



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Interdisciplinario

Suena el cununo y el tambor

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Cristhian Stefano Maya Cassagne

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Cristhian Stefano Maya Cassagne, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Daniel Orejuela Flores

Tutor del proyecto Interdisciplinario

Giovanny Bermudez

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimiento:

Mi más sincero agradecimiento a mi tutor Daniel Orejuela Flores, por su total apoyo y guía para la finalización de este proyecto.

A mi hermano, José Andrés Maya por ser quien me motivó desde un principio a cumplir tan grande sueño. A todos los docentes que supieron transmitir sus conocimientos, a Dios y a mi familia.

Dedicatoria

A mis padres, a mi esposa y a mi hijo, por ser mi principal motor de vida, a mis abuelos, por ser pilar fundamental en mi formación académica, a mi hermano, por compartirme su sabiduría.

Resumen

El siguiente proyecto, de carácter interdisciplinario, consiste en la elaboración de un material sonoro enfocado en la salsa para el intérprete y compositor *Cristhian Maya.*, utilizando recursos de música ecuatoriana; en especial, recursos de la música afro ecuatoriana.

Para la realización de este material sonoro se utilizaron memorias, registros y recursos de distintas producciones discográficas de artistas y agrupaciones como *Ray Barreto, El Gran Combo, Eddie Palmieri, Richi Ray, Larry Harlow, Oscar de León* entre otros que fueron necesarios para el análisis de recursos compositivos y de orquestación en tanto a formato de salsa se trate. Para este proyecto, fue necesario emprender un largo proceso de investigación apuntando a la concepción y desarrollo de la salsa como respuesta a necesidades sociales de la década de los 70 abordada a partir del texto de Ángel Quintero Rivera *Salsa sabor y control: sociología de la música tropical*, publicada en 1998, que dio paso a la comprensión de los recursos sonoros utilizados en este género tales como el soneo, el mambo, la moña que responden a una necesidad sociales reflejada a través de la música que, de manera inconsciente o no, perduran a lo largo de la línea del tiempo. Estos recursos sonoros fueron utilizados de tal manera que su única misión, en este trabajo discográfico, fue la de guiar a las composiciones por el camino correcto abordado desde la armonía, la rítmica y la lírica, factores indispensables para poder alcanzar el estándar de producciones internacionales.

Como conclusión, se realizó un *Extended Play* de música latina de cinco composiciones que reflejen la potencia sonora que el género, desde su concepción, planeaba difundir agregando recursos de música local.

Palabras claves: Trabajo Discográfico, *Extended Play*, Salsa, *Cristhian Maya.*

Abstract

The following transdisciplinary project consists in the elaboration of a sound material focused on salsa for the interpreter and composer Cristhian Maya, especially, resources of Afro-Ecuadorian music.

For the realization of this sound material, memories, records and resources of different record productions of artists and groups such as Ray Barreto, El Gran Combo, Eddie Palmieri, Richi Ray, Larry Harlow, Oscar de León were used among others that were necessary for the analysis of compositional and orchestration resources as far as salsa format is concerned. For this project, it was necessary to undertake a long research process aiming at the conception and development of salsa in response to social needs of the 70s addressed from the text of Ángel Quintero Rivera *Salsa flavor and control: sociology of music Tropical*, published in 1998, which gave way to the understanding of the sound resources used in this genre such as the sonnet, the mambo, the gnaw that respond to a social need reflected through music that, unconsciously or not, last along the timeline. These sound resources were used in such a way that their only mission, in this record work, was to guide the compositions along the correct path approached from harmony, rhythm and lyric, essential factors to be able to fulfill the high ambitions that it entails this work. In conclusion, there was an extended play of Latin music of five compositions that reflect the sound power that the genre, from its conception, planned to disseminate by adding local music resources.

Keywords: Record Work, *Extended Play*, salsa, Cristhian Maya

Índice General

Introducción	9
Pertinencia del proyecto.....	10
Objetivo general.....	10
Objetivos específicos	10
Descripción del proyecto	11
Metodología	11
Capítulo 1	11
1.1 Antecedentes	12
1.1.1 Ritmos tropicales	12
1.1.2 Origen de la salsa	12
1.1.3 Estructura de la salsa	14
1.1.4 La salsa en Latinoamérica	15
1.1.5 El productor en la salsa	15
1.1.6 La salsa en Ecuador	16
1.1.7 Ritmos ecuatorianos	17
1.2 Referencias artísticas	20
Capítulo 2	24
2.1 Propuesta Artística	24
2.2 Composiciones del EP	26
Capítulo 3	30
3.1 Pre producción	30
3.1.1 Arreglos	30
3.3 Rider Técnico	40
Capítulo 4	42
4.1 Producción y Postproducción	42
4.1.1 Grabación	43
4.2 Edición y mezcla	51
Capítulo 5	56
5.1 Creación de la portada	56
5.2 Realización del diseño	57

Introducción

El proyecto “*Suena el cununo y el tambor*”, es un trabajo direccionado a la creación de un *Extended Play* de música latina enfocada a formato de orquesta de salsa. Se pretende usar recursos rítmicos y melódicos de géneros musicales ecuatorianos.

El proyecto busca comprender la terminología empleada en la salsa, su origen y el impacto social de la misma para que, al momento de la composición y búsqueda del balance sonoro, sean utilizadas de una manera acertada y consciente pues, al ser una combinación de varias músicas del caribe, goza de una riqueza tímbrica y musical de alto nivel capaz de ser interpretada desde un sinnúmero de miradas. La salsa se ha popularizado alrededor del mundo entero y nuestra misión es alcanzar los estándares de grandes producciones de salsa ya que, se ha podido evidenciar trabajos artísticos musicales que han sido combinadas con músicas de distintas localidades, por ejemplo, Diego el Cigala, en su producción *indestructible* realizó una notable combinación entre la salsa y el flamenco. Nuestra misión es lograr combinar música ecuatoriana con salsa para de esta manera abrir paso a nuevas generaciones de composiciones musicales.

Este trabajo de producción musical es realizado gracias al constante consumo de salsa en el mercado local que ha despertado enorme curiosidad, en el realizador de este proyecto, en conocer y comprender la razón y el origen de la energía, euforia, y tensión transmitida en grabaciones en vivo, conciertos y en versiones de estudio de este género para que sean empleadas en nuevas producciones musicales donde se refleje el estudio realizado junto con una visión de sincretización con la música ecuatoriana.

Para llevar a cabo este material sonoro, fue necesario realizar una investigación documental recopilando antecedentes históricos que sirvieron de modelos y referentes musicales a seguir a lo largo de este trabajo. Posteriormente se realizó un análisis comparativo de obras de distintos compositores y arreglistas de salsa anteriormente nombrados¹ con la finalidad de estudiar y emplear las formas de orquestación, desarrollo de motivos rítmicos melódicos y líricos para conseguir el balance de los elementos de una producción musical responsables del éxito en la época dorada de la salsa.

¹ Autores nombrados a partir de la quinta línea de la sección RESUMEN

Pertinencia del proyecto

La creación de salsa con alto nivel compositivo cargado de conceptos históricos y sociales no se ha evidenciado de manera notoria en la industria local, por lo que, es importante desarrollar propuestas artísticas que fundamentadas en conceptos históricos acertados para una correcta asimilación del género. No se puede reinventar sin antes conocer el origen histórico y social de cualquier género musical.

