



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**TEMA:**

**Musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del  
Ecuador**

**AUTOR:**

**Alvaro Moisés Trejo Muñoz**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de**

**Licenciado en música**

**TUTOR:**

**Mgs. Yaselga Rojas Yasmine**

**Guayaquil, Ecuador**

**2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

**CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Trejo Muñoz, Alvaro Moisés**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en música**.

**TUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Mgs. Yasmine Yaselga Rojas**

**DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**Mgs. Vargas Prias, Gustavo Daniel**

**Guayaquil, a los 17 del mes de marzo del año 2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

**Yo, Trejo Muñoz, Alvaro Moisés**

**DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación **Musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador**, previo a la obtención del título de **Licenciado en música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

**Guayaquil, a los 17 del mes de marzo del año 2017**

**EL AUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Trejo Muñoz, Alvaro Moisés**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**AUTORIZACIÓN**

**Yo, Trejo Muñoz, Alvaro Moisés**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 17 del mes de marzo del año 2017**

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Trejo Muñoz, Alvaro Moisés**



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

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Yasmine Yaselga Rojas**

TUTOR

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Gustavo Daniel, Vargas Prias.**  
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Alex Fernando Mora Cobo**

COORDINADOR DE TITULACION

## **AGRADECIMIENTO**

Este agradecimiento va a Dios y a mi madre Mercedes Muñoz Castillo que son pilares de mi vida, a mi tutora de tesis Yasmine Yaselga Rojas y maestros de música por su inmensa paciencia para conmigo, a amigos, conocidos y cada una de las personas que contribuyeron a mi formación musical, muchas gracias, lo que soy y lo que tengo se los debo a ustedes.

## **DEDICATORIA**

A mi padre celestial por dame la dicha de conocer su gracia y favor, y a mi madre Mercedes Muñoz Catillo por creer en mí.

# ÍNDICE GENERAL

## Contenido

ÍNDICE GENERAL	8
INDICE DE TABLAS	11
INDICE DE FIGURAS	11
RESUMEN	12
ABSTRAC	13
INTRODUCCION	14
1. CAPÍTULO I. EL PROBLEMA	16
1.1. Contexto de la investigación	16
1.2. Antecedentes	17
1.3. Problema de investigación	18
1.4. Justificación	18
1.5. OBJETIVOS	19
1.5.1. Objetivo General	19
1.5.2. Objetivos Específicos	19
1.6. Marco conceptual	20
1.6.1. Musicalización	20
1.6.2. Sonorización	20
1.6.3. Elementos de la música para cine	21
1.6.4. Funciones de la música para cine.	22
1.6.5. Arreglo Musical	22
1.6.6. Orquestación	23
1.6.7. Técnicas de orquestación	23
1.6.8. Formato de orquesta	25



1.6.8.1.	Bigband	25
1.7.	Obras Literarias	26
1.7.1.	Narrativo	27
1.7.1.1.	Cuento	27
1.7.1.1.1.	Popular	27
1.7.1.1.2.	Elementos del cuento	28
1.7.1.1.3.	Estructura	28
2.	CAPÍTULO II DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	29
2.1.	Enfoque	29
2.2.	Alcance	29
2.3.	Instrumentos de investigación	30
2.3.2.	Entrevistas	30
2.3.3.	Análisis de documentos	31
2.3.4.	Grabación de audio y video	31
2.3.2.	Análisis de partituras	31
2.4.	Análisis de Resultados	32
2.4.1	Análisis del documento	32
2.4.1.1.	Análisis de las partituras y registros de procedimientos de musicalización	32
2.4.1.1.1.	Película “La princesa y el sapo”	32
Registro de la canción N° 1:	<i>Down in the New Orleans</i>	32
Registro de la canción N° 2:	<i>Almost there</i>	33
Registro de la canción N° 3:	<i>Friends on the other side</i>	33
Registro de la canción N° 4:	<i>When were human</i>	36
2.5.	Análisis de entrevistas	36

3.	CAPÍTULO III LA PROPUESTA	40
3.1.	Título de la propuesta	40
3.2.	Justificación de la propuesta	40
3.3.	Objetivos	40
3.4.	Descripción	40
3.4.2.	De la adaptación del cuento Juan Bobo	40
3.4.2.	Consideración de las composiciones	46
4.	CONCLUSIONES	51
5.	RECOMENDACIONES	53
6.	BIBLIOGRAFÍA	54
7.	Anexo	59
	Juan Lead	62
	Cura Burlón	65
	Juan Desquite	76

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1 .....	21
Tabla 2 .....	22
Tabla 3 .....	25
Tabla 4 .....	28
Tabla 5 .....	28
Tabla 6 .....	37
Tabla 7 .....	39

## INDICE DE FIGURAS

Imagen 1: Bigband .....	26
Imagen 2: Down in the New Orleans .....	32
Imagen 3: Almost there.....	33
Imagen 5: Friends on the other side 1 .....	34
Imagen 4: Friends on the other side 2 .....	34
Imagen 6: Friends on the other side 3 .....	35
Imagen 7: Friends on the other side 4 .....	35
Imagen 8: Juan Lead.....	46

## RESUMEN

El proyecto sigue una tendencia sincrética, que se ve reflejado en los trabajos de grado propuesto por los músicos Díaz (2014), Nan & Wong (2015), Cedeño (2016) y Villon (2016), para elaborar un plan piloto, que posteriormente desemboque en un producto que pueda ser comercializado. De esta manera, se pretende elaborar un material artístico que busque la inclusión de la música extranjera con nuestra propia herencia literaria. Para conseguirlo, se ha aplicado los conceptos más relevantes del *Film Scoring* para la musicalización de un cuento propio de la tradición oral del litoral del Ecuador, así mismo se han utilizado diversos géneros del jazz como recurso musical para dicha musicalización. Este estudio se llevó a cabo en el semestre B-2016 (Octubre-Marzo) en la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Es una investigación cualitativa, de tipo descriptivo, no probabilístico. Los instrumentos de recolección de datos fueron: entrevistas, análisis de documentos, grabación de audio & video y análisis de partituras de los temas *Down in the new Orleans*, *Almost there*, *Friends on the other side* y *When were human* de la película “La princesa y el sapo”.

**Palabras Claves:** Musicalización, *Film Scoring*, cuentos del litoral del Ecuador, sincretismo entre artes, música extranjera.

## ABSTRAC

The project follows a syncretic trend, which is reflected in the degree projects proposed by the musicians Díaz (2014), Nan & Wong (2015), Cedeño (2016) and Villon (2016) to elaborate a pilot plan, which later Into a product that can be marketed. In this way, it is intended to produce an artistic material that seeks the inclusion of foreign music with our own literary heritage. To achieve this, the most relevant concepts of *Film Scoring* have been applied for the musicalisation of a story proper to the oral tradition of the Ecuadorian littoral, as well as the use of different genres of jazz as a musical resource for this musicalization. This study was carried out in the semester B-2016 (October-March) in the music career of the Universidad Católica Santiago de Guayaquil. It is a qualitative research, of descriptive, non-probabilistic type. The instruments of data collection were: interviews, document analysis, audio & video recording and analysis of scores of the subjects Down in the new Orleans, Almost there, Friends on the other side and When were human of the film "The princess And the frog".

**Keywords:** Musicalization, *Film Scoring*, Tales from the Ecuadorian coast, Syncretism between arts, foreign music.

## INTRODUCCION

Cada vez hay más trabajos investigativos sobre el sincretismo musical en la ciudad de Guayaquil, esto evidente en las investigaciones de grado propuestas por los egresados en la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, tales como los de Díaz (2014), Nan & Wong (2015), Cedeño (2016) y Villon (2016) donde el jazz se encuentra implícito en dichas propuestas.

Las investigaciones ya mencionadas, ponen en evidencia el interés de fusionar el jazz con otros géneros musicales. Esta propuesta, propone llevar el estilo musical a la fusión con una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador, para la incursión en una línea de trabajo alterna que obedezca a este movimiento sincrético que ya se ha venido explorando.

Con la finalidad de crear una obra musical sincrética que aporte con el desarrollo artístico de la ciudad, se llevará a cabo el análisis de temas musicales: “*Down in the new Orleans*”, “*Almost there*”, “*Friends on the other side*” y “*When were human*”, compuestos por Randy Newman para la película “La princesa y el sapo” y así descubrir los distintos recursos de musicalización que se han utilizado, para posteriormente ser aplicados en las composiciones de los temas musicales para la obra.

Para entender los distintos criterios musicales que se conjugan en la musicalización, el presente trabajo estudiara los conceptos del *Film Scoring* mediante la búsqueda en fuentes bibliográficas tales como: “La música para cine como herramienta de la emoción” (Muñoz Millán, 2012), “Ficción sonora de la leyenda Ecuatoriana “La leyenda de cantuña”” (Gallardo Pérez, 2015), “Aproximación a la música de cine como recurso para la enseñanza de la música en educación primaria” (Azorín Delegido, 2014). Y a la realización de entrevistas a expertos en literatura y musicalización tales como a la MGs. Angela Arboleda, al MGs. Nelson García, la MGs. Blanca Layana y el Lcdo. Toño Cepeda como parte de la búsqueda de información.

A partir del análisis a partituras, búsqueda de fuentes bibliográficas, entrevistas y adicionales a estos, las referencias audiovisuales se consiguieron los recursos necesarios para la realización del producto deseado.

# 1. CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

## 1.1. Contexto de la investigación

Desde la antigüedad se ha acompañado con música a textos literarios. Esta práctica empezó en el renacimiento a través del Teatro Isabelino. Shakespeare invitaba a músicos para que añadan líneas melódicas a sus obras mientras eran narradas (Machuca & Shishparynko, 2015). En el periodo Barroco y el Clasicismo, esta práctica se volvió parte vital de la naciente ópera, formato que incluye no sólo a la música y la literatura, sino que incorpora a la danza y a la actuación (Ópera Europea, 2016).

En el periodo Romántico, Wilhelm Richard Wagner, aporta con los primeros conceptos de musicalización, ya que propone dotar de identidad musical a las distintas piezas que conjugan en la obra, mediante el uso de ideas melódicas que suenan cada vez que se desea evocar uno de los elementos en particular.

McShan (1997) sobre la aportación de Wagner indica:

“A través de esta fusión de movimiento dramático y expansión musical, Wagner, logró una continuidad tal como la ópera nunca había visto antes... La música no debe estar en desacuerdo con la idea verbal, la nota, en la medida en que podría ser, debe ser el equivalente de la palabra”.

Comenzando el periodo contemporáneo hasta la actualidad, la musicalización ha añadido sin números de conceptos que enriquecieron a la materia, esto no hubiera sido posible sin el descubrimiento de las nuevas tecnologías, como por ejemplo la radio, ya que se volvió imprescindible el uso de música en los anuncios, radionovelas, y la programación en general. (Moreno, 1999) Con la llegada del cine a finales del siglo XIX, la recién creada industria cinematográfica vio la necesidad de contratar músicos para acompañar en las salas de cine a las primeras proyecciones mudas y de paso disimular ruido que emitían las primeras máquinas de proyección de



aquel entonces. Era necesario explotar este recurso y con todo eso, la musicalización requirió de un estudio más profundo que al día de hoy es un recurso muy bien entendido y utilizado en las distintas representaciones artísticas (Muñoz Millan, 2012).

