO

Aguanile Bonco, es uno de los temas más representativos de Irakere, consta como el tema número 6 del álbum “Grandes éxitos de Irakere”.

Tabla 6: estructura aguanile bonco

Parte	Descripción	Términos de Timba
INTRO	-Ritmo de funk -Línea de bajo y synth, ambos hacen “obligados” -Melodía de brases, frases y lenguaje funk. -Desarrollan la melodía hasta que los kicks dan la entrada a la estrofa.	Funk
LLAMADO DE TIMBA	-Piano hace variante de montuno, con efecto de Rhodes, desarrolla con kicks de toda la orquesta para ir al tema.	Montuno
CORO	-Primer coro - Respuesta del cantante después de cada coro. -Se termina con kicks a contra-tiempo,	Coro
FUNK 2	-Sección Rítmica, estilo funk	Funk
ESTROFA 1	-Por cada estrofa, los vientos responden con una melodía que concluye en kicks obligados de toda la orquesta.	Cuerpo de numero 1
CORO 2	-Primer coro - Respuesta del cantante después de cada coro. -Se termina con kicks a contra-tiempo. - La respuesta pasa a ser parte de los brases concluye en kicks obligados de toda la orquesta.	Coro 2

FUNK 3	-Estilo de funk que da apertura a los solos.	Funk 3
CORO 3	-Tercer coro - Solo de trompeta - Melodia de la trompeta, finaliza el tema.	Coro 3

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

La escritura del tema está en compás partido, la apertura del tema comienza con estilo funk, de bajo y synth, en estilo funk, melodías propias del bebop y lenguaje funk.

figura 14 Melodías de lenguaje Bebop, armonizadas en 3 part solid omit 4

♩=220

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of ♩=220. It features a complex arrangement of parts. The top staff is empty. The second and third staves show a saxophone part with bebop-style melodic lines, including triplet markings. The fourth and fifth staves show a piano part with complex rhythmic patterns. The sixth and seventh staves show a bass part with a steady eighth-note groove. The eighth and ninth staves show a drum set part with a funk groove. The tenth staff is empty. The second system consists of three staves, each labeled 'FUNK', with slash marks indicating rhythmic patterns.

figura 15 obligado de toda la orquesta

The musical score for Figure 15 is a full orchestral obbligato. It consists of 11 staves. The first six staves are for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), and the last five staves are for the woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoon). The score is divided into three measures. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *ff* (fortissimo). The third measure is marked *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The woodwind section has a prominent role in the second and third measures, with many notes marked with accents.

2.5.4 Resultados de las entrevistas.

Se realizaron entrevistas a Alex Alvear y a Ian Díaz, de las cuales se extraen los siguientes resultados:

- Es necesario conocer las tradiciones de los estilos musicales a fusionar, estudiándolos, analizándolos, interpretándolos.
- Al cuando se adquiere suficientes elementos de juicio entonces se tiene un tratamiento muy respetuoso a la sonoridad de cada género, es muy importantes ese conocimiento básico y suficiente de las tradiciones y de los estilos.
- Al estudiar los estilos se puede encontrar puntos en común y los puntos en los que se puede hacer un poco de experimentación.
- La timba es un género cubano de música popularailable, es fiesta, es sabor
- La timba es el resultado de la unión de varios géneros entre los que podemos citar la rumba, el son montuno, la guaracha, el mambo, el jazz afrocubano e incluso el pop, funk y hip hop.

CAPITULO III. LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos con elementos de la timba cubana.

3.2 Justificación de la propuesta

Los arreglos expuestos se realizaron basándose en la experimentación de nuevas sonoridades y a la vez una propuesta de innovación con respecto a proyectos musicales que incluyan a los géneros autóctonos de nuestro país, en este caso, el pasillo ecuatoriano, utilizando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana.

3.3 Objetivo de la propuesta

Elaborar arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos, utilizando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana.

3.4 Descripción de la propuesta

Los arreglos realizados de los pasillos “Tú y yo” y “El aguacate” fueron escritos para un formato de orquesta de timba conformado por: voz, coros, bajo, piano, batería y timbales, congas, bongos, dos trompetas, dos saxos tenores, barítono. Se tomó este formato específico basados en los temas escogidos como referencias.

A continuación, presentamos la estructura de los temas con sus características:

3.4.1 En cuanto a rearmónización:

- Acordes y patrones disminuidos.
- Acordes de tensiones disponibles.

- Acordes de Dominantes sustitutos.

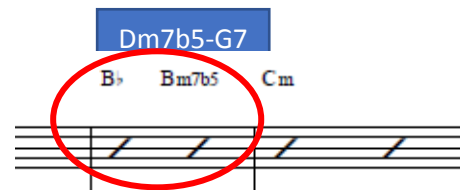


figura 16 patron de rearmonización

3.4.2 En cuanto a orquestación:

En las técnicas de orquestación que se pudo analizar en los brasses, en la Timba Cubana lo más característico fueron.

- Octavas
- Unísono
- 4 way close double lead
- drops



figura 17 4 way close double lead

3.4.3. En cuanto a melodías.

- Obligados entre el bajo y el saxo barítono.

The image shows a musical score for three instruments: B. Sax., Pno., and A.B. The B. Sax. part has a melodic line with notes and rests. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with slanted lines. The A.B. part has a melodic line similar to the B. Sax. part. Chords Gm and A7 are indicated below the staves.

figura 18 obligado de bajo y piano

Este recurso es utilizado para darle un contraste a las estrofas, se siente otro tumbao y cambia la dinámica.