Este tipo de producción puede fomentar e inducir a nuevas formas de sincretismo musical realizado de manera consciente y acertada que permita crear en la audiencia un despertar de conceptos históricos. Se piensa a futuro crear más formas de sincretismo de músicas rítmicas latinas uniéndolas con distintas artes, sean estas la danza, teatro y arte visuales, pues, a través del cuerpo se expresa el sentir humano.

Objetivo general

Producir un EP basado en ritmos tropicales implementando la combinación de música ecuatoriana.

Objetivos específicos

Realizar composiciones de música tropical fusionada con géneros ecuatoriano.

Componer contenido lírico acorde a la música creada.

Elaborar arreglos para orquesta tradicional de salsa y banda.

Organizar sesiones de ensayos, grabación, edición, mezcla y mastering.

Difundir material discográfico en forma física y digital.

Descripción del proyecto

El proyecto consiste en la composición, arreglos y producción de un EP de cinco temas enfocados en la salsa implementando recursos de música ecuatoriana. Se utilizarán métodos de orquestación de armonía funcional para sección de vientos de orquesta de salsa. Se buscará conseguir un balance entre lo tradicional y lo contemporáneo en cuanto a sonoridad se trate apuntando a la interpretación colectiva; es decir, grabación en bloque.

Las composiciones se realizarán a base de una investigación del desarrollo musical y social de los géneros a seleccionarse. Se tomará como punto de apoyo el trabajo realizado por Ángel Quintero en su investigación acerca de la música tropical. Los temas musicales serán compuestos para el artista Cristhian Maya, implementará la sonoridad su instrumento general, el tres cubano.

Metodología

Al ser una producción con ritmos tropicales, la composición de los temas musicales se realizará bajo la premisa de la importancia del ritmo buscando elementos armónicos y melódicos que permitan un correcto desarrollo de la dinámica musical. La energía de los temas musicales se enfocará en la potencia de las secciones improvisadas o descargas, pues, estas serán los puntos fuertes de las composiciones. Se busca una sonoridad agresiva que se reflejará por medio de los arreglos. Se buscará una correcta microfónica tratando de emular un ambiente acústico. Previo a organización, se buscará grabar la sección rítmica de manera colectiva. Las composiciones se realizarán para la voz del cantante Cristhian Maya. Se buscó ser prolijos desde la etapa de grabación, ya que se pretende buscar la sonoridad deseada desde la captura de sonido. Posteriormente, en la etapa de edición y mezcla, se buscó resaltar la interpretación colectiva.

1.1 Antecedentes

1.1.1 Ritmos tropicales

El tambor junto con el cununo, de origen pre-colombino, ha marcado una larga línea de creación musical caribeña a lo largo del mundo, sin embargo, nos enfocaremos en la utilización de estos instrumentos en la música que conocemos como “tropical”.

Llámesese música tropical a toda aquella desarrollada desde el siglo XIX en el caribe y América latina heredadas por la cultura afro. La salsa, el merengue, entre otros, son consideradas música tropical. Empezaremos a hablar un poco sobre la salsa.

1.1.2 Origen de la salsa

La salsa, a lo largo de la historia ha encontrado cuna en un sin número de espacios territoriales limitados llamados países, sin embargo, es muy difícil tratar de buscarle un punto de origen geográfico pues, en su representación del tiempo y el espacio, atraviesa diferentes temporalidades y distintas espacialidades. La salsa es el resultado de la sincretización de distintas culturas sean estas: cubanas, puertorriqueñas, colombianas, dominicanas, entre otras que se encontraron una frente a otra en Nueva York. El término salsa fue usado a partir de los años 70 para referirse a la combinación de varios géneros en su mayoría de influenciada por la música cubana junto con música latinoamericana y jazz. La salsa fue desarrollada por músicos de origen latinoamericanos en la ciudad de Nueva York.

Por otro lado, Tito Puente, negaba la existencia de la salsa como género en sí. Tito aseguró que lo que otros llamaban salsa él lo había interpretado en distintas formas, sean estas: mambo, guaracha, chachachá, guaguancó. Aseguró que todo lo antes mencionado era cubano.

No obstante, autores señalan como un elemento fundamental en el surgimiento de la salsa en los años 1970 la intervención de los puertorriqueños y su cultura, tanto en la isla de Puerto Rico como en Nueva York. Se señala el de los puertorriqueños en esta ciudad que, aunque su población fuese minoría, eran numéricamente muy superiores a cualquier asentamiento latinoamericano. También se aduce que el corte en el intercambio cultural entre Cuba y Estados, en el año 1959 potenció el protagonismo de los puertorriqueños en la escena musical latina de New York.

El músico cubano, Ignacio Piñero, utilizó por primera vez un término relacionado, en el año de 1933, en un tema a estilo de son cubano titulado *Échale salsita*, tema que dio paso a la palabra Salsa para conocerse a nivel mundial. Posteriormente, a mediados de los años 40, Cheo Marquetti, otorgó el nombre “Conjunto Los Salseros” a su agrupación. En 1957, viajó a Venezuela y fue ahí donde se comenzó a emitir en la radio la palabra *salsa* a la música que hacían los soneros cubanos.

Ed Morales, en su libro *Ritmo latino: la música latina desde el bossa nova hasta la salsa*, menciona la palabra salsa usada para animar a una banda para el incremento del tempo y que pone a los bailarines en un aumento de energía alta para agradecer un momento musical, expresar un tipo de nacionalismo cultural, proclamando el calor y sabor de la cultura latina. También menciona a Johnny Pacheco, que realizó un álbum llamado *Salsa na' má*, que Morales tradujo como “solo necesitas un poquito de salsa o condimento”.

La palabra salsa como género musical, a usarse en las calles de Nueva York a finales de los años 60 y principios de los 70. La orquesta Fania All-Stars toma un papel primordial en el surgimiento de la salsa abre un nuevo capítulo de la música latina en la música popular estadounidense. Sin embargo, durante los años 1930, años 1940 y años 1950, la música afrocubana era consumida ampliamente por los sectores latinoamericanos en la ciudad de Nueva York. Los cubanos en Nueva York, los puertorriqueños y otros músicos de otros países, fundamentan su música en gran medida en los elementos de origen afrocubano.

La salsa se expandió a fines de los años 1970 y durante los 1980 y 1990. Nuevos instrumentos, nuevos métodos y formas musicales fueron adaptados a la salsa. La salsa se convirtió en parte importante de la escena musical en Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Panamá y lugares tan lejanos como Japón. A la llegada del siglo XXI, la salsa se ha convertido en una de las formas más importantes de la música popular en el mundo. Según Cesar Miguel Rondón, la salsa es parte de los géneros que cantan lo urgente y lo verdadero, la poesía rápida, callejera y cotidiana que nos marca y es inevitable. Se le puede atribuir a esto el encanto de esperar el soneo de los cantantes.