## **1.2. Antecedentes**

Internacionalmente han realizado múltiples propuestas de musicalización a cuentos, como ejemplo “La leyenda de Cantuña” una historia ecuatoriana que fue musicalizada por Gallardo Pérez como propuesta de tesis de maestría en la Universidad Politécnica de Valencia, España, donde a través de la narración, sonidos y música, cuenta la historia de Cantuña: un indígena que logra construir la iglesia de San Francisco de Quito a través de un pacto con el príncipe de las tinieblas, vale recalcar que de este trabajo no cuenta con una referencia visual, pero resulta entretenido para el oyente ya que lo invita a imaginarse la historia a través de toda la información auditiva que le provee, resultando así entretenida e interesante.

A nivel Latinoamericano. El Ministerio de Educación de la República Argentina creó el canal “Encuentro” en youtube para la difusión de su contenido audiovisual bajo el nombre de: “Cuentos para no dormirse” en ella compila historias y leyendas autóctonas que han sido animadas y musicalizadas para fomentar su cultura y de cierta forma, rescatarlas del olvido. También en Argentina encontramos musicalizado el cuento de la escritora argentina *Laura Devetach* “La luna se cayó” por alumnos en la Universidad Autónoma de Entre Ríos - Argentina. Chile, por su parte, ha financiado a través de los fondo de comercia audiovisual el proyecto “Ed Amanuta” canal de youtube que produce cortos animados de cuentos e historias autóctonas con música acorde a la obra, con la misma motivación del canal “Encuentro” para mantener y preservar su herencia cultural.

A nivel nacional, se han llevado algunos proyectos de musicalización, uno de ellos es el trabajo de la compositora Blanca Layana, con su opera infantil “Juan Borrón” que pudo emprender bajo el auspicio del conservatorio Rimsky Korsakov de Guayaquil y fue presentado en el Teatro Centro de Arte y Centro Cívico de la misma ciudad, entre los años 1999 y 2000. Por otra parte, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador con el apoyo del medio de comunicación “Ecuador TV”, presentó el proyecto “Cuentos musicales” donde expusieron los cuentos “La joven culebra” y “El gallo de la catedral”. La propuesta era presentar la obra en vivo a través de un orador y la orquesta sinfónica musicalizando el cuento mientras era narrado. La obra se llevó a cabo el 01 de julio del 2013 en la Casa de la Música de la ciudad de Quito.

### **1.3. Problema de investigación**

¿Cómo musicalizar una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador?

### **1.4. Justificación**

Es importante la realización de este proyecto para conocer los conceptos que giran en torno a la musicalización, descubriendo las técnicas que se usan en la actualidad mediante la búsqueda de fuentes, el análisis de los temas de la película “La princesa y el sapo” de Randy Newman y entrevistas a expertos. La presente propuesta servirá como plan piloto, para posteriormente seguir una línea de trabajo donde de manera armoniosa se fusione el arte literario con música académica. También al realizar esta propuesta conseguiremos lo siguiente:

En primer lugar, se contribuirá con la creación de nuevo material artístico, sumando así al conjunto de propuestas artísticas que se han dado en el Ecuador, tales como los cuentos musicalizados “La joven culebra” y “El gallo de la catedral” por Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, o la Opera

infantil “Juan Borrón” musicalizado por la compositora Blanca Layana, con esto se ofrecerá al público un producto nuevo e innovador.

En segundo lugar, al realizar este proyecto, seguimos y reforzamos una tendencia académica sobre la simbiosis del jazz con lo autóctono ecuatoriano, visto en trabajos investigativos realizados por Díaz (2014) Nan & Wong (2015) Villón (2016) egresados de la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

En tercer lugar, con este proyecto se hace evidente la constante evolución de la sociedad, mencionado por Pérez (2016) pues, sincretizamos un estilo musical extranjero con una obra del litoral del Ecuador, llevando nuestra herencia cultural a ser parte de las culturas universales globalizadas.

## **1.5. OBJETIVOS**

### **1.5.1. Objetivo General**

Elaborar la musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador.

### **1.5.2. Objetivos Específicos**

- Seleccionar una obra propia del litoral del Ecuador en base a criterios estructurales y originalidad la historia.
- Determinar los géneros musicales idóneos para representar las escenas del cuento.
- Componer tres temas con sus respectivos arreglos para efectuar la simbiosis entre cuento y música.

## **1.6. Marco conceptual**

Puesto que la naturaleza del presente proyecto es de tipo musical, será necesario establecer ciertos lineamientos conceptuales que nos ayuden a distinguir entre sonorización y musicalización, el cual, seguiremos la línea de la musicalización para enfocar únicamente en las composiciones musicales para la obra.

### **1.6.1. Musicalización**

El término “musicalizar” es la acción de acompañar o describir con música una historia. Hablamos de musicalizar cuando a la narración o al relato percibido lo combinamos con música. La diferencia entre un tema musical común y los temas para musicalizar radica en el propósito de su ejecución, pues si bien ambos llevan un mensaje al oyente, musicalizar tiene como fin el complementar, enfatizar, subrayar, embellecer, etc. diálogos, emociones y las acciones de un argumento (Barraza, Castellon, & Olmos, 2011).

### **1.6.2. Sonorización**

La sonorización al igual que la musicalización, busca enriquecer y sumergir auditivamente en la trama al espectador, elevando el grado de credibilidad de lo que se está percibiendo. Pero si bien estos términos parecen sinónimos, en esencia tienen objetivos distintos, puesto que la sonorización se centra en hacer evidente los ruidos y sonidos que se producen en la obra. (Real Academia Española, 2016), ( Bueno de Santiago, 2013).

### 1.6.3. Elementos de la música para cine

El cine ha contribuido en gran medida al desarrollo de conceptos y bases de la musicalización, institucionalizando así, una de las tantas facetas de la música. Por eso hoy en día, cuando se habla de musicalizar, se hace alusión al *Film Scoring* y todo lo que involucra la música cinematográfica, pues esta recopila información útil y verás, que no solo es aplicable dentro del mundo audiovisual, sino a cualquier ámbito de la expresión sonora. De ella vamos a analizar los distintos elementos y funciones esenciales de la música para cine.

La musicalización en un contexto audiovisual contiene los siguientes elementos de acuerdo a los autores Roldán Garrote (2013), Muñoz Millán (2012) Chion (1993), Radigales (2008) y Azorín (2014):

<b>Tema</b>	<b>Función</b>
<b>Leitmotiv</b>	La traducción al español de este término es “motivo conductor” un recurso ampliamente usado en la música para el cine, su principal objetivo es de dotar una identidad musical al carácter de la trama y a sus personajes según su personalidad, a través de pequeñas ideas melódicas.
<b>Música empática</b>	Son aquellos géneros cuya función es ir a la par o en sentido contrario a la obra. Esto quiere decir que si la música percibida, tiene coherencia con la trama.
<b>Música anempática</b>	Es aquel que no es congruente con la historia, puede reflejar una emoción opuesta a la escena con el fin de subrayar la emoción que realmente se desea percibir.
<b>Música diegética</b>	Es la música producida dentro del universo de la historia, este concepto es mucho más notorio en el mundo audiovisual, ya que, es evidente en el accionar de los personajes cuando la producen o la escuchan.
<b>La música Extradiegética o Incidental</b>	La música extradiegética es aquella que es producida fuera del universo de la historia, pero que acompaña la trama.
<b>Elipse</b>	Esta se considera a la música que cuando está en un plano digético para a uno extradigético.

Tabla 1

#### 1.6.4. Funciones de la música para cine.

Las funciones que veremos a continuación son las más relevantes entre una amplia lista de funcionalidades dentro de la música para cine. La siguiente tabla recopila los diversos criterios de los autores Chion (1993), Roldán Garrote (2013), Fraile Prieto (2004), Muñoz Millán (2012):

<b>Funciones</b>	<b>Conceptos</b>
<b>Emocional</b>	Los temas musicales pueden resaltar los diferentes estados (emotivo, eufórico, pacífico, etc...) que presente la trama, este efecto lo conseguimos siendo empáticos con la historia.
<b>Significativa</b>	Es aquella música que tiene un significado especial o simbólico dentro de la trama.
<b>Descriptiva</b>	Cuando esta acompaña o da vida a los movimientos apoyando el movimiento en la escena.
<b>Metatextual</b>	Llamamos metatexto a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un "texto" propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato.
<b>Estética</b>	Cuando la música tiene como finalidad reflejar el ambiente sonoro que se presenta en la secuencia o escena en función de elementos históricos, ideológicos o artísticos.

Tabla 2

#### 1.6.5. Arreglo Musical

Según el diccionario de la real academia española "RAE" (2016) un arreglo es la "transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales". En los arreglos musicales utilizamos la orquestación como medio para conseguir un mejor producto, donde se añadirá o quitará instrumentos según sean las necesidades de la obra o el autor. El resultado del arreglo musical va a depender plenamente de la subjetividad del arreglista, pues si bien podemos determinar ciertos parámetros como: métrica, tiempo, duración, tonalidad etc. su criterio e influencia musical será plasmado en producto terminado.

### 1.6.6. Orquestación

Orquestación de orquestar es definida como “Instrumentar una composición musical para orquesta.” (Rae, 2016), o según Belkin, (2008) es componer en base a timbres específicos dentro de una orquesta. Estas definiciones no hacen alusión al tipo orquesta ni a la cantidad de músicos intérpretes, por lo que es necesario comprender que el acto de orquestar no se refiere a la banda en sí, sino a la repartición de las voces que acompañan a la composición musical. Esto también puede ser expresado como: asignarles voces melódicas o rítmicas, basadas en algún contexto armónico, a los diferentes músicos que conforman la orquesta. (Mateos Moreno, 2003).

### 1.6.7. Técnicas de orquestación

Las técnicas de orquestación que utilizamos en un arreglo para Big Band son similares a los recursos clásicos, si es que no son los mismos, con la diferencia que en la Big Band se permiten cierta disposición de voces que antes se evitaban para cuidar la afinación y armonía entre las voces, debido a que la sección melódica está compuesta, en su gran mayoría, por instrumentos temperados. Esto significó el resurgimiento de una técnica que ahora es más compacta y permisiva.

A continuación veremos por grupos algunos de elementos orquestales que vamos a considerar para la elaboración de los arreglos musicales.