The image shows a musical score for the piece 'Tu y Yo'. It features a variety of instruments: two saxophones (Sax. 1 and Sax. 2), piano (Piano), double bass (A.B.), and three drum sets (Dr. 1, Dr. 2, and Dr. 3). The score includes melodic lines, rhythmic patterns, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The title 'Tu y Yo' is written at the top right.

figura 19: Parte del pasillo tradicional, con arreglos de vientos para cambio de estilo

En el arreglo de Tu y Yo, la fusión de los géneros fue un éxito, se pudo mantener la esencia y la tradición de lo sonoro de cada género, en este caso pasillo y timba.

figura 20 melodías bebop

De los resultados de las transcripciones de los temas se pudo analizar las melodías de los vientos, que hacen como respuesta a la melodía principal, en este caso el cantante, son de lenguaje bebop, descendiendo y ascendiendo, para concluir en una resolución de una orquestación determinada en este caso 4way close omit 3.

figura 21 llamado a la timba

Un recurso muy característico en la Timba Cubana y que se utilizó en el arreglo del pasillo tu y yo, es el “llamado a la Timba” es un pequeño puente, o prelude que le da paso al montuno; el piano ejecuta “la timba”, que a la vez es un llamado


figura 22 mambos

El mambo es una melodía repetitiva que realizan los saxos, el cual sirve como colchón o base para que las trompetas resuelvan o puedan responder a dicha melodía, la técnica de armonización utilizada para los saxos es doublé lead, y las trompetas en 3ras con relación a las melodías.

3.4.3.1 Arreglo de Tu y yo

Tabla 7: arreglo tu y yo estructura

Parte	Descripción	Términos de Timba
INTRO	<p>-Entra la marcha solo percusión -Línea de bajo y entrada de tumbao de piano -Frase de vientos para concluir el intro</p>  <p><i>figura 23 frases vientos para intro</i></p>	Intro
Pasillo	-Estribillo del tema pasillo tradicional, desarrollado con melodías de vientos para respuesta y conclusión	Pasillo
FUNK 1	-Sección Rítmica, estilo funk -Melodías con lenguaje funk	Funk
ES-TROFA 1	-Entra la marcha, con la estrofa del tema, los vientos responden frases, hasta un kick obligado de toda la banda para ir al coro	Cuerpo de número 1
CORO 1	<p>-Primer coro - Respuesta de vientos después de cada coro. -Se termina con kicks a contratiempo. - Los brases concluye en kicks obligados de toda la orquesta.</p>	Coro 1

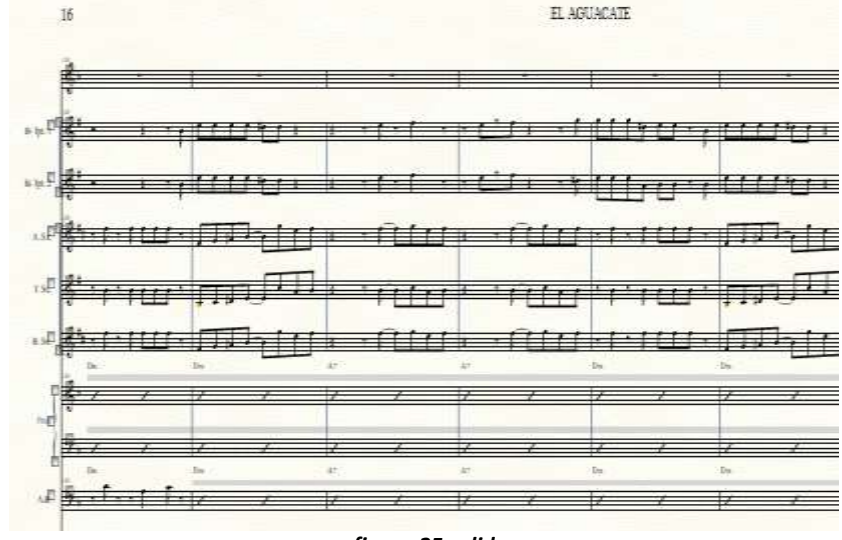
Estrillo	-Estrillo del tema en campana, marcha arriba, concluye con lick bebop para dar paso al llamado.	Estrillo
Montuno	-Llamado de timba del piano para pregones	Montuno
Pegones	-Climax del tema - Coro con respuesta del cantante - se cierran los pregones con motivo de vientos	Pregones
Pasillo	-Estrillo del tema pasillo tradicional, desarrollado con melodías de vientos para respuesta y conclusión	pasillo
Llamado a mambo	-Tumbao de bajo y piano	montuno
Mambo	-Frasas de mambo solid de los saxos como colchón. -Trompetas resuelvan con una melodía, que va en crescendo.  <i>figura 24 pregunta y respuesta de brasses</i> -Kicks de banda completa para un break y darle paso a la primera estrofa.	mambo
Coro	-Coro interpretado por los vientos.	Coro
Funk 2	-Sección Rítmica, estilo funk -Melodías con lenguaje funk para concluir el tema	funk
Solo	-Solo de bateria para concluir el tema	ending

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

3.4.3.1 Arreglo de EL Aguacate.

Tabla 8: estructura arreglo El aguacate.

Parte	Descripción	Términos de Timba
Pasillo	-Estribillo del tema pasillo tradicional, desarrollado con melodías de vientos para respuesta y conclusión	Pasillo
Estrofa	-Entra la marcha solo percusión -voz y piano primera repetición - Segunda repetición, el bajo y el saxo barítono duplican tumbao	Intro
Es- trofa2	-Marcha arriba, hasta kicks de toda la orquesta.	Intro
Pasillo	-Coro del tema pasillo tradicional, desarrollado con melodías de vientos para respuesta y conclusión.	Pasillo
Mon- tuno	-Llamado de timba del piano para pregones	Mon- tuno
Prego- nes	-Climax del tema - Coro con respuesta del cantante - se cierran los pregones con motivo de vientos	Prego- nes
Estri- billo	-Estribillo del tema en campana, marcha arriba, concluye con lick bebop para dar paso al llamado.	Estri- billo
Mon- tuno	-Llamado de timba del piano para pregones	Mon- tuno
Prego- nes	-Climax del tema - Coro con respuesta del cantante - se cierran los pregones con motivo de vientos	Prego- nes
Mambo	-Frasas de mambo solid de los saxos con colchón. -Trompetas resuelvan con una melodía, que va en crescendo.	mambo