La salsa, por atribuirle un nombre a esta combinación de ritmos, goza de cierta complejidad sonora acompañada de «espontaneidad popular urbana»² evidenciada desde

² Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, (Siglo veintiuno editores, México DF, 1998), 23.

mediados de los años 60 con autores como Eddie Palmieri, Ismael Rivera, Willie Colón, Ray Barreto, entre otros, donde empezaron a mostrar una tendencia musical de una estructura basada en complejas figuraciones rítmicas asentadas en un clave percusiva que se mantendría de manera implícita o explícita a lo largo del tema musical. Su sonoridad se fue moldeando. Fue así que Eddie Palmieri amoldaba el estilo ya mostrado por Mon Rivera, en Puerto Rico, donde los trombones acompañaban de manera única al ritmo salsero. Eddie Palmieri, quitaría los violines antes escuchados en orquestas como la Fania, o Charlie Palmieri para reemplazarlo por los trombones y ganar agresividad, en los mambos, junto con las trompetas.

1.1.3 Estructura de la salsa

Su estructura se fija, básicamente, en la presentación de una línea melódica, seguida por un soneo, el cual se ejecutaría por el cantante previo a la popularmente llamada “Moña”³ o descarga donde el tema musical llegaría al punto más alto de su dinámica musical. En el jazz, se lo conocería como sección Jam. Sin embargo, este pensamiento musical sobre la forma no es ajeno a antiguos rituales religiosos cubanos donde el tambor marcaba un largo camino hacia una ascensión espiritual acompañado de un motivo melódico monofónico interpretado por los presentes en dicho ritual que se convertiría en una improvisación colectiva de preguntas y respuestas, una estructura llamada por los autores Finkelstein y Bartok como “abierta” que fueron reordenadas por la música mulata regida por claves redondeadas.

Años posteriores, la salsa empieza a tomar un postura más académica inspiradas en el latin jazz. Fue así que artistas como Dave Valentine, Chick Corea, Michel Camilo empezaron a llenar a la salsa de nuevos atributos armónicos y melódicos aportando un enfoque de igual importancia a la ejecución musical armónico-melódica marcando una clara relación entre el aporte musical calljero popular y lo culto de la academia. No obstante, pese a prevalecer en el tiempo, la salsa también ha perdido elementos de mucha relevancia; entre estos, el motivo social de la salsa pues, según el autor Ángel Rivera, la salsa era contestataria, llevada así por el pueblo latino puertorriqueño radicado en Nueva York enfrentado a un mundo ajena al suyo, lleno de explotación y presión social.

³ Sección orquestal interpreta por los vientos de forma pregunta-respuesta.

1.1.4 La salsa en Latinoamérica

La salsa, al contrario del Boogalu de origen anglo, logra trascender y marcar a una nueva generación de jóvenes debido a su combinación rítmica de orígenes colombianos, puertorriqueños, cubanos y brasileños a combinarse en Estados Unidos para llamarse en un futuro “la música de los latinos”. Cabe recalcar que existió de parte de los cubanos una contraposición y rechazo hacia la salsa, pues lo reconocían como un “son” mal tocado pues el «son era exclusivo de cuba»⁴, sin embargo, la salsa tenía mucho más que solo “son”. Más que una estructura era una praxis de libres formas donde uno de los elementos más importantes, la improvisación verbal, rompería con su estructura española de octosílabas cantadas hacia un devenir libre. Posteriormente, nace la expresión “pisar el coro” refiriéndose a un inicio asincopado de la voz. Años más tarde, la salsa llega a Colombia, Venezuela, Cuba, Perú y finalmente Ecuador donde nuevos talentos empezaron a surgir a partir de los 90 con exponentes de gran acogida como Joe Arroyo de Colombia, Oscar de León de Venezuela, entre otros.

1.1.5 El productor en la salsa

En la actualidad, el joven productor se ve inmerso en un sin número de constantes actualizaciones musicales, pues, la salsa ha llegado a fusionarse con otras músicas desembocando así en nuevas creaciones. Por ejemplo, Colombia vio el nacer de la “salsa choque”, una clara forma sincretización de música tropical con rap. Sin embargo, no es nuestro punto de estudio.

Un punto importante en la historia de la salsa es la transición de la importancia de la energía rítmica hacia la destreza vocal en melodías vocales. Ismael Rivera, el sonero mayor, muestra en su álbum *Esto si es lo mio*⁵ su versatilidad al momento de frasear e improvisar “pisando el verso”.

Este proyecto pretende abarcar la energía, motivo y atmosfera que la salsa alcanzó en su época dorada de la mano de Eddie Palmieri junto con los autores previamente nombrados.

Hoy en día, productores y músicos como Tony Succar e Isaac Delgado dotan a la salsa de un contexto musical que difícilmente se pudo haber imaginado a sus inicios. Quisiera resaltar el trabajo realizado en el álbum *Unity The Latin Tribute To Michael Jackson* producido

⁴ Carlos Borbolla, *El Son, Exclusividad de Cuba*, Anuario Interamericano de Investigación Musical Vol. 11 (1975), pp. 152-156

⁵ Ismael Rivera, Tite Curet Alonso, Album TICO LP ESTO SI ES LO MIO en el año 1978

principalmente por el peruano Tony Succar, que, junto a su talento como arreglista, llevó la música de Michael Jackson a un acercamiento con la comunidad latina. La transformó salsa.

1.1.6 La salsa en Ecuador

En la escena local, Ecuador, la producción de música salsa se ve comandada y limitada por lo aprendido de forma no académica que a la misma la caracteriza, sin embargo, existen orquestas y artistas con notable acercamiento a la producción internacional de la salsa en Ecuador, por ejemplo, el artista ecuatoriano Paolo Plaza se encuentra realizando un álbum con el músico colombiano Diego Galé. Quisiera también resaltar el trabajo realizado por Gustavo Enrique, el sonero del pacífico, conocido por su tema *Otro ocupa mi lugar*, que, gracias a su trayectoria musical, ha reactivado el comercio y el consumo de la salsa local gestionando conciertos con artistas como: Tony Vega, Charlie Aponte, Tito nieves, entre otros. Sin embargo, la producción local, no ha logrado mantenerse por sí sola como una composición de factores estables musicales pues, se necesita de mucho conocimiento rítmico, armónico y melódico para la correcta creación de salsa; los jóvenes tendemos a dañar el género.

Ángel Quintero Rivera, en su libro “Salsa, sabor y control” anuncia un futuro, a la salsa, incierto pero marcado por la praxis entre bailarín y músico. Mientras el baile exista, la salsa no morirá. Mientras la academia se junte con los conocimientos adquiridos de forma autónoma seguirá existiendo la salsa. El autor pone como ejemplo la ideología de Fania Records que consistía en la combinación de la academia con la “calle”, es así que tenemos una de las más famosas duplas, Héctor Lavoe, un ciudadano puertorriqueño junto con Willie Colón formado musicalmente en New York, Tito Puente, formado en New York, Celia Cruz, formada en Cuba.

Por otro lado, el cununo, reconocido por acompañar al currulao, es portador de una carga rítmica, que a criterio personal, no es ajena a la energía de la salsa. En este proyecto pretende resaltar combinar y formas de sincretismos culturales para la correcta creación y ejecución de la salsa combinada con ritmos y géneros reconocidos como ecuatorianos.