<b>Rítmico</b>	<b>Armónico</b>	<b>Melódico</b>
<b>Stop time:</b> Cuando toda la banda ejecuta al mismo tiempo una o un grupo de figuras rítmicas.	<b>Background:</b> Es aquel acompañamiento o soporte para la melodía. Este puede ser ejecutado tanto por la sección rítmica o melódica y podemos distinguirlo en tres grupos: <ul style="list-style-type: none"><li>● Rítmico-Armónico.</li></ul>	<b>Lead:</b> Es una idea, frase o melodía principal del tema. <b>Soli:</b> Una frase tocada por dos o más intérpretes que puede variar melódicamente pero no rítmicamente.
<b>Over time:</b> Consiste en ejecutar sobre la marcha figuras rítmicas como apoyo a la sección melódica. Este		<b>Tutti:</b> De “todos”

<p>recurso es únicamente ejecutado por los instrumentos de percusios.</p> <p><b>Dinámicas:</b> Es aquello que determinan la intensidad con la que ejecutamos una determinada cantidad de compases</p> <p><b>Letras de ensayo:</b> Aquella letras del abecedario que colocamos para identificar los diferentes momentos del arreglo, esta nos sirve como punto de encuentro cuando se desea pulir una determinada parte del arreglo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soporte Amónico.</li> <li>• Melódico o contra melódico.</li> </ul> <p><b>Four way clouse:</b> Son cuatro notas o voces que suelen ir por terceras y cuya peculiaridad es que entre la primera y última voz no hay más de una octava.</p> <p><b>Drop:</b> Es cuando descendemos una octava una o algunas de las notas del <i>four way clouse</i>. Considerando que la nota más aguda es la voz uno y llegando hasta la cuarta nota o voz cuatro, así podemos identificar qué tipo de <i>drop</i> aplicamos, ejemplo: Drop 2, 3, 2+4.</p> <p><b>Omit:</b> Cuando omitimos una de las voces del <i>four way clouse</i>, ejemplo: <i>Omit 2, 3, etc...</i></p> <p><b>Cuartas:</b> como su nombre sugieres, es cuando armonizamos por intervalos de cuarta, justa o aumentada entre las voces.</p> <p><b>Match:</b> Este nos sirve para unir armónicamente las diferentes familias de los vientos (<i>Brasses</i> y</p>	<p>consiste en que toda una sección o banda haga la misma frase melódica simultáneamente.</p> <p><b>Doublé lead:</b> consiste en ejecutar en distintas octavas el <i>lead</i></p> <p><b>Articulaciones:</b> Son todos aquellos acentos, ligamentos y ornamentos propios de la estructura del instrumento que al ser ejecutados en conjunto enriquecen el arreglo.</p>
---	---	---



	<p><i>Woodwinds</i>). Se toma una o varias de las últimas voces que ya posee una sección como punto de partida y se continúa armonizando hacia abajo, aplicando cualquiera de las técnicas ya conocidas.</p>	
--	--	--

Tabla 3

(Herrera, 1986) (Pease & Freeman).

### **1.6.8. Formato de orquesta**

Con el formato orquesta nos referimos a la cantidad músicos que van interpretar los distintos arreglos. Si bien en su origen, el número de músicos era considerable, hoy en día, podemos encontrar agrupación que no superan los diez integrantes y que, de igual manera, son considerados como orquesta. La diferencia entre otros conjuntos musicales y este, ya sea: Dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc., es la necesidad de la presencia de un director. Él es el encargado de ensamblar los distintos grupos de músicos que conforman la orquesta e interpretar adecuadamente el *score* general. En algunos casos, el director de la orquesta por cuestiones personales, o por necesidad del grupo, suele ser parte activa de la banda como músico ejecutante.

#### **1.6.8.1. Bigband**

Considerada como la orquesta del jazz, Es concebida en el periodo del swing aproximadamente en 1920 con el propósito de hacer bailar a la audiencia. En su origen era dispuesta por una sección melódica y una rítmica, la cual integraba la trompeta, el trombón, el clarinete, la tuba o contrabajo, el banjo, la guitarra o el piano y percusión. (Peñalver Vilar J. M., 2010).

Puesto que la influencia de los principales exponentes de este periodo *Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman* era tal, que definieron el formato bases de la bigband quedando de la siguiente forma: “viento-madera formada por 2 saxofones contraltos, 2 tenores y un barítono; una sección de viento-metal formada por 4 trompetas y 4 trombones; y una sección rítmico-armónica formada por batería, contrabajo, guitarra y piano” (Peñalver Vilar J. M., 2010). Un modelo de este formato lo podemos ver en la siguiente figura:

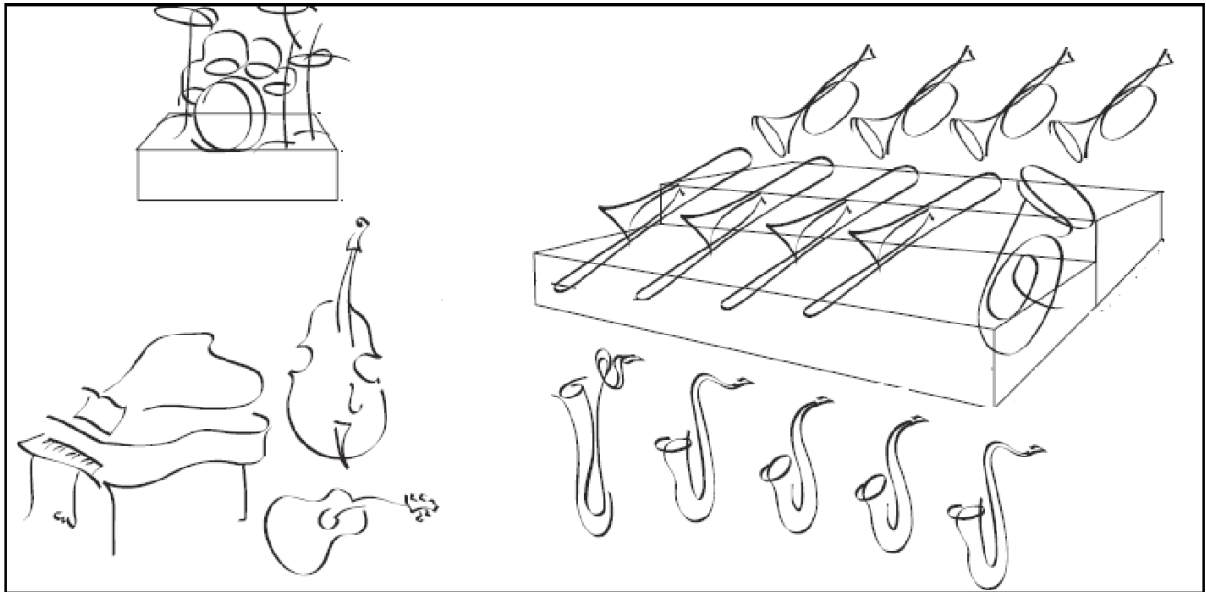


Imagen 1: Bigband

(Peñalver Vilar J. M., 2010), (Banco de la Republica de Colombia, 2012), (Martínez Pereda, 2010)

### 1.7. Obras Literarias

Según entendemos de la Rae (2016) una obra literaria, es aquel producto letrado artístico. En ella el autor, a través de su perspectiva, interpreta la vida y cuenta una realidad transfigurada, pues es una creación en base a criterios propios o ajenos y a la capacidad expresiva. (Educar Chile, 2014) Las obras literarias comprenden de géneros y subgéneros que se clasifican según su estructura y redacción, de los cuales necesitamos conocer a profundidad el género narrativo y sus ramificaciones.

### **1.7.1. Narrativo**

La narrativa y su forma más característica, la novela, proviene de la épica, género desarrollado en la antigüedad. La principal característica de la narrativa es que en ella se cuenta una historia por uno o más narradores. (Educar Chile, 2014).

El género narrativo cuenta de muchos subgéneros estos son: La epopeya, el épico, el romance, la novela, la leyenda, la fábula y el cuento. Vamos a tomar únicamente al cuento para determinar su concepto debido al propósito de este trabajo.

#### **1.7.1.1. Cuento**

“Narración breve, escrita generalmente en prosa, y que por su enfoque constituye un género literario típico, distinto de la novela y de la novela corta.” (López Nieves, 2011) El cuento consta de dos tipos, popular y literario, de los cuales procederemos hablar acerca de sus características

##### **1.7.1.1.1. Popular**

El cuento popular transmite es aquel que se de forma oral y suele ser propio de la tradición de la región, como puede ser de naturaleza universal, sencillos de contar y suelen venir acompañados de una enseñanza moral López Nieves (2011). Estos suelen tener cierta estructura de la cual hablaremos a continuación.

### 1.7.1.1.2. Elementos del cuento

El cuento está conformado por varios elementos, los cuales son distinguibles y fundamentales para el sentido de la historia, estos son: personajes, ambiente, atmósfera, intensidad y trama. (López Nieves, 2011)

<b>Personajes</b>	Son aquellos seres de los que se habla en el cuento, los cuales son perfilados por el autor y ejecutan un rol específico en la historia.
<b>Ambiente</b>	Es el espacio y tiempo donde se desarrolla la historia, es decir, nos referimos a la ubicación geográfica donde los personajes se mueven.
<b>Atmósfera</b>	Se interpreta como el estado emocional que predomina en la escena
<b>Intensidad</b>	Hace referencia al estado de tensión que está presente en cada momento de la historia y va en Crescendo hasta llegar al clímax.
<b>Trama</b>	Es el desarrollo del relato. Nos referimos a ella cuando hablamos del conflicto principal de la historia, generalmente utiliza la oposición de fuerzas para justificar la historia, esta comprende de una estructura que veremos a continuación.

. Tabla 4

### 1.7.1.1.3. Estructura

Según López Nieves (2011) Todo cuento debe tener unidad narrativa, es decir, una estructuración dada por: una introducción, un desarrollo y un desenlace o desenredo, para darle un sentido o coherencia en el desarrollo de la trama. A continuación detallamos la funcionalidad de cada uno de estos:

<b>Introducción</b>	Es la presentación de la obra, donde el lector conoce todos los elementos que conforman el cuento
<b>Desarrollo o Nudo</b>	Se trata de la exposición del conflicto llegando a su punto de tensión máxima. A esta parte de la historia se la conoce como clímax
<b>Desenlace</b>	Es la resolución del conflicto o conclusión de la intriga generada en la trama

Tabla 5

## **2. CAPÍTULO II DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **2.1. Enfoque**

El tipo de investigación es cualitativa, descriptiva, no probabilística y estudia una situación específica.

Según Martínez (2011) la investigación cualitativa desarrolla procesos en términos descriptivos e interpreta acciones, lenguajes, hechos funcionalmente relevantes y los sitúa en una correlación con el más amplio contexto social.

Es de tipo descriptivo ya que según Hernández, Fernández & Baptista, (2010) los estudios descriptivos sirven para analizar cómo es y cómo se manifiesta un fenómeno y sus componentes.

Esta investigación es también de tipo no probabilístico porque de acuerdo a Hernández, Fernández & Baptista (2010) el procedimiento no es mecánico ni con base en fórmulas de probabilidad, sino que, depende del proceso de toma de decisiones de un investigador o de un grupo de investigadores y, desde luego las muestras seleccionadas obedecen a otros criterios de investigación, puesto que a través de la interpretación de conceptos, se determinará la música adecuada para la musicalización de la obra literaria.

### **2.2. Alcance**

El alcance que se va a seguir es de tipo descriptivo, ya que “en un estudio descriptivo se seleccionan una serie de cuestiones, conceptos o variables y se mide cada una de ellas independientemente de las otras, con el fin, precisamente, de describirlas” (López, 2002).

De acuerdo a su finalidad es de tipo aplicada debido a que se obtendrá un producto con base en la comprensión de conceptos y sugerencias teóricas.

De acuerdo a su alcance temporal es de tipo longitudinal, ya que no nos enfocaremos en un periodo determinado de la música, sino que se considerarán algunas generaciones y estilos musicales, según sean las necesidades de la obra.

De acuerdo a su escala es de tipo macro-social, puesto que los cuentos y la música en general son dominio de la sociedad conviviendo y siendo parte de su cultura.