	-Kicks de banda completa para un break y darle paso a la primera estrofa.	
Solo	-Solos de trompeta	solo
Mambo	-Solid de vientos con la melodia de el coro del tema.. 	mambo
Ending	-Escala cromatica descendente, para motivo de resolucion con vientos.	Coro
Solo	-Free solo de piano para concluir el tema	ending

Fuente por: Javier Vera y Joel Vélez

CONCLUSIONES

A través de este trabajo se logró determinar que las características rítmicas, melódicas y orquestales del pasillo son: lenguaje ternario, orquestación a dos voces, ommit, two part soli, orquestación a unisono u octavas; también se determinó en cuanto a la timba: four way close, melodías a unisono, closters, escritura en compas partido, convivencia de la batería con el timbal.

Se caracterizó las técnicas de orquestación de los temas Aguanile Bonco y Murakamis Mambo, los cuales poseen closters, doublé lead, drops, melodías a unísonos(moñas) que sirvieron de ayuda para enriquecer los arreglos de los pasillos ecuatorianos.

Se elaboraron los arreglos, a pesar, de que ambos estilos poseen diferentes características rítmicas y melódicas. Se puede crear un contraste donde sobresalgan ambas partes, manteniendo la esencia de cada una.

Cabe mencionar que combinar los recursos de ambos géneros, fue un reto porque debían ser aplicados sin perder ambas esencias, tuvimos que adentrarnos en cada uno de los estilos, conociendo tradiciones, de ambas culturas, de cada tradición y estilo, al conocer los elementos y recursos más importantes de cada género, el proceso para la incorporación es más respetuoso a las tradiciones de dichos estilos.

RECOMENDACIONES

La música autóctona en nuestro país debe ser valorada y nunca olvidada para nosotros los ecuatorianos. Existen muchas composiciones de pasillo que debido a la globalización y la mezcla con otras culturas han sido olvidadas. Es nuestro deber como músicos innovar en la música ecuatoriana, manteniendo nuestra identidad de nuestras raíces por lo que se recomienda:

La perseverancia y la aplicación del método prueba y error, al momento de experimentar con recursos musicales de otros géneros musicales, n nuestra música autóctona.

Explorar nuevas sonoridades mediante el análisis y estudio de géneros musicales no tradicionales o populares, logrando de esta forma obtener nuevas ideas para creación de propuestas innovadoras al país.

Bibliografía

- admin_udance. (2017). *U!dance*. Obtenido de U!dance: <http://www.udance.es/bailar/timba-cubana/>
- Branlly, J. (2016). Timba cubana. (C. Navarro, Entrevistador)
- Cano, R. L. (2005). Timba cubana. *del barrio a la academia*.
- Carrion, O. (20 de mayo de 2017). *Achiras*. Obtenido de Achiras: <http://achiras.net.ec/tu-y-yo-pasillo-ecuatoriano/>
- Chica, L. B. (2014). *Ucsg repositorios digitales*. Obtenido de repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/2935
- clave, L. (2002). timba cubana. *la clave*.
- Conzo, J. (2010). Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente. *Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente*. EEUU: Author House.
- Corti, B. (2007). <http://www.academia.edu>. Obtenido de http://www.academia.edu/http://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino
- cubana, C. (2014). *La timba*. Obtenido de <http://culturacubana.net/12-2-1-la-timba/>
- Cué, N. G. (2002). *La jiribilla*. Obtenido de La jiribilla: http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html
- diaz, i. (s.f.). *entevista*.
- diaz, i. (s.f.). *pregunta 4 entrevista*.
- Federico. (29 de julio de 2008). Famoso pasillo "EL AGUACATE". "*Uquilito*".
- Granda, W. (2004). *El pasillo ecuatoriano noción de identidad sonora*. Revista de Ciencias Sociales.
- guitarras, 7. (2017). Obtenido de <https://www.7guitarras.com/2013/03/que-es-la-sincopa.html#.W6FgwehKjIU>
- Herrera. (2004). *pasillo ecuatoriano*. guayaquil.
- Leymarie. (2005). TIMBA.
- Mauleon, R. (1993). Salsa guide book for piano and ensemble. EEUU: sher music.
- Mauleon, R. (1993). Salsa Guidebook for piano and ensemble. New York, EEUU: Sher Music.
- Mr.Songo. (2012). ¿Que es la tima cubana? *Asere*, 1-5. Obtenido de Juan Formell llegó a definir que timba era todo aquella músicaailable cubana creada a partir del triunfo de la Revolución en 1959
- Navarro, C. F. (2017). *TIMBA DE ALTURA, DESDE ECUADOR PARA LA HABANA: EVOLUCION DEL LENGUAJE, TECNICA, ESTILO Y FORMATO DE LA BATERIA Y LOS TIMBALES EN LA TIMBA*. QUITO: UDLA.
- Quintana. (1998). SONGO.

- Reggiani, S. (2015). Timba cubana. (C. Navarro, Entrevistador)
- Rivera Zumaqué, J. J. (2011).
- Santos, B. (2014). *Ucsg repositorio digital*. Obtenido de repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/2903
- tesis. (s.f.).
- Wong, K. (2004). *Aplicación de recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana en dos pasillos ecuatorianos*. QUITO.
- Wong, k. (2004). La nacionalizacon y rocolizacion del pasillo ecuatoriano. En c. a. popular, *ecuador debate* (págs. 6-7). Quito: Magenta.
- Zumaqué, J. R. (2011). <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20734>. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20734>

ANEXOS

ENTREVISTAS

ALEX ALVEAR

1. ¿Por qué hacer música nacional, mezclada con este estilo?