1.1.7 Ritmos ecuatorianos

Al abordar la música del Ecuador nos vemos obligados a contar su historia, de forma breve, desde la época prehispánica dividida en 4 períodos: Precerámico, Formativo, Desarrollos Regionales e Integración. Desde el periodo Precerámico (11 000a.C - 6 000a.C), gracias a intervenciones de arqueólogos como Julio Viteri Gamboa⁶, se pudo mostrar al mundo las distintas actividades de nuestros antepasados. Basadas en hallazgos de distintos materiales, se demostró que nuestra cultura giraba entorno a la agricultura. Sus creencias apuntaban a la naturaleza, al entendimiento de ciclos lunares y solares que garantizaban un buen periodo de siembra y cosecha exaltadas por medio de rituales religiosos acompañadas por silbatos de huesos, sonajeros y de más instrumentos destinados a la emisión de sonidos para la exaltación de la madre tierra.

En el Período Formativo, la cultura Valdivia, junto con las culturas Machalilla, Real Alto y Chorrera en la costa, Cerro Narrío y Cotocollao en la sierra y Los Tayos en el oriente tomaron protagonismo. Fue así que se conoció el trabajo en cerámica de la cultura Valdivia determinándola como la cultura más antigua de América dicho por Julio Viteri Gamboa, luego de la publicación de su folleto titulado *Ni mayas, ni aztecas, sino ecuatorianos*, publicado en el año 1963, mostrándola, incluso, más antigua que la cultura Tlatilco (4 800a.C) localizada en lo que hoy se conoce como México.

En este periodo, se hallaron silbatos, sonajeros y caracoles con unos agujeros atribuidos a la cultura Valdivia, una flauta de hueso con cinco perforaciones atribuida a la cultura Machalilla, mientras que, la botella silbato, le fue atribuida a la cultura Chorrera determinada por Mario Godoy como la mayor innovación musical de la época.

En el periodo Formativo, se evidencian la utilización de distintos instrumentos musicales, tales como:

Rondadores pequeños líticos (de piedra), rondadores de arcilla, de vegetales tubulares rondadores gigantes (zampoñas, bajones), una gran variedad de flautas, confeccionadas en arcilla, huesos y seguramente en carrizo, tunda, guadúa, hay flautas horizontales, verticales tipo quena, gran variedad de silbatos, caracoles

⁶ Julio Viteri Gamboa, Arqueólogo ecuatoriano. Quito, 8 de enero 1908 – Milagro, 28 enero 1986.

ocarinas. Se usó el tambor, sonajeros, la tincullpa el litófono (grupo de piedras de basalto). [...]⁷

En el periodo de Desarrollo Regional (500a.C – 499a.C) caracterizado por su gran perfeccionamiento artístico en las vasijas, figuras, máscaras, trabajos en piedra, conchas y metales. En la cultura La Tolita, Esmeraldas, se encontraron varios instrumentos musicales aerófonos: silbatos y ocarinas antropomorfos y zoomorfos. Por otro lado, en las tumbas de la cultura Capullí, Carchi, se hallaron instrumentos de percusión elaborados con oro, cobre y tumbaga. En las culturas Bahía y Guangala se han encontrado botellas silbato, una maraca de barro, un xilófono de piedra, caracoles marinos, silbatos bitonales, flautas verticales de hueso con cuatro orificios y con embocadura de quena, maracas de cerámica, flautas de pan pequeñas y ocarinas.⁸

El período de Integración, compuesta por la cultura Manteña Huancavilca, Cuasmal, Cañari-Tacalshapa-Cashaloma, es el de mayor desarrollo previo de la llegada de los Incas a territorios conocidos en la actualidad como ecuatorianos desde el año 500 hasta el 1000. Los instrumentos musicales hallados en estas culturas son similares a los de los anteriores períodos, pero más estilizados. Lo más importante de este período fue el inicio de la estratificación social y la visión dual de la música, es decir, instrumentos musicales macho-hembra, de atracción o alejamiento, etc.⁹

Esta introducción fue necesaria para comprender el desarrollo de los instrumentos encontrados en el territorio ecuatoriano. Nuestro enfoque no es realizar una tesis investigativa sobre el origen de los instrumentos musicales; sin embargo, la música en Ecuador halla hogar en tres claras vertientes: la música de la costa, la música indígena y la música europea. Es así que mediante un análisis de distintos géneros y ritmos de música local se seleccionó el Yumbo, el Andarele, la marimba interpretada por Papá Roncón, la bomba del valle del chota como principales ritmos a utilizarse en esta producción. A continuación se explicarán los patrones rítmicos utilizados.

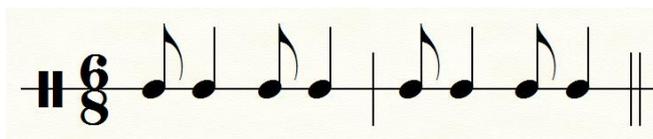
⁷ Godoy, *Breve historia de la música del Ecuador*, 23.

⁸ María Magdalena Muñoz, "Identidades Musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional" (tesis de licenciado en Comunicación Social, 2009), 74.

⁹ María Magdalena Muñoz, "Identidades Musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional" (tesis de licenciado en Comunicación Social, 2009), 74.

1.1.7.1 El Yumbo

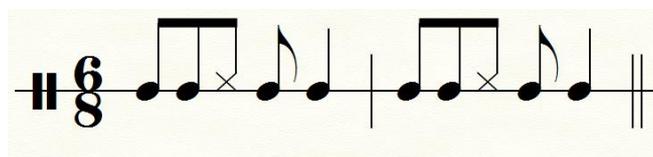
El Yumbo, es un ritmo de orígenes prehispánico conservado por los indígenas que se consolida como género musical en los años 60. Su nombre se basa en la traducción en lengua Kichwa de la palabra brujo. Se desenvuelve en un compás compuesto binario de 6/8.



Ritmo de Yumbo. Elaboración propia. Fuente: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

1.1.7.2 Ritmo de marimba

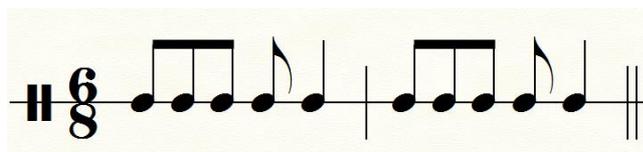
Para este patrón rítmico, se basó en el tema La Caderona interpretada por Papá roncón muy similar a los patrones utilizados en el ritmo de bomba. Sin embargo, sus acentos varían dependiendo de la respuesta del desarrollo del tema musical. La utilización del cununo dependerá de los motivos desarrollados por el intérprete.



Ritmo transcrito del tema Caderona de Papá Roncón. Elaboración propia.

1.1.7.3 Ritmo de Bomba

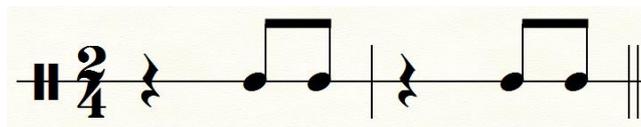
Para este ritmo se tomó de referencia el tema *Bomba Caliente* del grupo Marabú. De similar forma, el cununo se mantiene realizando combinaciones dependiendo del intérprete y el desarrollo del tema musical, mientras que, la bomba, como instrumento, realizará un patrón estable seguido por una combinación de abiertos y cerrados.



Ritmo de Bomba. Elaboración propia. Fuente: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

1.1.7.4 Andarele

Para este ritmo se tomó en cuenta el tema *Andarele* interpretado por Papá Roncón. Se procedió a transcribir la célula rítmica utilizada en este tema musical.