### **2.3. Instrumentos de investigación**

“Para el enfoque cualitativo, al igual que para el cuantitativo, la recolección de datos resulta fundamental, solamente que su propósito no es medir variables... Lo que se busca en un estudio cualitativo es obtener datos (que se convertirán en información) de personas, seres vivos, comunidades, contextos o situaciones en profundidad; en las propias "formas de expresión" de cada uno de ellos.” (Hernández, Fernández & Baptista, 2010)

Los instrumentos de recolección de datos utilizados para este trabajo fueron los siguientes:

#### **2.3.2. Entrevistas**

Las entrevistas realizadas fueron de tipo semiestructurada, ya que “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas).” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010)

### **2.3.3. Análisis de documentos**

Según López (2002) “la primera tarea de un investigador es conocer la documentación sobre el problema que está desarrollando; por ello una fase fundamental en toda Investigación es el análisis de los documentos referentes al tema estudiado”

Para guiar el presente proyecto se revisaron los siguientes trabajos con temas concernientes o relacionados: Muñoz (2010), Azorín (2014), Gallardo (2015) y Radigales (2008).

### **2.3.4. Grabación de audio y video**

Para este trabajo se revisaron materiales audiovisuales y sonoros digitales como referencias, tales como: Las canciones “*Down in the New Orleans*”, “*Almost there*”, “*Friends on the other side*” y “*When were human*” de la película “la princesa y el sapo” de Randy Newman (2009), y la sonorización del cuento “La Leyenda de Cantuña” por Gallardo Pérez (2015).

### **2.3.2. Análisis de partituras**

En la presente propuesta se analizaron las partituras de los arreglos musicales “*Down in the New Orleans*”, “*Almost there*”, “*Friends on the other side*” y “*When were human*” de la película “La princesa y el sapo” que utiliza jazz como estilo predominante, consistió en descubrir los recursos compositivos utilizados tanto según el modelo de análisis que usa Ojeda (2016) donde considera la tonalidad, tempo, métrica, estructura y género. También, en base a los criterios del *Film Scoring* se determinará el tipo y función que cumple la música en la película.

## 2.4. Análisis de Resultados

### 2.4.1 Análisis del documento

#### 2.4.1.1. Análisis de las partituras y registros de procedimientos de musicalización

En cuanto al análisis de partituras, se usó un procedimiento empírico que consiste en contrastar el materia audiovisual con las partituras impresas.


Se seleccionaron de una película, cuatro canciones aplicando los conocimientos sobre *Film Scoring*, a partir de los conocimientos de música adquiridos en la carrera. Esto generó un estudio que dio como resultado un procedimiento llevado a cabo en los siguientes registros que se realizaron de cada canción.

##### 2.4.1.1.1. Película “La princesa y el sapo”

Para el análisis de las partituras de los temas de la película *La princesa y el sapo*, se utilizó como referencia el sistema de análisis propuesto por Ojeda (2016).

##### Registro de la canción Nº 1: *Down in the New Orleans*

Es un tema de apertura, extradiegético, descriptivo y lúdico como la película. Su forma es ABC de compases irregulares, la “A” consta de 16 compases, la “B” de 7 compases y la “C” de 8 compases, el tiempo es de 119 bpm a compas partido, en la tonalidad de C mayor y de estilo *Ragtime*. El motivo principal entra en anacrusa de tipo rítmico y dura dos compases.



The image shows a musical score for the song "Down in the New Orleans". It features a single staff with a treble clef and a common time signature. The melody is written in eighth notes. A blue rectangular box highlights the first two measures of the piece. Above the staff, several chord symbols are indicated: C9, Cdim7, C9, Abmaj7/C, D7/C, C9, and C.

Imagen 2: Down in the New Orleans

Transcripción



### Registro de la canción Nº 2: *Almost there*

Es interpretado por la coprotagonista de la historia, por esta razón es un tema diegético y significativo porque habla acerca de sus aspiraciones personales. Su forma es AABB. Cada letra tiene 8 compases que en total suman 32 compases, la velocidad del tema es de 150 bpm en 4/4, en tonalidad de C mayor y de estilo *Swing*. La entrada del motivo principal es de tipo tético, de tipo rítmico y dura menos de dos compases.



Imagen 3: *Almost there*

Transcription

### Registro de la canción Nº 3: *Friends on the other side*

Este tema le pertenece al antagonista de la historia, es de tipo diegético, puesto que es cantado por el personaje, de función emocional, ya que interpreta imágenes oscuras y espiritistas de la escena, causando una ligera sensación de terror. La canción no posee estructura predeterminada, solo es empática con el acto. Su métrica está en 4/4, en tonalidad de A menor, el género predominante es de estilo *New Orleans*

El tiempo predominante es de 145 bpm pero no es constante, puesto que utiliza recursos de agógica, también se vale del *recitativo*, un recurso ampliamente utilizado en la música clásica, donde el intérprete habla el texto sobre la marcha de la canción.

**Freely**



F7



DR. FACILIER:  
Don't you dis - re - spect me, lit - tle

*mf*

This musical score is in 4/4 time. The top staff shows a guitar accompaniment with a series of chords indicated by 'x' marks on the strings. The vocal line is in the middle staff, starting with a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment is in the bottom two staves, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a bass line with a half note and a treble line with a half note and a quarter note.

Imagen 5: Friends on the other side 1

**Slowly, freely**



**Faster, steadily**



cards, the cards, just take three: take a lit - tle

This musical score is in 4/4 time. The top staff shows a guitar accompaniment with a series of chords indicated by 'x' marks on the strings. The vocal line is in the middle staff, starting with the lyrics. The piano accompaniment is in the bottom two staves, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a bass line with a half note and a treble line with a half note and a quarter note.

Imagen 4: Friends on the other side 2

**Moderate March**



**DR. FACILIER:** *(Spoken): That's an echo, gentlemen.*



Imagen 6: Friends on the other side 3

Am/E E7

*Spoken:*  
(You do have a soul, don't you, Lawrence?), make your wild - est dreams — come

Imagen 7: Friends on the other side 4

#### **Registro de la canción N° 4: *When were human***

Es interpretado por los tres protagonistas principales de la historia, por esto es un tema diegético y de función descriptivo. Su forma es AABB de 8 compases cada "A" y 8 compases cada "B" sumando 32 compases en total, el tiempo es de 224 bpm en 4/4 siendo un *Up swing* con estilo *Dixieland*. La entrada del motivo principal es de tipo tético, de tipo rítmico y dura menos de dos compases.

En esta obra el compositor tiende a personalizar el acompañamiento con un instrumento en particular para cada personaje de la obra, dentro de la canción intervienen tres protagonistas y mientras se lleva el canto de cada uno de ellos, destacan más ciertos instrumentos en la bigband, tales como los trombones o *brasses*, el banjo y los *woodwings*, por lo que concluimos que se está valiendo de un recurso tímbrico para representar cada individuo.

Del resultado obtenido mediante el análisis de los temas musicales, utilizaremos los siguientes recursos repartidos según sea la intención de cada tema:

- Personificación tímbrica a personajes de la historia
- Temas diegéticos y extradiegéticos
- Música de tipo empática y significativa
- *Recitativo*
- Swing' & Up Swing

#### **2.5. Análisis de entrevistas**

Fueron entrevistados una experta dentro de la literatura Ecuatoriana y tres expertos de la musicalización en el país sobre los principales aspectos que giran en torno a la musicalización de obras literarias, estos son: Mgs. Ángela Arboleda (Literata), Mgs. Nelson García (músico y productor), Mgs. Blanca Layana (músico y compositora) y el Lcdo. Antonio Cepeda (músico y productor) a quienes se les consultó sobre los siguientes aspectos:

## Expertos Músicos

Aspectos	Experto 1	Experto 2	Experto 3
<b>Criterios de selección de géneros musicales para musicalizar</b>	La mejor música es la que pide la película, pero también es la que mejor le parezca al director, pues es un producto cultural que tiene una visión, por eso hay un director y un productor, entonces la mejor música es la que mejor les parezca, no hay parámetros objetivos.	Lo que la historia quiere decir, vas tomando desde lo general hacia lo particular, como puedo resaltar esta historia	Debes tomar en cuenta la época, el entorno, los aspectos socio histórico y cultural, geográficos, políticos; si se trata de una obra infantil. Sobre todo la música debe retratar muy bien cada personaje y darle vida a la obra.
<b>Factores que inciden en buena musicalización</b>	Una buena banda sonora es la música que hace que la película sea mejor y sea fiel a sí misma, que aporte y no le quite, sea lo que sea necesario para hacer una buena película.		Es buena la musicalización cuando sus partes instrumentales y vocales son cómodas para su ejecución.
<b>Proceso compositivo</b>	Hay diversas maneras, a mí me encanta no leer el guión, pero a veces te dicen los directores que si debes leer el guion	no tengo método predefinido, el proyecto me da un método para abordarlo	El proceso incluye familiarizarse perfectamente con los aspectos citados, conocer profundamente la obra y "meterse" en ella. Luego puede dejar que empiece a actuar la inspiración,
<b>Sincretismos entre artes</b>	No tengo ni una opinión... lo que me interesa, de cualquier obra de arte no es solo música, sino que internamente haya coherencia	Me parece que es fundamental en cuanto te da distintos medios expresivos y abre tu mundo expresivo, puedes decir lo que quieres decir desde otros lugares solo que hay que saber en dónde se encuentra y que es lo que las une	El sincretismo en las artes y en la música particularmente se da puesto que vivimos en un mundo globalizado. Todo está entrelazado y el arte, por supuesto también.

Tabla 6

A través las entrevistas realizadas a expertos hemos concluido que:

### **En el aspecto de criterios de selección de géneros musicales para musicalizar**

**Musicalización:** Se va a regir según requiera la obra o la intención del productor al mando.

**Producción:** El criterio de selección musical no hay parámetros establecidos, se Debes tomar en cuenta la época, el entorno, los aspectos socio histórico y cultural, geográficos, políticos; si se trata de una obra, tomando desde lo general hacia lo particular.

### **Los factores que inciden en buena musicalización**

**Musicalización:** Una buena musicalización es determinada por el aporte musical justo y necesario para transmitir claramente el mensaje de la obra.

**Producción:** musicalización cuando sus partes instrumentales y vocales son cómodas para su ejecución.

### **En el aspecto de proceso de composición**

**Musicalización:** Los métodos para musicalizar una obra, van a variar según quien musicalice, pues no hay una formula preestablecida para musicalizar.

**Producción:** El proceso debe familiarizarse perfecta y profundamente con los aspectos principales de la obra.

### **En el Aspecto del sincretismo entre artes.**

El sincretismo entre artes es válido ya que sigue siendo un medio de expresión artística y funcionará siempre y cuando exista un punto donde puedan converger todas las artes.

## Experta Literata

La Mgs. Ángela Arboleda fue quien recopiló el cuento ecuatoriano, por lo que se consideró única y particularmente su opinión para profundizar en la obra.