Para mí es una decisión no es una obligación, no tiene ninguna motivación más que el amor por hacerlo, En mi caso cuando hago mis exploraciones con la música tradicional ecuatoriana, primero lo hago con mucho respeto, cariño y amor, con un afán no de mejorar, no de rescatar, sino más bien con una fan más bien de darle otro aire, brindarle una nueva manera de escucharnos y de sentirnos y creo que no es algo que todo el mundo lo debe de hacer, es más mi decisión, y hay gente que está experimentando por este camino, en realidad no hay una explicación lógica o una acción predeterminada para irme por este lado, siempre he tenido un interés muy grande en poder conectarme y de alguna manera aportar al desarrollo de la música nacional.

2. ¿Cuál fue tu experiencia grabando el tema “sombras” de donde eran los músicos, cuál fue tu consideración y criterio para llamarlos a grabar contigo?

El arreglo lo hice para mi banda que tenía en EEUU, la banda se llama Mango Blue y es una banda que la he tenido por más de 15 años es un proyecto que creo de los más longevos del área de Boston, no llame a nadie para esa grabación más bien utilice a los músicos que estaban en la banda y ya habíamos incluido ese tema en el repertorio, en esa banda todos los arreglos y todas las composiciones originales son mías, en el caso de sombras el arreglo también es mío.

EN realidad la primera vez que experimente en sacar el tema sombras de su contexto tradicional, estaba estudiando en Berkeley, e hice esa

versión en Rumba de sombras, ahí empezó pero después de muchos años, hasta que más adelante decidí hacer un arreglo más formal con la banda, y con arreglos de vientos y todo, eso, pero el criterio que yo tengo siempre para trabajar con músicos, tienen que ser mejores que yo, yo trato de siempre de rodearme de músicos que están aún nivel mucho más alto que yo y poder nutrirme de ese talento y también aprender y exigirme, pero yo nunca he tenido algún tipo de criterio o preferencia en cuanto a raza, nacionalidad, sexo, en mi banda inclusive he tenido hombres y mujeres mezclados, y de todas partes del mundo, Francia, Alemania, Italia, Israel, Colombia, Venezuela, costa rica, Brasil, una gama enorme, además es una banda que tuvo tanto tiempo rodando que mucha gente se iba y venía gente nueva, volviendo al tema la razón por la que incluí eso en el repertorio era de cierta manera un tributo a mis raíces y a mis herencias musicales ecuatorianas.

3. ¿Qué influencias musicales escuchaste, antes de arreglar este tema?

Bueno no tenía una preparación para este tema y no me nutrí de ninguna fuente, sino que era más bien parte del proceso, pero yo tuve muchísimos años de mi vida entregados a la música Cubana, empezando con el Son, después estude la música folclórica afro cubana, la rumba, la música de santería la música religiosa, y después con los grupos contemporáneos de música cubana y de la Timba, y yo estaba en esa época bastante nutrido de distintas corrientes cubanas, decidí hacer el arreglo de Sombras.

4. Referentes que tu conozcas que hayan fusionado música de su país con otros estilos.

Bueno en realidad hay millones de artistas y grupos que hacen este tipo de mezclas, no necesariamente lo que estoy haciendo y de sacar los temas de su contexto tradicional, pero muchos grupos de África, Europa

medio oriente, de todos lados que incorporan elementos de otros estilos y los adaptan a su sensibilidad, a su rítmica y a su melódica, entonces esta tendencia de mezclar géneros no es algo nuevo eso es algo que viene pasando ya por un buen tiempo, personalmente creo que si uno puede tener la oportunidad de aprender tradiciones musicales y estilos musicales de otros lugares, siempre es una experiencia enriquecedora, y por eso en mi trabajo y en mi desarrollo personal estoy curioso por escuchar cosas nuevas, me encanta la música de todas partes del mundo, sé que hay montón de artistas de que están fusionando por así decirlo o incorporando elementos propios que no son de su cultura, pero a nivel sonoro y a nivel de ritmos a nivel de estilos, la música de hoy es muy de comunión y de intercambio.

5. ¿Cuáles consideras que son los elementos más importantes para hacer una fusión?

Creo que es importantísimo si vas a meterte en estilos específicos, tiene que conocer las tradiciones no tienes que ser un experto, pero tienes que hacer tu trabajo de haber estudiado de haberte adentrado al sentir al swing a la onda que tiene cada tradición, cada estilo, y creo que la fusiones se dan cuando tú conoces lo suficiente de varios estilos para incorporarlo, porque cuando tienes esos elementos de juicio tienes un tratamiento muy respetuoso a las tradiciones, no hay nadie más horrible que alguien dice vamos haciendo una salsa, pero no saben ni tocar salsa, por eso digo que es muy importante, tener un conocimiento básico y suficiente de las tradiciones y de los estilos para poder aventurarse en la fusión, si te guías solo por un patrón rítmico, si te guías solo por un tipo de sonido, si te guías por solo un tipo de canto o melodía va a faltar mucho, entonces mi consejo es siempre tratar de adentrarse de tocar mucho estos estilos y después ver la manera de hacer como se hace este maritaje, y es en realidad muy sencillo porque si conoces lo suficiente puedes encontrarlos puntos en común y los puntos en los que puedes hacer un poco de experimentación.

ÍAN DÍAZ

1. ¿Qué es para ti la TIMBA CUBANA?

Técnicamente hablando, podemos decir que la timba es un género cubano de música popularailable. Personalmente para mí, la timba es fusión, variedad, sabor. La timba es un fenómeno cultural, es el resultado de la unión de varios géneros entre los que podemos citar la rumba, el son montuno, la guaracha, el mambo, el jazz afrocubano e incluso el pop, funk y hip hop, estilos cuyos elementos podemos encontrar a menudo en las canciones de timba cubana. Pero, sobre todo, es fiesta, baile y alegría.