Ritmo de Bomba. Elaboración propia. Fuente: Palacios, *El Andarele en la música tradicional afroesmeraldeña*

1.2 Referencias artísticas

Una de las principales referencias artísticas para este proyecto es el álbum *Indestructible* de Ray Barreto publicado por Fania Records¹⁰ en el año de 1973. En este álbum podemos encontrar guaracha, cha cha cha, guaguancó, descarga y salsa con una ponte sonoridad de la base tradicional de la salsa (timbal, conga, bongó, campana, piano, bajo eléctrico) y conjunto de vientos conformada por 2 trompetas en Bb y 2 trombones. El primer tema llamado *El hijo de Obatalá* es un canto a Obatalá¹¹, creador de la tierra. Este tema interpretado por Tito Allen es la confirmación de Ray Barreto al llamarse “hijo del tambor”. Es una composición en tonalidad menor que se desarrolla de la siguiente manera:

Intro – A – B – Coros – Montuno – Mambo – Moña – Coro – Coda.

En este tema musical, la orquestación se realiza en bloques comúnmente escuchada en las orquestas de *jazz*. La musicalidad de este disco, muy aparte del gran trabajo en los arreglos por parte de Ray Barreto, fue otorgada por los siguientes instrumentistas e intérpretes:

Bass – Julio Romero

Bongos – Tony Fuentes

Coro – Hector Lavoe, Meñique

Engineer – Jon Fausty

Executive-Producer – Jerry Masucci

Flugelhorn – Manuel Duran

Flute – Art Webb

¹⁰ Fania records, disquera funda pero Jerry Masucci y Johnny Pacheco.

¹¹ Obalata, también conocido como Oxalá u Ochalá, es el nombre de una deidad de la religión yoruba

Piano – Eddie Martinez*

Producer, Congas – Ray Barretto

Timbales – "Little" Ray Romero*

Trumpet – Joseph Roman, Manuel Duran, Roberto Rodriguez (2)

Vocals – Tito Allen.

Conforme se desarrolla el disco, podemos encontrar el tema “*Indestructible*”, tema musical dedicado a los problemas raciales de la época en el territorio estadounidense (Nueva York), dotada de una gran potencia en el mambo y moñas complementadas por un frontal soneo de Tito Allen.

EL HIJO DE OBATALA RAY BARRETTO

TRUMPET 1

Fragmento de transcripción de la trompeta 1. *El Hijo de Obatalá*¹².

De Ray Barreto, se realizaron transcripciones de varios temas musicales para poder analizar los recursos melódicos, armónicos y rítmicos utilizados a lo largo de la producción discográfica, precisamente para comprender los factores que sumaron en su estética sonora.

Años más tarde el cantante español Diego el Cigala, rindió un tributo a Fania Records realizando un remake de los temas más conocidos, entre ellos, el tema indestructible con los arreglos de Bebo Valdez.

¹² Transcripción propia

Musical score for 'Indestructible' featuring a full band with trumpet, trombone, piano, and percussion. The score includes a 'BRASS' section and a piano part with chord symbols like Dmin, G^b, A^b, F^{#m}, E⁷, and B^bm.

Fragmento transcrito del tema *Indestructible* transcrito por José Andrés Maya¹³

El tema *Indestructible* sirvió como influencias del tema no1 de esta producción musical, ya que se buscaba recrear la sonoridad de la salsa de Nueva York en la década de los 60 a los 70.

El siguiente referente artístico es Oscar de León. El sonido característico de sus producciones encasilladas en salsa rumbera dio un toque de inspiración para el tema No2 de esta producción.

Musical score for 'Llorarás' featuring two trombones, piano, acoustic bass, and tres. The score includes a 'MELODIA 1' section and a piano part with chord symbols like C, D^{min}, E⁷, A^{min}, G⁷, and C.

Transcripción del tema *Llorarás* a dos trombones.¹⁴

¹³ Transcripción realizada por José Andrés Maya

¹⁴ Transcripción propia del tema *Llorarás* de Oscar de León

Se analizó y se transcribió el tema *Lloraras* para comprender su estructura musical y su forma de orquestar, lo que llamó la atención de este tema musical fue la predominación de los trombones durante todo el tema mostrándose potentes y fuertes debido a su armonización por terceras con el primer trombón alcanzando el registro tenor. Este formato musical se popularizó en Venezuela gracias a agrupaciones Porfi Baloa y a Montuno y la Cimarronada que se mostraron al mundo con una alineación de dos o tres trombones. Quisiera recalcar que en la búsqueda de influencias de música local se encontró el álbum de Papá Roncón y Katanga llamado *Marimba Magia* que con su tema *Agua larga* y *Anderele* llenaron de total inspiración para creación de este EP.

Capítulo 2

2.1 Propuesta Artística

Este proyecto, se trata de la producción de un Extended Play de música latina enfocada en la combinación de la salsa con música ecuatoriana. Se decidió centrarse en la música afro ecuatoriana debido a su cercanía rítmica y melódica con la salsa.

La producción, busca recrear el sonido de la salsa de Nueva York de la década de los 60 a los 70 agregando un saxofón tenor y un saxofón barítono a la sección de vientos de metal utilizados por Eddie Palmieri. En este caso se usarán dos trompetas, dos trombones y dos saxofones.

Las composiciones musicales fueron pensadas para poder mezclar compases de 6/8 y compás 2/2, el cual es característica principal de la salsa. Se adaptaron en ciertos temas musicales la clave de son en 6/8; mientras que, el patrón de la bomba en 6/8, fue pensada en 2/2.

The image shows a musical score for five percussion instruments in 6/8 time. The instruments are CAJÓN, BOMBO, Timbales, Congas, and Congos-Campana. The score is written in a single system with five staves. The CAJÓN staff has a treble clef and a 6/8 time signature, with a series of eighth notes. The BOMBO staff has a bass clef and a 6/8 time signature, with a series of eighth notes. The Timbales staff has a treble clef and a 6/8 time signature, with a series of eighth notes. The Congas staff has a bass clef and a 6/8 time signature, with a series of eighth notes. The Congos-Campana staff has a bass clef and a 6/8 time signature, with a series of eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Orquestación del ritmo de bomba adaptada a los instrumentos de percusión en la orquesta de salsa.

Se adaptó el ritmo de bomba a los instrumentos de percusión a utilizarse, manteniendo el compás en 6/8. Este recurso fue utilizado en varios temas de esta producción.

Posteriormente se utilizó el ritmo de son en compás de 6/8 manteniendo la clave en 3-2 o 2-3. También, se procedió a modificar la marcha de la conga, la cascara del timbal y el martillo del bongó para que, de esta manera, sus patrones no chocasen con la clave.

Ritmo de Son en 6/8 a clave de 3- 2

This musical score illustrates the 'Ritmo de Son en 6/8 a clave de 3- 2'. It consists of four staves: Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Claves. The Timbales part features a steady eighth-note pattern. The Congas part shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific strokes. The Bongos-Campana part has a consistent eighth-note accompaniment. The Claves part provides the characteristic clave rhythm, alternating between two patterns.

Finalmente, pensando en una forma de sincretización de estos dos ritmos (el son y la bomba), se analizó la posibilidad de introducir la bomba en compás de 2/2. Se obtuvo como resultado un amalgama donde faltarían dos tiempos al ritmo de bomba que fueron completados con dos golpes de negra. En esta imagen, el cajón representa el patrón básico de la bomba.