<b>Aspectos</b>	<b>Experta</b>
<b>Características del imaginario colectivo popular nos revela el cuento Juan Bobo</b>	Revela los modos de resistencia creativos, lúdicos e irreverentes que tiene el individuo ante aquello que sabe difícil de vencer.
<b>Facetas positivas y negativas de la sociedad, representan los personajes del cuento Juan Bobo.</b>	La eterna lucha del poder entre el desposeído y los pudientes. Es una imagen de la estructura social que vivimos desde la Colonia.
<b>Mensaje o moraleja quiere transmitir esta historia</b>	La capacidad de librarse de los conflictos y burlar al poder, a aquello que asusta, a quien quiere timarte de manera creativa y sobre todo honesta.
<b>Sincretismos entre artes</b>	La alianza texto-música es compleja pues yo creo que el texto en sí mismo dicho en voz alta ya es música. Así que es un reto complejo.

Tabla 7

En conclusión con la entrevista realizada podemos aseverar que:

- Juan Bobo encarna una imagen del colectivo popular que es humilde, pero astuto ante aquello que es difícil de vencer.
- La faceta que representa en la sociedad es “La eterna lucha del poder entre el desposeído y los pudientes”
- El mensaje que nos brinda esta historia, es que existe la posibilidad de responder, honestamente, a aquellos abusos de las autoridades superiores a través de la astucia.
- El sincretismo entre artes, es una alianza compleja que requiere de mucho cuidado para llevarla a cabo.

En base a las recomendaciones, creemos posible la realización de este proyecto, porque la intensión sincrética es válida, siempre y cuando aporte y conviva armoniosamente con la historia.

## **3. CAPÍTULO III LA PROPUESTA**

### **3.1. Título de la propuesta**

Musicalización de la adaptación del cuento Juan Bobo.

### **3.2. Justificación de la propuesta**

Musicalizar una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador con jazz, tiene como principal objetivo seguir una línea de trabajo que pueda generar un bien artístico y económico.

### **3.3. Objetivos**

Crear tres temas musicales a partir de la adaptación del cuento Juan Bobo.

### **3.4. Descripción**

#### **3.4.2. De la adaptación del cuento Juan Bobo**

El cuento Juan Bobo fue recopilado por la Angela Arboleda en el libro "Cuentos y tradiciones orales del Ecuador" (2006). Hasta entonces, no había registro del cuento y únicamente dependíamos de la reproducción oral para ser difundido y que no fuera condenado al olvido.

Cuento Juan Bobo rescatado del libro "Cuentos y tradiciones orales del Ecuador" por la MGs. Arboleda (2006).

Esta es la historia de Juan Bobo y les va a demostrar que no siempre el más "vivo" sale ganando. Resulta que Juan Bobo, un joven campesino que a duras penas había terminado la escuela, encontró trabajo con el sacerdote del pueblo, famoso por su inteligencia y carácter bromista. Una tarde el gordo sacerdote, cansado de la lentitud de su nuevo sacristán decidió empezar a tomarle el pelo. Era domingo, después de misa y pensó que Juan Bobo era el único que iba a aceptar quedarse a trabajar para servirle en la gran reunión que tendría con unos poderosos señores de la parroquia.



Por la tarde cuando estaban conversando el cura llamo un Juan bobo, qué lento como siempre, se presentó después de la un largo rato diciendo:

-qué desea, padrecito?

-yo no soy padrecito -le contestó- yo me llamo cruzdinero.

Todos rieron del comentario Y Juan bobo repitió -está bien, señor cruzdinero- como la broma le empezó a gustar el sacerdote lo envió a qué le arreglara el "potestate", orden qué el pobre Juan no sabía cómo cumplir. Conteniendo la risa, el cura le mostró qué "potestate" era su santa cama. Luego le preguntó cómo se llamaba eso qué llevaba puesto Y el sacristán le contestó qué pantalones. Muy serio el cura lo corrigió diciéndole qué aquello no eran pantalones si no "garabitates" la cara de Juan provocó la primera carcajada del grupo, qué rio aún más cuando Juan repitió, tomándose los pantalones con las manos, "garabitates". Tanta gracia les causó qué el cura continuo con la broma y esta vez le preguntó, como se llama eso qué llevas en los pies. Eso sí sé, pensó Juan Y contestó, sandalias! claro qué no, fue la respuesta qué obtuvo. ¿Cuáles sandalias? eso se llama, "chirimires", dijo el cura mientras mordía un pedazo de jamón tratando de aguantarse la risa.

Sus amigos se carcajaban viendo como Juan se miraba sus viejas sandalias y repetía "chirimires". No contentos con eso, el señalaron al confundido campesino a un gato. Eso es un gato aquí y en el recinto del lado, respondiendo. Noooo, le contestaron, agregando que era un total ignorante. Eso se llama. Repite, le ordenaron, y lo hizo Juan Bobo: "papasgate" Así continúo la reunión entre risas y comida. Hasta que aburridos, volvió a llamar a Juan Bobo, el sacristán, para pedirle que traiga un poco de "clarancia". Pobre Juan, tenía la cara de estar totalmente perdida. Entre risotadas todos les señalaron el agua que hay en una batea. Ah!, dijo él, eso es la llama agua. ¡No, estúpido! Le contesto, bastante enojado el cura... Repite, eso es llama "clarancia". Sumiso, Juan mientras servía el agua, repitió, "clarancia". La cosa no quedo allí, le señalaron después del sembrío de cacao, insistiéndole que se llamaba "bitoque Lo mismo con el

burro, que le dijeron era un "filitroque". Los chorizos que se asaban sobre el fogón, le dijeron eran "filitraca" Juan Bobo de lo más inocente repetía todos estos extraños nombres con que el burlón sacerdote bautizaba a las cosas con las que trabajaba un diario.

Antes de caer dormido y totalmente borracho con el vino de la sacristía, el pesado bromista, el ordeno decir el nombre de aquello que cocinaba las carnes... Ah, fuego!, grito un poco cansado Juan, con una última carcajada le hicieron repetir que aquello se llamaba "Alumbrancia". "Alumbrancia", repitió Juan mientras el padrecito empezaba a roncar plácidamente. Juan Bobo, el sacristán, sumiso y trabajador como era, estaba limpiando los destrozos de la fiesta, rezongando escoba en mano, cuando de pronto, vio como el gato intentar robarse del fogón un chorizo le cayó una brasa sobre el cuerpo, prendiéndose de inmediato sus pelos. El animal corrió como el alma que lleva el diablo y él se metió por las matas de cacao y Juan Bobo, que dicen era bobo, pero sabía mucho del campo, se dio cuenta de lo que podía pasar con esa bolita de fuego en medio del monte. Así que se fue corriendo a despertar al cura y muy alarmado el dicho estas palabras: Levántate Cruzdiner, acostado en potestate, pon a los chirimires y también las garabitates, que paparasgate le prendió alumbrancia y si no corre a traer clarancia se le quema el bitoque, yo me voy en filitroque y yo llevo la filitraca.

Juan Bobo agarro su burrito, todos los chorizos y carnes que quedaban y se fue de lo más contento por camino real. Dicen que cuando el cura se dio cuenta de lo que pasaba, todita la casa parroquial se le había quemado y la risa y las ganas de burlarse de la más débil se lo fue para siempre. Arboleda Jiménez, (2006).

El presente trabajo utiliza los escritos de este cuento por la Mgs. Arboleda como referencia para ser musicalizado, sobre esto, hemos reescrito el dialogo de los personaje, para que a través de la rima se le puedan adaptar una melodía y arreglos para la bigband, a continuación, a manera de libreto, tenemos el resultado de dicha adaptación.

# Cuento “Juan Bobo”

(Adaptación para musicalizar)

## Personajes

N = Narradora

J = Juan Bobo

C = Cura

I = Invitados

## Descripción de los personajes

**Juan Bobo (Sacristán):** Joven campesino de entre 15 a 19 años, humilde, honrado y trabajador.

**El Cura (Padrecito/Cruzdinero):** Hombre gordo de entre 40 y 55 años, Altivo y Bromista.

**Invitados:** Amigo burlones del cura.

---

### *(Tema musical: Juan Lead)*

N: Esta es la historia de Juan Bobo y les va a demostrar que no siempre el más “Vivo” sale ganando.

Resulta que Juan Bobo, un joven campesino que a duras penas había terminado la escuela, encontró trabajo con el sacerdote del pueblo, Famoso por su pesado estilo del humor.

Una tarde el gordo sacerdote, cansado de la lentitud de su nuevo sacristán decidió empezar a tomarle el pelo. Era domingo después de misa y pensó que Juan Bobo era el único que iba a aceptar quedarse a trabajar para servir en la gran reunión que tendría con unos poderosos señores de la parroquia.

Por la tarde cuando estaban conversando, el cura llamó a Juan Bobo, que

lento como siempre se presentó después de un largo rato diciéndole:

**C:** Mira Juan Bobo te voy a enseñar un par de palabras te has de grabar.

Lavas y vistas, planchas y ensucias, garabitates le llaman y así se pronuncia.

Aquello que calzas y los pies te recubren, chirimires le llaman y que no se te escurre.

El minino voraz amaestrado ya fue, paparasgate le llaman clarancia ha de beber.

La clarancia es muy buena y con ella te bañas pregúntale al filitroque el pollino de carga.

En la tierra trabajamos y en hectárea repartimos, bitoque la llamamos y con clarancia la cubrimos.

Ten cuidado, no te acerque, pues con él te has de quemar, la alumbrancia es muy buena pero distancia has de tomar.

No te olvides del filitroque esa carne de animal que cocinamos sobre la alumbrancia para la pachanga festejar.

***(Carcajadas, Luego decrece la música y todo el ruido)***

**N:** El sol se estaba poniendo y todo parecía transcurrir en calma, Juan Bobo “el sacristán” sumiso y trabajador como era, estaba limpiando los destrozos de la fiesta, zongando escoba en mano, cuando de pronto, vio cómo el gato al intentar robarse del fogón un chorizo

**J:** No, no. Quizás quiso decir “cuando de pronto, vio cómo el paparasgate al intentar robarse una filitraca”

**N: (Risa)** está bien Juan Bobo, gracias! **Continua...** le cayó una brasa sobre el cuerpo, prendiéndose de inmediato sus pelos. El animal corrió como alma que lleva el diablo y se metió por las matas de cacao **(tos)** El bitoque... y

Juan Bobo que como hombre de campo sabiendo lo que una pequeña bolita de fuego iba a causar en el bitoque, fue corriendo a despertar al cura y muy alarmado le dijo estas palabras:

***(Tema musical: Juan desquite)***

**J:** Levántate Cruzdinero, acostado en potestate, ponte los chirimires y también los garabitates, que paparasgate le prendió alumbrancia y si no corre a traer clarancia se le quema el bitoque. Yo me como la filtraca y me voy en filitroque.

**N:** Juan bobo agarró su burrito, todos los chorizos y carnes que quedaban y se fue de lo más contento por el camino real. Dicen que cuando el cura se dio cuenta lo que pasaba, todita la casa parroquial se le había quemado y la risa y las ganas de burlarse del más débil se le fueron para siempre.

### 3.4.2. Consideración de las composiciones

#### **Juan Lead**

Es un tema extradiegético o incidental que fue compuesto para la introducción del cuento, de tipo significativo. Este tema suena mientras el narrador da a conocer a los personajes, el ambiente y el conflicto.

Este tema no cuenta con estructura definida, sino que está pensado para encajar con el texto del narrador. En el arreglo, se ha considerado utilizar ciertos instrumentos para que sirvan como *leitmotiv* en la obra.