2. ¿Cuáles son las variaciones rítmicas de la Timba?

Variaciones rítmicas de la timba: La timba es heredera de una rica y extensa tradición rítmica, dada la gran variedad de estilos que constituyen la base de donde proviene. Adicional a esto, cada uno de los numerosos artistas que cultivan el género le imprime a la banda su toque, sello o sonido particular, por lo que cada orquesta posee una identidad armónica, tímbrica y vocal bien marcada. Esto dificulta un poco establecer una unidad dentro de un género tan variado, pero hay algunas características que tienen en común muchas de las bandas. Como primer elemento, tenemos el que constituye la principal célula rítmica de las canciones: la clave (se utiliza tanto la de son como la de rumba). Ésta puede estar presente tímbricamente siendo tocada en ciertas partes de la canción (generalmente con un jamblock) o puede no tocarse en lo absoluto, pero es de vital importancia tener bien claro su concepto para comprender los complejos patrones que va desarrollando la percusión, que están basados en ella. Otro elemento fundamental es que las canciones están divididas en varias secciones, las cuales generalmente van conectadas por bloques (cortes o breaks) percutivos. Entre éstas podemos encontrar la intro, el cuerpo del tema o estrofa, el montuno, que generalmente da paso a los coros, los mambos (sección donde se destacan los vientos) pedal (donde el bajista

mantiene notas largas mientras el piano toca tumbao, y la percusión simplifica su sonido al mantener la clave, con aislados golpes de carácter improvisativo), la bomba (sección donde el bajo se destaca haciendo típicos slides y que marcan un notorio clímax desde el punto de vista del bailarín), y la bajada (en esta sección, mayormente utilizada en vivo, toda la banda baja drásticamente su volumen para que el cantante pueda saludar al público, proponer un nuevo coro, etc.). Entre los variados patrones rítmicos que encontramos en las diferentes secciones e instrumentos tenemos la cáscara, contracampana, chá o charanga, masacote, marcha. Adicional a esto es común la fusión mediante utilización de varios ritmos como el pilón, el Mozambique, el songo, e incluso ocasionalmente el merengue y la cumbia.

3. Contexto histórico de la timba.

Uno de sus precursores fue la orquesta Irakere, allá por los años 70 ellos empezaron a experimentar con sonoridades y fusiones entre el jazz con ritmos cubanos, digamos que son pioneros de lo que son el jazz afrocubano, o mas bien continuadores, porque los pioneros de ese estilo fueron Chano POZO, Dizzie Gillespie, se destacaron y se erradicaron en EEUU, ambos grabaron el álbum manteca, de ahí fue el desarrollo de la fusión de la timba, luego Irakré comenzó a continuar dicha fusión.

Peor en realidad yo creo que un momento en el que más se va consolidando como estilo la timba es a final de los 80 y a principios de los 90 es NG la Banda, una orquesta dirigida por Jose Luis Cortez, que fueron pioneros de lo que es la Timba, revolucionaron bastante la manera en la que se hacia los arreglos, las líneas de bajo, la percusión, por parte de Calixto Oviedo que en esa época estaba haciendo cosas muy revolucionarias en la batería, por los 90 Paulito feje y su élite, Isaac Delgado, estas fueron bandas que se las considera de la época dorada de la Timba, no se puede dejar de mencionar a los Van Van, pero ellos tenían un estilo bien característico, en cambio ellos se identificaban por el género del Songo, también por su formato de la orquesta, ellos tenían violines y no tenían trompetas solo trombones.

4. Referentes de la timba desde tu perspectiva como Cubana.

NG La Banda, Los Van Van, Havana d' Primera, Isaac Delgado, Manolín el Médico de la Salsa, Charanga Habanera, Adalberto Álvarez y su son, Manolito Simonet y su trabuco, Bamboleo.

Tu y Yo

2

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are two staves for B♭ Trumpets (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2). Below these are staves for A Saxophone (A. Sax.) and Tenor Saxophone (T. Sax.). The next section contains staves for Piano (Pno.) and Baritone Saxophone (B. Sax.). At the bottom, there are staves for Bass Drum (Bgo. Dr.), Conga (C. Dr.), and Snare Drum (D. S.). The Piano part features a melodic line with slurs and accents, while the other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Tu y Yo

♩ = 110

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- B♭ Trp. 1**: Trumpet 1 part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- B♭ Trp. 2**: Trumpet 2 part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- A. Sax**: Alto Saxophone part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- T. Sax**: Tenor Saxophone part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- B. Sax**: Baritone Saxophone part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- Piano**: Piano accompaniment, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures. The left hand plays chords (Cm, G7) and the right hand plays a rhythmic pattern.
- A.B.**: A section of the piano accompaniment, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- Ergo. Dr.**: Euphonium/Baritone Drum part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- C. Dr.**: Conga Drum part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.
- D. S.**: Double Bass part, starting with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (*ff*, *mf*), and chord symbols (Cm, G7). The tempo is marked as ♩ = 110.

Tu y Yo

J=230

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- B♭ Trp. 1**: Melodic line with *mf* dynamics and triplet markings.
- B♭ Trp. 2**: Melodic line with *mf* dynamics and triplet markings.
- A. Sax.**: Melodic line with *mf* dynamics and triplet markings.
- T. Sax.**: Melodic line with *mf* dynamics and triplet markings.
- B. Sax.**: Melodic line with *mf* dynamics and triplet markings.
- Pano.**: Piano accompaniment with chords *Cm*, *F*, *A*, and *G*.
- Bigo. Dr.**: Drum part with *FLANK* markings.
- C. Dr.**: Drum part with *FLANK* markings.
- D. S.**: Drum part with *FLANK* markings.