This musical score shows the 'Ritmo de bomba adaptado a clave de son en 2-3'. It includes five staves: CAJÓN, Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Claves. The CAJÓN part is the central focus, featuring a pattern of eighth notes with accents. The Timbales part has a similar eighth-note pattern. The Congas part includes a mix of eighth and sixteenth notes. The Bongos-Campana part features eighth notes with accents. The Claves part maintains the characteristic clave rhythm.

Ritmo de bomba adaptado a clave de son en 2-3

Las composiciones no pretenden representar un impacto social, al contrario, pretenden mostrar la importancia rítmica de las mismas e incentivando a la principal función de la música afro desde su concepción, el Baile.

2.2 Composiciones del EP

El primer tema, llamado *En busca de un sueño*, es una combinación del ritmo de marimba que se convierte en son montuno. Es un tema en tonalidad menor que busca expresar la tristeza de un migrante que deja su tierra natal para buscar un mejor sustento económico para él y su familia. Al ser el tema introductorio, se pensó en iniciar el disco con mucha agresividad rítmica dada por los tambores y el cununo. Su forma musical está dada por una introducción en ritmo de marimba, una parte A en ritmo de son en 6/8, una parte B en compás de 2/2, un interludio seguidas por las partes A, B, interludio 2, coros, mambo, moña, coros 2 y finalmente, un coda. El tema, compuesto en G menor, empieza con ritmo de marimba, mientras que, las trompetas, se mantienen en notas largas, en unísono, para de esta manera conseguir un efecto de un colchón sonoro; mientras tanto, la sección de percusión tendría el protagonismo.

*En busca de un sueño viajó por el mundo,
Intentando guardar el silencio que lleva en lo profundo,
Mostrando el coraje a los seres que ama
Olvida el llanto que lleva en el alma*

Coro

*Pues tu vida cambiará, tus alas te harán volar,
Valor hay que tomar, pues tus hijos te esperaran
Valor hay que tomar, pues tus hijos te esperaran,
No importa nada ya, el alma ya quiere volar,
No olvides el camino a tu hogar*

Estrofa II

*Me llevo en el alma recuerdos que callan, todo el peso que llevo en el alma,
Ay! Ya quiero a mi tierra regresar,
Un abrazo de mi madre y el calor de mi hogar.*

Coro

*Pues tu vida cambiará, tus alas te harán volar,
Valor hay que tomar, pues tus hijos te esperaran
Valor hay que tomar, pues tus hijos te esperaran,
No importa nada ya, el alma ya quiere volar,
No olvides el camino a tu hogar*

El segundo tema, *El tamborero*, narra la historia de un músico que encuentra su voz en el tambor. Es una composición en son, guaracha y caballo en tonalidad de C menor. La fortaleza de este tema radica en la simplicidad de las líneas melódicas con los cortes acompañados por la sección rítmica. Mientras se desarrolla el tema, se puede apreciar el solo del tambor (conga) representando el llamado de la tierra al hijo del tambor.

*Ay no me preguntes si me han visto por allá,
Yo traigo la salsa buena que te pone a rumbear*

Coros

*Suena, suena, a caballo sueno,
Suena, suena, a caballo suena*

*Ay, andarele,
yo traigo también andarele pa que te pongas a repicar.
Un poco de salsa con yuca pa que pongas a remojar*

*Suena, suena, tamborero suena,
Suena, suena, tamborero sueana.*

Tercer tema, *Sangre mestiza*, narra la notable evidencia de la sincretización cultural a través de un mestizo que se muestra orgulloso de las luchas del pueblo al que llama suyo, por ser mestizo. En este tema podemos encontrar combinación de la salsa con el tradicional 6/8 del Yumbo implementado una melodía interpretada por la sección de vientos, antes del coro.

Sangre derramada por mi gente
Tierra cultivada con dolor
Fuerza que ensordece ya la mente
Llanto que entristece el corazón
Nací mestizo firme y fuerte corazón
Traigo la tierra cultivada bajo sol
Nací mestizo porque sí,
Y el mundo me hizo así,¹⁵
Nací mestizo y no lo niego hasta morir.

Cuarto tema, *Suena el cununo y el tambor*, es un tema que invoca la fortaleza de los cueros por medio de un canto descriptivo de distintos instrumentos de una orquesta y sus funciones, tales como: el martilleo del bongo, la marcha de la conga, la afinación del trombón, etc. Finalmente llama al cununo y al tambor como un segundo sonero¹⁶.

Luego de una entrada con sección de vientos, las voces toman poder con una línea melódica en 3 – 2

The image shows a musical score for the song 'Suenan el cununo y el tambor'. It consists of four staves. The first three staves are labeled 'COROS' and contain vocal lines with lyrics. The fourth staff is labeled 'BRASS' and contains a melodic line. The score is in 3/2 time and features a melodic line with various rhythmic patterns and rests.

Fragmento de la melodía del tema *Suena el cununo y el tambor*

¹⁵ Marcha del bongó en 2/2 utilizado en la salsa, bolero, cha cha cha, entre otros. Su estructura, basada en corcheas, puede ser interpretada en clave 3 – 2 o 2 – 3.

¹⁶ Cantante, improvisador vocal nato que se destaca en las secciones de pregones improvisados de la salsa. La orquesta Sonora Ponceña rinde un tributo en el tema “sonero”.

Posteriormente, el tema realiza una pequeña transición en ritmo de bomba, mientras que, los trombones se mantienen haciendo una melodía repetitiva.



Fragmento de la melodía del tema *Suenan el cununo y el tambor*

Quinto tema, *Repica el timbal*, tema que se basa en la depresión de un músico por una ruptura amorosa que encuentra el refugio en el timbal. El protagonista de esta historia, reprocha la partida de su ser amada, sin embargo, para él no existe tristeza, y por medio del timbal, transmite su sentir.

Este tema empieza con un ritmo de Marimba, lo particular de este tema, es que el bombo no es un bombo afroamericano, es un bombo andino, la intención principal fue combinar ritmo de alza junto con yumbo. Sin embargo, se logró una rítmica muy similar a la de marimba.

Este tema fue pensando para desarrollar una sensación de interpretar el tema hacia atrás.



Fragmento de melodías de tema *Repica el timbal*.

Capítulo 3

3.1 Pre producción

En esta sección se explicará detalladamente las decisiones tomadas en las distintas canciones, pues, al componerse 5 temas musicales, se trató de buscar un balance en su sonoridad, orquestación y desarrollo de los mismos. La salsa, como combinación de músicas, tiene una sonoridad característica, una forma musical que nos facilita reconocerla, entre tantas músicas, al momento de escucharla. Es así, que se escogió distintos referentes musicales para las composiciones y arreglos de este EP. Ray Barreto, por su fortaleza en la sección rítmica y Eddie Palmieri, por su riqueza tímbrica y armónica, fueron los ejes fundamentales en el proceso de búsqueda de la sonoridad de este proyecto.