De manera lúdica, se compuso un tema *swing* en F mayor a 110 bpm. La canción tiene un motivo melódico principal que varía rítmicamente, se lo propuso de esta forma para establecer una conexión entre personajes.

Para dotar de identidad musical, se intercambia el motivo principal entre el saxo alto y el piano, utilizando el saxo alto cuando el narrador se refiera a Juan Bobo y el piano cuando se refiere al cura.

The image shows a musical score for the piece 'Juan Lead'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Trumpet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). A blue box highlights a melodic phrase in the Alto Sax part, and another blue box highlights the same phrase in the Piano part. A grey arrow points from the Alto Sax box to the Piano box, indicating the transfer of the melodic motif. The Piano part also features a double bar line with diagonal slashes, suggesting a section of improvisation or a specific performance technique. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

Imagen 8: Juan Lead

## **Cura Burlón**

Es un tema diegético puesto que ocurre dentro del universo de la historia y de tipo emocional, ya que está compuesto para resaltar un carácter burlón y un tanto oscuro por las intenciones del cura hacia el sacristán. Para dotar de identidad al cura, al igual como hemos hecho con el tema Juan Lead, el piano tiene un protagonismo particular tocando solo los primeros 32 compases para luego entrar la banda.

El género que hemos utilizado es ragtime, en 2/4 la métrica, a 86 bpm el tempo y no posee estructura definida. Arreglado en F mayor por los primeros 34 compases, puesto, que de manera recitativa el cura se dirige a Juan Bobo, los próximos 55 compases, el tema pasa a tonalidad menor, ya que el cura empieza a cantar y la mini bigband se incorpora. El tema en general no contiene *leitmotiv* específico, más el protagonismo del piano hace alusión al personaje y la canción completa funciona como tal.

## **Juan Desquite**

Es el tema que le pertenece a Juan Bobo y a través de su letra, se desquita del cura, por ende es diegético de tipo emocional, pues, además de desquitarse del cura, surge una situación de pánico y nerviosismo.

El género que hemos utilizado es el jazz blues tocado a *doublé time*, su estructura es la misma que la de un blues tradicional de 12 compases, en F mayor a 150 bpm el tempo, tampoco contamos con *leitmotiv* y el saxo alto, como lo hemos utilizado en la canción Juan Lead, sonará al principio del tema, para preanunciar al oyente la aparición del protagonista.

## **Consideraciones del Cuento Juan Bobo**

Para estudio del cuento a profundidad hemos utilizado las siguientes preguntas propuestas por López Nieves (2011) en su página web:  
<http://ciudadseva.com>

## **1. Título: Juan Bobo**

### 1.1. Significación y función del título. ¿Es literal o simbólico?

Es la manera frontal de llamar a las cosas en el mundo rural. Además todos saben que Juan “Bobo” siempre sale ganando. Es una representación local del antiquísimo *Nasrudín* del mundo árabe y sufí. O como Miguel Donoso decía, navegar con bandera de bobo para burlar todas las barreras. Es otra manera de engañar.

### 1.2. ¿Refleja el contenido del cuento?

La eterna lucha del poder entre el desposeído y los pudientes.

## **2. Asunto**

### 2.1. ¿De qué trata el cuento?

Un humilde campesino que es ridiculizado por el cura del pueblo a quien él sirve, pero que al final de la historia, termina dándole una lección por aprovecharse de su ignorancia.

### 2.2. Hacer una breve reseña.

Juan bobo es un campesino que decide trabajar para el cura del pueblo y que este, al percatarse que era lento e ignorante, decide jugarle una broma, cambiándole el nombre a todas las cosas que había en la iglesia. Luego de un largo día tomándole el pelo, el cura decide ir a dormir y deja a Juan bobo limpiando la capilla. Para mala suerte, ésta empieza a quemarse y Juan Bobo, que muy inocente, va de prisa avisarle al cura del incendio, pero con todas las palabras que por broma había aprendido, culminando con un mensaje traba-lingüístico. Al final del día, el cura recibió una lección y comprendió que Juan Bobo, parece bobo, pero no lo es.



### **3. Tema**

#### 3.1. ¿Cuál es la idea central del cuento?

Juan Bobo, que aparentemente es bobo, trabaja para el cura del pueblo quien es un hombre muy inteligente y bromista.

#### 3.2. ¿Cuáles son las ideas secundarias?

Un día el cura decide jugarle una broma a Juan bobo, pero al final, la broma le salió muy cara y supo, desde entonces, que nunca más debía tomarle el pelo.

#### 3.3. Hacer una relación del tema central con las ideas secundarias.

Juan bobo es el candidato perfecto para que un cura bromista e inteligente le juegue una jugarreta, pero sin considerar que las jugarretas se pueden revertir y eso fue lo que sucedió.

### **4. Personajes**

#### 4.1. Caracterización. ¿Cómo caracteriza el autor a los personajes?, ¿directa o indirectamente?

Los personajes son caracterizados directamente por el autor al inicio del cuento.

Juan Bobo: Un campesino humilde, trabajador y figuradamente bobo.

Cura: Hombre inteligente y bromista.

#### 4.2. ¿La caracterización es profunda o superficial?

La caracterización de los personajes es superficial, ya que no ahonda en detalles de su personalidad y rasgos precisos.

#### 4.3. ¿Actúan los personajes de acuerdo a su índole y propósito, o a expensas del autor?

Los personajes actúan de acuerdo a su índole porque tienen la voluntad de ejecutar acciones, tales como: servir o interactuar.

4.4. ¿Los personajes son reales, simbólicos o tipos?

Los personajes son reales ya que nos referimos a personas que interactúan en la historia.

4.5. ¿Hay personajes que conjuguen algún tipo de valor ético, estético, ideológico u otro?

Sí, ya que a través de los personajes, se representan las dos clases ideológicas que han prevalecido en el Ecuador. Juan Bobo representa a la clase desposeída y el cura a la clase pudiente y abusadora.

4.6. ¿Existe alguna relación entre los personajes y el ambiente?

Sí, el cura habita en una iglesia y la iglesia está en el campo donde pertenece nuestro protagonista.

4.7. ¿Hay relación entre los personajes y la acción?

Existe relación entre personaje y acción, porque la actitud del cura lo lleva a jugarle bromas a Juan Bobo, y Juan Bobo, termina siendo sumiso y humilde ante las correcciones mal intencionadas del cura.

## **5. Ambiente**

5.1. ¿En qué tipo de escenario se desarrolla el hilo de la acción?

Se desarrolla en alguna parte del Litoral Ecuatoriano, principalmente en el campo.

5.2. ¿En qué época?

Se infiere que es de la época de la colonia en el Ecuador.

5.3. La atmósfera es ¿sórdida o diáfana?, ¿de misterio o de amor?, ¿de angustia o de paz?

La atmósfera de la historia es siempre de carácter lúdico.

## 4. CONCLUSIONES

Fue importante recopilar los conceptos que giran en torno a la musicalización y aplicarlos en un cuento ecuatoriano, para la elaboración de una propuesta mucho más grande. Esta línea de trabajo, aunque no tan concurrida entre los músicos ecuatorianos, es interesante ya que existen antecedentes de este tipo en el Ecuador. Lo común es encontrar en los cines, o plataformas de multimedia, obras extranjeras, musicalizadas con todo tipo de géneros musicales.

Con respecto a la musicalización, para la obtención de la información requerimos de los estudios ya realizados sobre el *Film Scoring* orientado en obras ecuatorianas. No obstante, en lo referente a la producción musical artística se recurrió a la entrevista a expertos ya que no se registran estudios en cuanto a musicalización de cuentos populares ecuatorianos. Por lo tanto, esta experiencia servirá de antecedente para futuras producciones que incursionen en sincretismo entre música y literatura popular.

Los trabajos musicalizados con jazz en el país son muy escaso en comparación a las producciones extranjeras, sin embargo, el interés por sincretizar el jazz en el Ecuador va en aumento, donde cada vez más se involucra el jazz en obras ecuatorianas, por ende, el presente trabajo contribuirá con la elaboración de nuevos productos de esta índole.

A través de las entrevistas a expertos, se pudo determinar que en la musicalización, lo que menos debe resaltar es la música, puede que suene contradictorio, pues es música la que se emplea para embellecer la obra, sin embargo, el verdadero fin de esta, es de apoyar la historia en general, reafirmando cada escena, cada emoción y cada situación para llevar al espectador a creer lo que está percibiendo.

La creación de este plan piloto tuvo como añadido el descubrimiento de nuevos enfoques musicales para el investigador, dotando así de una

visión un poco más amplia en cuanto a la concepción de la música para una historia, de esta manera, fue mayor el criterio empleado en las composiciones de los temas para el cuento Juan Bobo.

## 5. RECOMENDACIONES

Se recomienda a quienes deseen musicalizar obras literarias que tengan en cuenta los siguientes aspectos:

Es fundamental conocer a profundidad la obra, cuáles son sus características positivas y negativas, quienes son los personajes (si es que existen), qué carácter predomina en la historia y cuál es su mensaje.

Lo segundo, pero no menos importante que lo primero, es saber qué desea comunicar el director o autor de la obra. Recordemos que la música, en este caso, está al servicio de algo mucho más grande y por ende debe de encajar según quien la dirige.

Para lograr el sincretismo artístico, necesitamos encontrar el punto de unión entre las partes que deseamos combinar. Por el mismo hecho de que el arte en general es una expresión más del ser humano, al igual que en los sinónimos, podemos referirnos a la misma cosa pero con diferentes palabras.

Y tercero, continúen experimentando con nuevos estilos musicales dentro de la musicalización sin temor a lo que digan otros artistas. Siempre habrá alguien que le guste su propuesta y la apoyará.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Arboleda Jiménez, Á. (2017, 01 12). (A. Trejo Munoz, Interviewer)
- Ayala Morea, E. (2014, 12). *Universidad del azuay*. Retrieved 02 2014, from [www.uazuay.edu.ec](http://www.uazuay.edu.ec)
- Azorín Delegido, J. (2014). Aproximación a la música de cine como recurso para la enseñanza de la música en educación primaria. *Universidad Católica San Antonio de Murcia - UCAM*, 15 - 28.
- Banco de la República de Colombia. (2012). *Jazz 1 El periodo clásico*. Bogotá: Banco de la República de Colombia.
- Barraza, s., castellón, j., & olmos, p. (2011). Características y Funciones de la música en el cine. *Universidad de la serena*, 1-123.
- Belkin, A. (2008). *Alan Belkin music*. Retrieved from <http://alanbelkinmusic.com/site/en/>
- Blas Gastón, P. (2011, 05 04). *Universidad Politécnica de Valencia*. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10251/10840>
- Bravo Pilar, C. (2003). *redalyc*. Retrieved septiembre 2016, from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802005>
- Bueno de Santiago, A. (2013). SONIFICAR, SONORIZAR Y AUDIFICAR. *Universidad Politecnica de Valencia*, 1 - 123.
- Carrera, B., & Mazzarella, C. (2005, 06). *Universidad de los andes Venezuela*. Retrieved 02 24, 2016, from <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19544/1/articulo5-13-6.pdf>
- Castellana Rosell, M., Sánchez Carbo, X., Graner Jordana, C., & Beranuy Fargues, M. (2007). *Universidad Ramon LLull*. Retrieved septiembre 4, 2016, from <http://recerca.blanquerna.edu/conductes->

desadaptatives/wp-content/uploads/2016/02/1503.pdf

Cedeño, I. (2016). *El canto coral y el desarrollo de competencias musicales a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz en la comunidad de la fundación renal del ecuador iñigo alvarez de toledo*. Guayaquil.

centro virtual cervantes. (n.d.). *centro virtual cervantes*. Retrieved noviembre 04, 2015, from [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/interculturalidad.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interculturalidad.htm)

Chion. (1993). *La audiovisión*. Francia: Nathan.