The score begins at measure 22. The piano part includes chord markings: *Cm*, *F*, *A*, and *G*. The drum parts are marked with *FLANK*. The saxophone and trumpet parts feature *mf* dynamics and triplet markings.

Tu y Yo

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Trumpets:** Bb Tpt: 1 and Bb Tpt: 2. Both parts play a melodic line starting at measure 21, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Saxophones:** A Sax and B. Sax. Both parts play a melodic line starting at measure 21, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** A grand piano part starting at measure 21, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Drums:** A drum set part starting at measure 21, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Other Instruments:** Bgn: Dc, C. Dc, and D. S. parts, all marked with a forte (*f*) dynamic.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piece is divided into sections labeled "MARCHA 29" and "CANTABA". The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Tu y Yo

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- B♭ Trpt. 1**: Melodic line with a first ending bracket in the first measure.
- B♭ Trpt. 2**: Harmonic accompaniment.
- A. Sax.**: Melodic line with a first ending bracket in the first measure.
- T. Sax.**: Harmonic accompaniment.
- B. Sax.**: Harmonic accompaniment.
- Pno.**: Piano accompaniment, indicated by a brace.
- A.B.**: Bass line with notes B♭, D7, and D7.
- B♭ Sax.**: Bass line with notes D7 and D7.
- C. Dr.**: Drum part with slash marks indicating rhythmic patterns.
- D. S.**: Double Bass part with slash marks indicating rhythmic patterns.

The score begins with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket in the first measure of the B♭ Trpt. 1 and A. Sax. parts.

This musical score page, numbered 8, is for the piece 'Tu y Yo'. It features a variety of instruments and a piano section. The instruments listed on the left are:

- B. Tpr: 1 (Bass Trumpet 1)
- B. Tpr: 2 (Bass Trumpet 2)
- A. Sx (Alto Saxophone)
- T. Sx (Tenor Saxophone)
- B. Sx (Baritone Saxophone)
- Pno. (Piano)
- A.B. (Acoustic Bass)
- Bigo Dc (Bass Drum)
- C. Dc (Cymbal)
- D. S. (Drum Set)

The score is divided into systems. The first system contains the woodwind and brass parts. The second system contains the piano part, which includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The piano part is marked with dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piano part is also marked with a 'Pno.' bracket. The piano part is divided into measures, with some measures containing a 'D7' chord symbol. The piano part is also marked with a '57' at the beginning of the first measure. The piano part is also marked with a '57' at the beginning of the first measure. The piano part is also marked with a '57' at the beginning of the first measure.

Tu y Yo

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Unlabeled Staff:** Features a melodic line with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- B. Trp. 1:** Part of the brass section, with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- B. Trp. 2:** Part of the brass section, with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- A. Sr.:** Part of the saxophone section, with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- T. Sr.:** Part of the saxophone section, with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- B. Sr.:** Part of the saxophone section, with a slur over measures 43-45 and a fermata over measure 46.
- Pno.:** Piano accompaniment, indicated by a bracket. It includes a melodic line and a bass line with chords: D7, G7, G7, G7, G7, G7, Cm.
- A.B.:** A section with a fermata over measure 46.
- Bjo. Dr.:** Bongo drums, indicated by a slash on the staff.
- C. Dr.:** Conga drums, indicated by a slash on the staff.
- D. S.:** Double bass, indicated by a slash on the staff.

Measures 43, 44, 45, and 46 are marked at the beginning of their respective staves.

Musical score for 'Tu y Yo' featuring various instruments. The score includes parts for Bb Tpt: 1, Bb Tpt: 2, A. Sax., T. Sax., B. Sax., Pno., A.B., Bjo. Dr., C. Dr., and D. S. The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, and *mf*. The piano part includes a section marked 'Pno.' with a bracket. The drum parts include Bjo. Dr., C. Dr., and D. S. The score is marked with a rehearsal mark '71' at the beginning of several staves.

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts from top to bottom:

- Trumpets:** Bb Tpt. 1 and Bb Tpt. 2. Both parts play a melodic line starting with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Bb Tpt. 1 part includes a slur over the first few notes.
- Saxophones:** A Sax and T. Sax. Both parts play a melodic line starting with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic.
- Piano:** Labeled "Pno." with a brace. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the right hand plays a melodic line starting with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic. The right hand part includes a slur over the first few notes.
- Drums:** Bgn. Dr., C. Dr., and D. S. The Bgn. Dr. part plays a rhythmic pattern starting with a *f* dynamic. The C. Dr. and D. S. parts play a rhythmic pattern starting with a *ff* dynamic.
- Other:** A B. Sax part is also present, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a *ff* dynamic.

The score is written in 4/4 time and includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The piano part includes a slur over the first few notes. The drum parts are marked with *f* and *ff* dynamics.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Trumpet 1 (B♭):** Features a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *pp*.
- Trumpet 2 (B♭):** Remains silent throughout the page.
- Saxophone A (A♭):** Remains silent throughout the page.
- Saxophone T (T♭):** Remains silent throughout the page.
- Saxophone B (B♭):** Remains silent throughout the page.
- Piano:** Provides harmonic accompaniment with a series of chords: B♭, G7, G7, G7, G7, and Cm. The first measure has a dynamic marking of *pp*.
- Bass (A.B.):** Plays a steady bass line with a dynamic marking of *f*.
- Drums (Bgs. Dr., C. Dr., D. S.):** The drum set includes Bass Drum (Bgs. Dr.), Congas (C. Dr.), and Snare (D. S.), all playing a consistent rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- B. Tpt. 1**: Trumpet 1 part, starting at measure 97 with a melodic line.
- B. Tpt. 2**: Trumpet 2 part, mirroring the first trumpet.
- A. Sax**: Alto Saxophone part, playing a melodic line.
- T. Sax**: Tenor Saxophone part, playing a melodic line.
- B. Sax**: Baritone Saxophone part, playing a melodic line.
- Pno.**: Piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with chords and arpeggios.
- A.B.**: Alto Clarinet part, playing a melodic line.
- Bjo. Dr.**: Bongos, playing a rhythmic pattern.
- C. Dr.**: Congas, playing a rhythmic pattern.
- D. S.**: Drums, playing a rhythmic pattern.