3.1.1 Arreglos

El primer tema, en busca de un sueño, se pensó desde la implementación del ritmo de marimba. Buscando el balance correcto, se decidió implementar el ritmo de 6/8 en el intro y en 2 secciones de verso, de esta manera, se pudo conectar de forma eficiente la marimba con la salsa. A continuación se explicará la orquestación

The image shows a musical score for the introduction of the song "En busca de un sueño". The score is written for a band and includes the following parts:

- TRUMPET IN Bb: 1** and **TRUMPET IN Bb: 2**: Both parts play a melodic line in 6/8 time, starting with a quarter note followed by eighth notes.
- TENOR SAX**: Plays a melodic line in 6/8 time, starting with a quarter note followed by eighth notes.
- TROMBONE 1** and **TROMBONE 2**: Both parts are silent throughout the introduction.
- BARITONE SAX**: Plays a melodic line in 6/8 time, starting with a quarter note followed by eighth notes.
- PIANO**: Provides harmonic support with chords. The chords are labeled **GMIN**, **CMIN**, **DMIN**, and **GMIN** in sequence.

The score is marked "INTRO" and "1" at the end of the first measure.

Intro del tema *En busca de un sueño*. Arreglos por Andrés Maya

Intro del tema En Busca de un Sueño

Como se puede observar en la imagen anterior, se orquestó el ritmo de marimba para los instrumentos de percusión de una orquesta de salsa (Congas, bongó, timbal, campanas); posteriormente, en el periodo de grabación se procedió a capturar los sonidos de distintos bombos artesanales, cununos y guasá.

El arreglo, se da inicio con una introducción dada por el bombo, usado en el tema *Caderona* de Papá Roncón, seguido por congas, bongó y guasá. La figura rítmica en la que se basó el desarrollo de la percusión se dio en 6/8.

Patrón rítmico en el que basó el bombo

Posteriormente, se procedió a realizar líneas melódicas al azar, hasta que se definió una introducción con trompetas a unísono.



Fragmento del arreglo de *En busca de un sueño*, Trompeta en Bb

Una vez definida la introducción de percusión, se decidió realizar una línea melódica introductoria, la cual simularía el fraseo de una marimba. El objetivo fue recrear los patrones percusivos de este instrumento para acercarnos un poco a este ritmo, que a criterio personal, es un mundo amplio de estudiar, sin embargo, intentamos mantener su ritmo intacto. Se tomaron en cuenta patrones rítmicos implementados en el tema *La caderona* interpretada por Papá Roncón. Sin embargo; cabe recalcar, que los patrones utilizados en el tema *En busca de un sueño* fueron el resultado de un análisis de los golpes dados por los instrumentistas de la marimba para de esta manera crear nuevas melodías.

Fragmento del tema *En busca de un sueño*. Arreglos: José Andrés Maya C.

Se decidió utilizar distintas técnicas de orquestación utilizadas en la música contemporánea. Se orquestó utilizando técnicas de drops, la cual consiste en bajar una octava a cualquiera de las voces internas de un acorde de cuatro notas, incluyendo la séptima. Se implementó, drop 2, drop 3 y en ocasiones, drop 2 + 4. En este tema, se utilizaron, en reiteradas ocasiones, doble lead, el cual consiste en doblar la voz soprano o nota tope del acorde una octava abajo, para de esta manera ganar mayor potencia y énfasis en la nota deseada de un acorde determinado. Por lo general, se usó en acordes mayores y menores. Los dominantes se trataron de distintas formas.

Posteriormente, el tema se mantuvo en ritmo de marimba hasta llegar al coro, donde con cortes intencionales, se logró una transición poco abrupta y sutil, justo lo que el compositor buscaba al momento de implementar ritmos ecuatorianos en la salsa. Quisiera recalcar que el objetivo de este proyecto no es realizar una fusión de la música ecuatoriana con la salsa; nuestro objetivo es implementar recursos rítmicos de distintas músicas del Ecuador.



Transición en la trompeta 1 en Bb de compás en 6/8 a compás de 2/2.

En la imagen anterior se puede ver el fraseo utilizado para la transición de 6/8 a compás de 2/2. En la métrica anterior, la negra con puntillo, tenía un valor de 190 bpm, mientras que, en la nueva métrica, la negra tendría un valor de 190bpm. El tema regresaría 6/8 finalizando el interludio posterior al primer coro, por lo que, por respetar la clave de son en 3 – 2, se agregarían dos compases de ritmo para poder entrar en 6/8 con clave de 3 – 2. Es de suma importancia no cruzarse con la clave, a menos que el fraseo o línea melódica así lo manden. Sin embargo, en caso de que esto suceda, la clave debe seguir su rumbo natural sin que nada interrumpa su ciclo. Los puertorriqueños, en su gran mayoría, llevan como sana práctica musical respetar la clave, pues, para ellos, es de suma importancia respetar su ciclo es así que, agrupaciones como el Gran Combo, la Sonora Ponceña realizan composiciones respetando la

clave. Por otro lado, existen casos dentro de la música popular donde no se respeta el ciclo de clave dando la entrada a la melodía en forma aleatoria. Quisiera expresar, que en caso de no respetar la clave, no existe ninguna ley marcial que arremeta contra el compositor o arreglista; solo dentro de la comunidad musical es poco aceptado. Podemos evidenciar estos casos en artista como Joe Arroyo, quien en el tema, *Rebelión*, al finalizar su introducción en forma de pregón con base de guaguancó, decide interrumpir el ciclo de clave y volver a empezar, con exactitud al momento de entregar a la parte B de la melodía. Finalmente, en este proyecto se respetó de comienzo a fin el ciclo de la clave y se replicó la sana costumbre de los puertorriqueños y ciertamente más comunidades musicales.

Para finalizar, pasada la sección de moñas y soneos, el tema culmina regresando a ritmo de marimba en 6/8 con obligado colectivo.

Fragmento del tema en busca de un sueño. Partitura para bajo.

- Tamborero

Para el arreglo del tema tamborero se tomó como referencia temas de Eddie Palmieri del álbum *Vámono pa`l monte*. En primera instancia se pensó en combinarlo con ritmo de alza¹⁷ ecuatoriano, sin embargo, esto no fue del todo acertado, así que, se optó por introducir el ritmo de andarele tomado del tema *Andarele* interpretado por Papá Roncón. El tema está arreglado 2 trompetas, 2 trombones, saxofón barítono y saxofón tenor en 210 bpm a compás de 2/2, cabe recalcar que se adaptó de manera muy sencilla el ritmo de andarele en compás 2/2

¹⁷ Ritmo de música ecuatoriana en compás ternario

La introducción del tema fue pensada desde la agresividad, es por esto que se decidió realizar un obligado colectivo solo la sección rítmica (timbal, conga, bongó, güiro, piano, bajo), para posteriormente empezar con melodías a cargo de las trompetas respondidas por los trombones en tonalidad de Cm. La progresión comienza con un V – I menor repitiéndose esto por 2 ocasiones, posteriormente, el tema pasa al cuarto grado mediante un dominante sustituto (V7/IV) que resuelve al IV grado menor. Al empezar el tema, se mantiene en Cm, mientras que, a mediados del tema se presenta el ritmo “a caballo” marcado por quinto y el primer grado. Una vez finalizado el ritmo, se decidió realizar un salto repitiendo el verso, pero antes, pasaría por un *Coltrane Changes* que brindaría el color perfecto para la repetición.