Delgado, F. (2009). *Europa Laica*. Retrieved noviembre 04, 2015, from Laicismo: [https://laicismo.org/data/docs/archivo\\_930.pdf](https://laicismo.org/data/docs/archivo_930.pdf)

derechos humanos. (n.d.). *Derechos humanos*. Retrieved noviembre 04, 2015, from <https://sites.google.com/site/derechoshumanos358/derechos-colectivos>

Díaz Pérez , M. F. (2014). *Influencia de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos en la calidad de la fusión del jazz con el pasillo: Estudio de la obra de María Tejada y la agrupación "Pies en la tierra"*. Guayaquil.

Educar Chile. (2014). Educar Chile. *educarchile psu*, 1 - 11.

etimología de chile. (2001). *Etimología de chile*. Retrieved 11 04, 2015, from <http://etimologias.dechile.net>

Flehsig, K.-H. (n.d.). *educoas*. Retrieved 01 18, 2016, from [https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_72/Schiefelbein-Chapter20New.pdf](https://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_72/Schiefelbein-Chapter20New.pdf)

Fraile Prieto , T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. Salamanca.

- Gallardo Pérez, N. (2015). *ficción sonora de la leyenda ecuatoriana “la leyenda de cantuña”*. Valencia.
- Grijalva, A. (n.d.). *Universidad Andina Simon Bolivar*. Retrieved noviembre 04, 2015, from <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/369/File/PDF/CentrodeReferencia/Temasdeanálisis2/administracionyjusticiaindigena/articulos/agustingrijalva.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista lucio, M. (2010). *Metodología de la Investigación*. Obregon, Mexico: McGraw-Hill.
- Herrera, E. (1986). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (1995). *Tecnica de arreglos para la orquesta moderna*. Barelona: Antoni Bosch.
- K. McShan, J. (1997, diciembre 17). *umich*. Retrieved from [http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/Teutonic\\_Mythology/wagleit.html](http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/Teutonic_Mythology/wagleit.html)
- López Nieves, L. (2011, enero). *ciudad seva*. Retrieved from <http://ciudadseva.com/texto/estructura-desarrollo-y-panorama-historico-del-cuento/>
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, 167-179.
- Martínez pereda, j. A. (2010). *El jazz. Origen y evolución*.
- Martínez rodríguez, j. (2011). Métodos de investigación cualitativa. *Silogismo*, 1-43.
- Mateos Moreno, D. (2003, enero). *filomusica*. Retrieved from



<http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

Merino Mata, D. (n.d.). <http://www.usal.es>. Retrieved 01 18, 2016, from <http://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/viewFile/3068/3101>

Merino Matta, D. (2007, 03). EL RESPETO A LA IDENTIDAD COMO FUNDAMENTO. Málaga, España.

*Ministerio de educacion*. (n.d.). Retrieved 02 24, 2016, from <http://educacion.gob.ec/generales/>

Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicacion y sociedad*, 89 - 111.

mscperu. (n.d.). *mscperu*. Retrieved noviembre 08, 2015, from <http://mscperu.org/teologia/1moral/fundamentalismo.htm>

Muñoz Millán, N. (2012). la música para cine como herramienta de la emoción. *Proyecto de grado para optar por el título de maestro en música con énfasis en composición comercial*, 3.

Nan Carvajal , E. E., & Wong Mendoza , M. K. (2015). Aplicación de recursos compositivos y orquestales del jazz contemporáneo para la fusión con el género pop en la composición y orquestación de temas inéditos, un standard de jazz y un tema nacional como innovación a las propuestas musicales. 1 - 184.

Opera Europea. (2016, diciembre 5). *Opera Europea*. Retrieved from <http://www.opera-europa.org/es/recursos-de-pera/qu-es-la-pera>

organizacion de los Estados Americanos. (n.d.). *Organizacion de los estados Americanos*. Retrieved noviembre 08, 2015, from [http://www.oas.org/es/temas/pueblos\\_indigenas.asp](http://www.oas.org/es/temas/pueblos_indigenas.asp)

Organista Sandoval, J. (2013). *Universidad de Guadalajara*. Retrieved septiembre 04, 2016, from

<http://www.udgvirtual.udg.mx/apertura/index.php/apertura/article/view/372/311>

- Pease, T., & Freeman, B. (1989). *Arranger 2 Workbook*. Boston: Berklee college of music.
- Pease, T., & Freeman, B. (n.d.). *Arranging two workbook*. Boston: Berklee.
- Peñalver Vilar, J. (2011). ¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos. *Leeme*, 1-56. Retrieved from <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>
- Peñalver Vilar, J. M. (2010). La Big Band, la orquesta. *Sonograma*, 1-17.
- Peñalver Vilar, J. M. (2013). Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz. *Musiker*, 97-113.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Barcelona: UOC.
- Rae. (2016). *Real Academia de la lengua española*. Retrieved 01 18, 2016, from <http://www.rae.es/>
- Rico Machuca, H. A., & Romanova Shishparynko, M. V. (2015). El fenómeno de la musicalización como una herramienta de. *Coatepec*, 1-16.
- Rico Machuca, H. A., & Romanova Shishparynko, M. V. (2015). El fenómeno de la musicalización como una herramienta de expresividad artística en el contexto de la obra teatral. *Coatepec*, 1-16.
- Roldán Garrote, D. (2013). *El leitmotive en la música de cine*. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10251/28385>
- Roldán Garrote, D. (2013). Diégesis musical en el audiovisual. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10251/28380>.
- Roldán Garrote, D. (2013). *Diégesis musical en el audiovisual*.
- Sánchez Viedma, R., & Blanco Trejo, F. (2012, diciembre). La elaboración

retórica de los afectos en la música de cine. Bogotá , Colombia.

Sierra, N. (2012, diciembre). *ICCI*. Retrieved noviembre 08, 2015, from <http://www.icci.org.ec/?p=853>

Skoczek, M. (1978). *Wydanie Elektroniczne*. Retrieved noviembre 04, 2015, from [http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL04/el04\\_07\\_sko.pdf](http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL04/el04_07_sko.pdf)

Toledo Granizo, V. H. (2014). *Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la Calidad de la Composición de Jazz: análisis del Jazz guayaquileño “Mentiras” de Tritono y “Oscaricity” de Oscar Sevilla*. Guayaquil.

Universidad América Latina. (2015). El Cuento . *Taller de Lectura y Redacción II* , 22 - 26.

Universidad Andina Simón Bolívar. (2014, octubre). *Universidad Andina Simón Bolívar*. Retrieved noviembre 04, 2015, from Universidad Andina Simón Bolívar:  
<http://www.uasb.edu.ec/documents/10181/348140/Enrique+Ayala+Mor+a.pdf/4be41257-864b-4a17-a36c-bd1336ec15cf>

Vargas, C. (2013, abril 18). *Grupo Etnias Del Ecuador*. Retrieved noviembre 04, 2015, from <http://etniasdelecuador.blogspot.com/2013/04/natabuelas.html>

Villon Ortiz, M. (2016). Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo. 1 - 163.

## 7. Anexo

### Formato de preguntas para entrevista a experta literata

- ¿Qué características del imaginario colectivo popular nos revela el cuento Juan Bobo?
- ¿Qué facetas positivas y negativas de la sociedad, representan los personajes del cuento Juan Bobo?
- ¿Por qué el apellido del protagonista es despectivo?
- ¿Qué conocimientos puede aportar sobre el origen y la tradición de este cuento?
- ¿Qué mensaje o moraleja quiere transmitir esta historia?
- ¿Qué opina acerca de la musicalización de este cuento con elementos musicales del jazz?

### **Formato de preguntas para entrevista a expertos Músicos**

- ¿Qué elementos literarios se ponen en juego o se conjugan para musicalizar una historia?
- ¿Desde su vasta experiencia, qué criterios se consideran la selección o composición de la música para una obra?
- ¿Qué técnicas, procedimientos y recursos musicales son efectivos en la musicalización de un cuento?
- ¿Cuál es la tendencia actual que siguen los compositores para musicalizar?
- ¿En qué medida estima que pueda contribuir a la difusión y producción musical, la musicalización de los cuentos ecuatorianos con estilos musicales no autóctonos?
- ¿Qué conocimientos y destrezas musicales se adquirieron o desarrollaron al realizar la musicalización de las obras?
- ¿Cómo aborda ud hacia un nuevo proyecto?
- ¿Qué géneros musicales utiliza para sus proyectos?
- ¿Al componer música para cine suele trabajar a partir de un guion, de ideas que aporta el director o necesita el cortometraje de la película?
- ¿En qué consiste una buena banda sonora?
- ¿Qué parámetros se valoran, la originalidad, la funcionabilidad, la

eficacia. ¿Qué es lo que más se aprecia?

- ¿De cuáles de sus proyectos musicales se siente más orgullo por el esfuerzo invertido y el resultado obtenido?
- ¿Una anécdota interesante en el transcurso de una composición sonora?
- ¿Qué opina usted acerca del sintetismo entre artes? sobretodo en la mezcla de un cuento autóctono con tipo de música extranjera

# Juan Lead

Score

Swing! ♩ = ♩♩  
(♩ = 110)

Composed by Alvaro Trejo  
Arranged by Alvaro Trejo

## Juan lead

The score is written for a jazz ensemble. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Swing!' with a quarter note equal to two eighth notes, and a metronome marking of 110. The piece is composed by Alvaro Trejo and arranged by Alvaro Trejo.

The instruments and their parts are:

- Trumpet in Bb:** Features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*.
- Alto Sax:** Plays a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *mp*.
- Tenor Sax:** Plays a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *mp*.
- Guitar:** Provides harmonic support with chords F7 and Bb, marked *mp*.
- Piano:** Plays a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*.
- Acoustic Bass:** Provides harmonic support with chords F7 and Bb, marked *p*.
- Drum Set:** Provides rhythmic accompaniment, marked *p*.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Swing!' with a quarter note equal to two eighth notes, and a metronome marking of 110. The piece is composed by Alvaro Trejo and arranged by Alvaro Trejo.

Juan lead

2

Musical score for "Juan lead" featuring the following instruments and parts:

- B♭ Tpt.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *f* dynamic marking.
- A. Sax.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- T. Sax.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *f* dynamic marking.
- Gtr.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- Phno.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- A.B.:** Part 6, marked *mp*. Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- D. S.:** Part 6, marked *pp*. Features a melodic line with a *p* dynamic marking.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *f*, *p*, *pp*), articulation marks (>), and a chord symbol (F7) in the guitar part.