Measure 97 is marked at the beginning of each staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This musical score is for the piece "Tu y Yo" and is page 14. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Piano (Pno.), Acoustic Bass (A.B.), Electric Bass (B. Sr.), Tenor Saxophone (T. Sr.), Alto Saxophone (A. Sr.), Baritone Saxophone (B. Sr.), Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Bongo Drums (Bgo. Dr.), Conga Drums (C. Dr.), and Drums (D. S.). The score is written in a multi-staff format with a common time signature. The piano part is marked with a *mf* dynamic. The bass parts are marked with *mf* and *ff*. The saxophone parts are marked with *mf* and *ff*. The trumpet parts are marked with *mf* and *ff*. The drum parts are marked with *mf* and *ff*. The score includes a key signature change from one flat to two flats. The piece is in common time. The score is written in a multi-staff format with a common time signature. The piano part is marked with a *mf* dynamic. The bass parts are marked with *mf* and *ff*. The saxophone parts are marked with *mf* and *ff*. The trumpet parts are marked with *mf* and *ff*. The drum parts are marked with *mf* and *ff*. The score includes a key signature change from one flat to two flats. The piece is in common time.

Actival

The musical score is arranged in a standard orchestral layout, reading from right to left. The instruments and their parts are as follows:

- Flute 1 (Fl 1):** The top staff, marked with a first ending bracket.
- Flute 2 (Fl 2):** The second staff from the right.
- Bassoon 1 (B. Sx):** The third staff from the right.
- Bassoon 2 (B. Sx):** The fourth staff from the right.
- Trumpet 1 (B. Tpr. 1):** The fifth staff from the right.
- Trumpet 2 (B. Tpr. 2):** The sixth staff from the right.
- Saxophone A (A. Sx):** The seventh staff from the right.
- Saxophone T (T. Sx):** The eighth staff from the right.
- Piano (Pno.):** A grand staff consisting of the ninth and tenth staves from the right.
- Drum Set (D. S.):** The eleventh staff from the right.
- Double Bass (Bajo Dc):** The twelfth staff from the right.
- Contra Bass (C. Dc):** The thirteenth staff from the right.
- Drum Set (D. S.):** The fourteenth staff from the right.

The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a chord progression: Cm, Ab Fm G, BbBmBs Cm, Ab Fm G, Bb BmBs Bb BmBs.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Drum:** A single staff with a snare drum (S) and bass drum (B) pattern.
- AB:** A staff with a melodic line, including a fermata.
- Piano:** A grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment.
- B. Sr.:** Bassoon part with a melodic line.
- T. Sr.:** Tenor saxophone part with a melodic line.
- A. Sr.:** Alto saxophone part with a melodic line.
- B. Trp. 2:** Baritone trumpet part with a melodic line.
- B. Trp. 1:** Bass trumpet part with a melodic line.
- Bgo. Dr.:** Bongos and drums part with a rhythmic pattern.
- C. Dr.:** Congas and drums part with a rhythmic pattern.
- D. S.:** Double bass part with a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fermatas. A section of the score is marked with a double bar line and the text "FINES PARTIAS".

Activ,
Ve a Cc

Score

EL AGUACATE

Joel Valdez / Javier Vera

The musical score is arranged in a standard Western format, with staves for instruments and a vocal line at the top. The instruments listed on the left are:

- Voice
- Trumpet in Bb 1
- Trumpet in Bb 2
- Alto Sax
- Tenor Sax
- Baritone Sax
- Acoustic Bass
- Bongo Drums
- Conga Drums
- Drum Set

The score begins with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The vocal line starts with the lyrics "Juan" and "Juan". The instrumental parts for the saxophones and trumpets feature melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion parts (Bongo, Conga, and Drum Set) provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, stems, beams, and dynamic markings like *mf* and *sf*.

ELAGUACATE

2

And

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Saxophone in B-flat (Sax. Bb.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), and Double Bass (D.B.). The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *And* (Andante). The Flute part features a melodic line with grace notes and slurs. The Clarinet and Saxophone parts play a rhythmic accompaniment with slurs. The Trumpet and Trombone parts have a similar rhythmic accompaniment. The Double Bass part provides a steady bass line with slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

ELAGUACATE

Fl 1
Fl 2
Ob
Cl
Bsn
Tr
Tbn
Hrn
Perc
D.S.

ELAGUACATE

Musical score for Elaguacate, featuring parts for Bb Tpt 1, Bb Tpt 2, A. Sn, T. Sn, B. Sn, A. H., C. Dr., and D. S. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (e.g., *mf*, *ff*). The Bb Tpt 1 and Bb Tpt 2 parts have a *mf* dynamic marking. The A. Sn part has a *ff* dynamic marking. The T. Sn part has a *mf* dynamic marking. The B. Sn part has a *ff* dynamic marking. The A. H. part has a *mf* dynamic marking. The C. Dr. part has a *mf* dynamic marking. The D. S. part has a *mf* dynamic marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the parts are arranged in a standard orchestral layout.

ELAGUACATE

The musical score for 'ELAGUACATE' on page 8 features the following parts and markings:

- Fls.:** Flute parts with various dynamics and articulation.
- Pic.:** Piccolo part.
- B. Sn.:** Bassoon part.
- T. Sn.:** Trumpet part.
- B. Sn.:** Trombone part.
- A. Sn.:** Saxophone part.
- C. Sn.:** Clarinet part.
- Bn. Sn.:** Bassoon part.
- D. S.:** Double Bass part.