Juan lead

14 B♭ Tpt. *f* *pp*

14 A. Sax. *f* *p* *pp*

14 T. Sax. *f* *p* *pp*

Gtr. *pp*

14 Phno. *ppp*

14 A.B.

14 D. S.

Detailed description: This musical score is for a section titled 'Juan lead' on page 3. It consists of seven staves for different instruments: B♭ Trumpet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Guitar, Piano, Alto Bass, and Double Bass. The music is in 4/4 time and begins at measure 14. The B♭ Tpt. part starts with a forte (*f*) dynamic and a grace note, followed by a piano (*pp*) section. The A. Sax. and T. Sax. parts also start with *f* dynamics and grace notes, with the T. Sax. part including a piano (*p*) section and an F7 chord. The Gtr. part features a piano (*pp*) dynamic. The Phno. part starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a grace note. The A.B. and D. S. parts have various rhythmic patterns and dynamics, with the D. S. part ending with a triplet of eighth notes.



# Cura Burlón

Ragtime **A** Composer & Arranger: Alvaro Trejo

**Cura Burlón**

Baritone  
Banjo  
Trumpet in B $\flat$   
Alto Sax 1  
Alto Sax 2  
Trombone  
Piano  
Acoustic Bass  
Drum Set

Cura Burlón

2

The musical score for "Cura Burlón" on page 2 consists of the following parts and staves:

- B:** Bass line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- Bjo.:** Bjo. line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- Bb Tpt.:** Bb Tpt. line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- A. Sax. 1:** A. Sax. 1 line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- A. Sax. 2:** A. Sax. 2 line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- Tbn.:** Tbn. line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- Pno.:** Piano part, starting with a  $10$  dynamic marking. It features complex chordal textures with notes like F, Bb, D#, C7, and F.
- A.B.:** A.B. line, starting with a  $10$  dynamic marking.
- D.S.:** D.S. line, starting with a  $10$  dynamic marking.

The musical score is arranged in ten staves, each with a  $1/8$  time signature. The instruments and their parts are as follows:

- B:** Bass line with a few notes.
- Bjo.:** Bongo part with a few notes.
- Bb Tpt.:** Trumpet part with a few notes.
- A. Sax. 1:** Saxophone 1 part with a few notes.
- A. Sax. 2:** Saxophone 2 part with a few notes.
- Tbn.:** Trombone part with a few notes.
- Pno.:** Piano part with a complex melody and accompaniment. It includes dynamic markings like  $>$  and  $\hat{>}$ , and chord symbols: F, Bb, Db, C7, and F.
- A.B.:** A few notes.
- D.S.:** A few notes.

Cura Burlón

4 **B**

*mf* mi ra juan bo bo te voya en se nar un par de pa la \_\_\_ bras qu de be ras de gra bar.---

B

Bjo.

B> Tpt.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

F

B $\flat$

D $\flat$

C7

26

26

26

26

26

26

26

26

26

Cura Burlón

**C**

B  
la vas y vis tes plan chas y en su dia, — ga ra bi ta tes le lla man ya si — ya si se pro nun cia.

Bjo.

B> Tpt. *mf*

A. SX. 1 *mf*

A. SX. 2 *mf*

Tbn. *mf*

Pno. *mp*

A.B.

D. S.

Chords: D#7, C7, Fm, Gm7b5, Bbm, D7, Fm

Cura Burlón

6

42

B

Gm7b5

D7

C7

Fm

que llo que cal zas, los pies te re cu bri ran chi ri mi res les lla ma ras ya si ya si s pro mun da el

Bjo.

B> Tpt.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

Tbn.

Fm

Gm7b5

D7

C7

Fm

Pno.

Fm

Bbm

A.B.

D. S.

Cura Burlón

**D**

B  
50 mi ni no vo raz a maes tra do ya fue pas pa ras ga te les lla man da ran sia da le de be ber

Bjo.

B> Tpt.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

Tbn.

Pno.  
50 *mf* *pp* *pp*

A.B.

D. S.

Chords: D#7, C7, Fm, D#7, C7, D7, Gm7b5, Bbm, Fm

Cura Burlón

8

58  
B  
la  
3  
da  
ran  
cites  
muy  
bue  
na  
y  
con  
e  
lla  
te  
bu  
ñas  
pre  
gun  
ta  
le  
al  
fi  
li  
tro  
que  
el  
po  
lli  
no  
de  
car  
ga  
en  
la

58  
Bjo.

58  
B> Tpt.

58  
A. Sx. 1

58  
A. Sx. 2

58  
Tbn.

58  
Pno.  
Fm  
Bbm  
D7  
C7  
Fm  
Bbm  
D7  
C7  
Fm

58  
A.B.

58  
D. S.



66  
B  
66  
Bjo.  
66  
B♭ Tpt.  
66  
A. Sx. 1  
66  
A. Sx. 2  
66  
Tbn.  
66  
Pno.  
66  
A.B.  
66  
D. S.

tie rra tra — ha ja — mos y en hec tara re — par ti — mos bi to que le — lla ma — mos y con da ran cia la — cu bri — mos ten cui

Fm D7 C7 Fm D7 Bbm Fm D7 Fm C7 Fm Bbm Fm

Cura Burlón

10  
E

da do no ten cer ques pues con el téhas de... que mar —  
 lia lum bran cia es... muy bue... na pe ro dis tan cia has de to mar — no teol

B

Bjo.

B> Tpt.

A. SX. 1

A. SX. 2

Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Fm D7 C7 Fm Bbm Fm C7 Fm

82

B

82

Bjo.

82

B♭ Tpt.

82

A. Sax. 1

82

A. Sax. 2

82

Tbn.

82

Pno.

82

A.B.

82

D. S.

vi des del fi li tro que el em bu ti do dea ni mal

que co ci na mos so bre laa lum bran cia pa la pa chan ga tes te

Fm D7 C7 Fm

Fm Bbm C7 Fm

# Juan Desquite

Jazz blues  
 A ♩ = 150  
 Compose & arranger: Alvaro Trejo

The score is written for a jazz ensemble. The Tenor saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The Alto saxophone part features a triplet and various slurs. The Tenor, Baritone, and Trombone parts have long notes with slurs and dynamics like *ppp* and *mp*. The Piano part is mostly rests with some notes in the right hand. The Acoustic Bass part has a steady eighth-note pattern with dynamics like *ppp* and *mp*. The Drum Set part has a consistent pattern with dynamics like *ppp* and *mp*. Chord changes are indicated above the Acoustic Bass staff: Gm7, C7, F7, Dbm6, and Gb7.

Instrument parts: Tenor, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trombone, Piano, Acoustic Bass, Drum Set.

Chord changes: Gm7, C7, F7, Dbm6, Gb7.

Dynamics: *ppp*, *mp*.

Copyright ©

Juan Desquite

2 **B**

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top staff is the vocal line (T) with lyrics: "van la le curz di ne ro a cos la doem po tes ta le tam bien los chi ri mi res y tam bien los ga ra bi ta tes". The vocal line includes a triplet of eighth notes. Below the vocal line are four staves for strings: A. Sx., T. Sx., and B. Sx., each with a triplet of eighth notes. The Tbn. staff has a triplet of eighth notes. The Phno. staff is marked "(Double time)" and contains a series of slanted lines. The A.B. staff has a triplet of eighth notes. The D. S. staff contains a series of slanted lines. Chord markings include F7, Bb7, and B dim7.

T  
van la le curz di ne ro a cos la doem po tes ta le tam bien los chi ri mi res y tam bien los ga ra bi ta tes

A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

Tbn.  
F7 Bb7 F7 Bb7 F7 Bb7 B dim7

Phno.  
(Double time)  
F7 Bb7 F7 Bb7

A.B.  
D. S.

12

T

quea pa pa rasga te se preñticioera lumbranca corra a tra er clancu o se ke quemaelbi to que yo me

12

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

12

Tbn.

Pho.

12

A.B.

D. S.

F7 Gm7 C7 F7 Gm7 C7 F7 Gm7 C7

Juan Desquite

4 C

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

- T** (Tenor): Vocal line with lyrics: "co mo la fi lí tra ca y me voy en fi lí tro que le van ta te cruz di ne ro a a cos".
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Accompaniment.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Accompaniment.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Accompaniment.
- Tbn.** (Tuba): Accompaniment with chord markings: F7, Bb7, F7, Bb7.
- Pho.** (Piano): Accompaniment with chord markings: F7, Bb7, F7, Bb7.
- A.B.** (Alto Clarinet): Accompaniment.
- D. S.** (Drum Set): Accompaniment.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

24

T

ta do en el po tes ta te me co mo la fi li tra ca y me voy en el fi li tro que yo me

24

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

24

Tbn.

Pho.

24

A.B.

D. S.

24



Juan Desquite

6 **D**

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

- T (Tenor):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- A. Sx. (Alto Saxophone):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- B. Sx. (Baritone Saxophone):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- Tbn. (Trumpet):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- Phn. (Piano):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- A.B. (Alto Clarinet):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que
- D. S. (Double Bass):** comola fi li tra ca y me voy en el fi li tro que y me voy en el fi li tro que

Chord progressions for the piano part include: Gm7, C7, F7, Am7, Ab7, Gb, and Gm7.



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, **Alvaro Moisés Trejo Muñoz**, con C.C: # **0920120052** autor del trabajo de titulación: **Musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador**, 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, **17 de marzo de 2017**

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Alvaro Moisés Trejo Muñoz**

C.C: **0920120052**

## **REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA**

### **FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN**

<b>TÍTULO Y SUBTÍTULO:</b>	Musicalización de una obra propia de la tradición oral del litoral del Ecuador		
<b>AUTOR(ES)</b>	Alvaro Moisés Trejo Muñoz		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>	Yaselga Rojas Yasmine		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Facultad de Artes y Humanidades		
<b>CARRERA:</b>	Carrera de Música		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciado en Música		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	17 de marzo de 2017	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	81
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Composición, fusión, arreglos musicales, musicalización		
<b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>	Musicalización, <i>filmscore</i> , cuentos del litoral Ecuatoriano, sincretismo entre artes, música extranjera.		

**RESUMEN/ABSTRACT** (150-250 palabras):

El proyecto sigue una tendencia sincrética, que se ve reflejado en los trabajos de grado propuesto por los músicos Díaz (2014), Nan & Wong (2015), Cedeño (2016) y Villon (2016), para elaborar un plan piloto, que posteriormente desemboque en un producto que pueda ser comercializado. De esta manera, se pretende elaborar un material artístico que busque la inclusión de la música extranjera con nuestra propia herencia literaria. Para conseguirlo, se ha aplicado los conceptos más relevantes del *filmscoreing* para la musicalización de un cuento propio de la tradición oral del litoral del Ecuador, así mismo se han utilizado diversos géneros del jazz como recurso musical para dicha musicalización. Este estudio se llevó a cabo en el semestre B-2016 (Octubre-Marzo) en la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Es una investigación cualitativa, de tipo descriptivo, no probabilístico. Los instrumentos de recolección de datos fueron: entrevistas, análisis de documentos, grabación de audio & video y análisis de partituras de los temas *Down in the new Orleans*, *Almost there*, *Friends on the other side* y *When were human* de la película “La princesa y el sapo”.

<b>ADJUNTO PDF:</b>	SI x	NO
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono: +593-996951287</b>	E-mail: alvarotm128@gmail.com
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	<b>Nombre: Alex Fernando Mora Cobo</b>	
	<b>Teléfono: +593-998670248</b>	
	<b>E-mail: <a href="mailto:alexmorac77_75@hotmail.com">alexmorac77_75@hotmail.com</a></b>	
<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>		
<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>		
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>		
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>		