The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*, and articulation symbols like slurs and accents. The notation is presented in a standard musical format with staves and bar lines.

ELAGUACATE

Flute

A. II

Hr. Dk

Hr. Lt

Cl. Dk

B.S.

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

T. Sr.

T. Jr.

A. Sr.

E. Sr.

D. S.

1-1a

1-1b

1-1c

1-1d

1-1e

1-1f

1-1g

1-1h

1-1i

1-1j

1-1k

1-1l

1-1m

1-1n

1-1o

1-1p

1-1q

1-1r

1-1s

1-1t

1-1u

1-1v

1-1w

1-1x

1-1y

1-1z

ELAGUACATE

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Trp 1**: Trumpet 1, starting with a *mf* dynamic.
- Trp 2**: Trumpet 2, starting with a *mf* dynamic.
- A. Sax**: Alto Saxophone, starting with a *mf* dynamic.
- T. Sax**: Tenor Saxophone, starting with a *mf* dynamic.
- B. Sax**: Baritone Saxophone, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn**: Trombone, starting with a *mf* dynamic.
- A. B.**: Alto Clarinet, starting with a *mf* dynamic.
- Horn 1 & 2**: Horns 1 and 2, starting with a *mf* dynamic.
- C. Dr.**: Cymbal Drums, indicated by slashes.
- D. S.**: Drums, indicated by slashes.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A *mf* (mezzo-forte) dynamic is consistently used across the top sections. A *Juste* marking is present in the lower right section of the score.

ELAGUACATE

This musical score is for the piece "ELAGUACATE" and spans measures 127 to 137. The instrumentation includes:

- B♭ Trp 1**: Trumpet 1, playing a melodic line with slurs and accents.
- B♭ Trp 2**: Trumpet 2, playing a similar melodic line.
- A. Sax**: Alto Saxophone, playing a melodic line with slurs and accents.
- T. Sax**: Tenor Saxophone, playing a melodic line with slurs and accents.
- B. Sax**: Baritone Saxophone, playing a melodic line with slurs and accents.
- Perc.**: Percussion, indicated by a bracketed measure at the beginning.
- A. H.**: Alto Horn, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Igor Dr**: Igor Drum, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- C. Dr**: Conga Drum, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- D. S.**: Double Bass, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score features a complex rhythmic structure with various note values and rests, and includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

The musical score for 'ELAGUACATE' is arranged for a band and includes the following parts:

- Vocals:** A vocal line at the top with lyrics: "Em Em B7 B7 Em Em B7 B7".
- Instrumental Parts:**
 - Sx (Saxophone):** Three staves showing melodic lines with various articulations.
 - pt. 1 (Piano):** A staff with a rhythmic accompaniment.
 - pt. 2 (Piano):** A staff with a rhythmic accompaniment.
 - AB (Acoustic Bass):** A staff with a rhythmic accompaniment.
 - Dr (Drums):** Two staves showing a drum pattern.
 - D.S. (Double Bass):** A staff with a rhythmic accompaniment.
- Chord Progression:** A series of chords at the bottom: D_m, D_m, A7, A7, D_m, D_m, A7, A7.
- Performance Markings:**
 - Rehearsal mark 136 is present at the beginning of the instrumental parts.
 - A "Piu." (Piu mosso) marking is placed above the piano parts.

Ve a Configura



**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, **Javier Andrés Vera Suárez**, con C.C: # **0931733588** autor del trabajo de titulación: **arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** 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, **21 de septiembre de 2018**

f. _____

Nombre: **Javier Andres Vera Suárez**

C.C: **0931733588**



**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, **Joel David Vélez Torres**, con C.C: # **0927635466** autor del trabajo de titulación: **arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** 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, **21 de septiembre de 2018**

f. _____

Nombre: **Joel David Vélez Torres**

C.C: **0927635466**

REPOSITARIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Arreglos musicales de dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana.		
AUTOR(ES)	Javier Andrés Vera Suarez y Joel David Vélez Torres		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Música.		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	21 de septiembre de 2018	No. DE PÁGINAS:	84
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música contemporánea, arreglos para vientos, técnicas de orquestación y de rearmonización.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Timba cubana, pasillo ecuatoriano, fusión, arreglos musicales, elementos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales.		
RESUMEN/ABSTRACT:	<p>El motivo de esta investigación fue realizar una propuesta de un proyecto musical elaborando dos arreglos de los pasillos ecuatorianos "El Aguacate" y "Tú y yo" utilizando recursos rítmicos, melódicos y orquestales de la timba cubana. Se identificó y analizó estos elementos utilizados en los temas MURAKAMI'S MAMBO de Ng La banda y AGUANILE BONCO de Irakere debido a que estos temas escogidos como referencia fueron piezas compuestas por las bandas precursoras del género timba en la época de su apogeo. Los instrumentos de investigación utilizados en este trabajo de tesis fueron: análisis de documentos, análisis de tesis dentro de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Universidades del Exterior y otras universidades del país, análisis de grabación y video, análisis de partituras y las entrevistas realizadas al percusionista cubano Ían Díaz y el cantautor quiteño Alex Alvear. Este proyecto tuvo éxito debido a la experimentación en cuanto a la ejecución de ambos géneros por separado, respetando sus estructuras y sonoridades características, analizando sus recursos melódicos, rítmicos, y orquestales tanto de los temas de pasillo como los temas de timba cubana, y así identificando las técnicas de orquestación adecuadas para elaborar los arreglos en formato orquesta.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: : 0939941076-0960090495	E-mail: javsbarce@hotmail.com Jodaveto95@hotmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo		
	Teléfono: +593-9- 9867-0248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			