The image shows a musical score for the rhythm section of the song 'Tamborero'. It consists of five staves, each representing a different instrument: PIANO, ACOUSTIC BASS, Timbales, Congas, and Bongos-Campana. The music is written in common time (C) and the key signature has two flats (Bb and Eb). The piano part features a melodic line with triplets and a final quarter note. The acoustic bass part provides a harmonic foundation with a similar melodic line. The percussion parts (Timbales, Congas, and Bongos-Campana) all play a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Fragmento de Tamborero.

Progresión normal.

4/4

IIm7 V7 I maj7

Elaboración propia

Progresión analizada con Coltrane Changes

4/4

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

5

Dm7 Eb7 Abmaj7 B7 Emaj7 G7 Cmaj7

Para aportar en la sonoridad del tema, se pensó usar de inspiración obras de Chopin y Stravinsky, sin embargo, la composición no pretende representar tipo punto de complejidad. Richie Ray, destacado pianista en orquestas de acompañamiento, orquesta propia y notable instrumentista académico, hizo una demostración de cómo se debe adaptar una obra clásica en la música contemporánea. Utilizó el Estudio Op. 10 N° 12 de Chopin como parte del solo en el tema *Sonido bestial* publicada en el año de 1971. Por otro lado, nuestro aporte solo fue de 4 compases.

53 CMIN CMIN D.S. AL CODA

PNo.

Fragmento del tema Tamborero.

Finalmente, el tema concluye con una interacción en ritmo de andarele entre el bombo, guasá y cununo.

- Sangre mestiza

El tema se compuso en 200 bpm la negra en clave de 3 – 2. Este tema fue pensado para hacer cambios de claves respetando el ciclo de la misma, es por esto que, luego de una introducción por parte de los vientos de 10 compases, el tema se retoma en clave de 2 – 3 donde las trompetas presentan el tema, posteriormente, al dar la apertura a la voz, en el verso, el tema se retoma en clave de 3 – 2. Cabe recalcar que se pensó la melodía en clave cruzada¹⁸, sin embargo, fue necesario mover unas cuantas corcheas y anticipaciones para que la melodía no se presente cruzada con respecto al resto de los instrumentos.

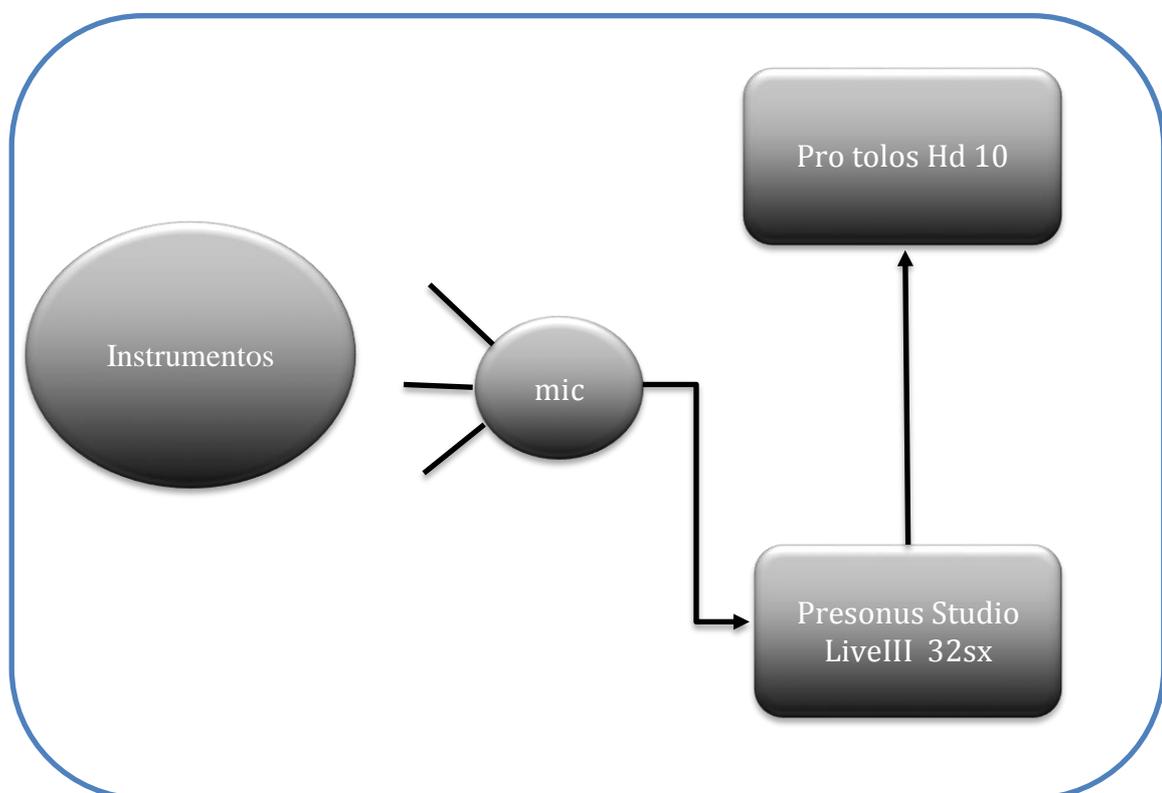
Introducción, Sangre Mestiza, 3 – 2, afinación concierto.

Presentación de tema, Sangre Mestiza, 2 – 3, afinación concierto

¹⁸ Armando Rodríguez Ruidíaz, en su libro *Del montuno del Son al Son montuno*, hace referencia a las melodías cruzadas como punto cruzado con la clave del son,

El objetivo de presentar el tema en clave de 2 – 3 fue motivado por el deseo de conseguir una sonoridad más impulsada hacia a adelante, o como se diría en términos de salsa « tirar p´a l´ante ». Posteriormente, después de la sección de pregones y moñas, se decidió implementar el ritmo de Yumbo en 6/8, precisamente por el nombre del tema, *Sangre Mestiza*. Se adaptó este ritmo de la siguiente manera: las trompetas realizarían la melodía principal, mientras que, los trombones y el saxofón barítono realizarían la base. El bajo se mantendría acompañando con un motivo rítmico repetitivo hasta que le saxofón tenor tome la melodía principal en la segunda sección de este pequeño fragmento del tema. Después, fue necesario pensar en una correcta transición entre Yumbo en 6/8 y salsa en compás de 2/2, dando como solución acertada adaptar un fragmento del tema *El cantante* interpretada por Hector Lavoe y arreglada por Willie Colón. Con esto, se consiguió una transición agresiva pero que, a nivel personal y consciente, funciona correctamente.

3.2 Flujo de Software y Hardware



Gráfica del flujo de señal



Consola utilizada para grabación y mezcla.



Monitores Jbl lsr2325

Las grabaciones de los instrumentos, se realizaron en distintas instalaciones, unas en la sala de ensayo de Maya producciones, otras en las instalaciones de la Universidad de las artes, en las cabinas de prácticas instrumentales.

Los equipos con los que se contó son los siguientes:

- Presonus Studio Live III 32SX (Interface y mezcla digital)
- Pro Tools HD 10 (software)
- Monitores Jbl lsr 2328
- Audífonos Shure SRH 440, Akg k92

El DAW con el que se contó para el registro sonoro fue Pro Tools HD 10, el cual recibía la información dada por la Presonus Studio Live III 32SX la cual posee 32 entradas analógicas, envíos y retornos. El flujo de señal para la grabación de instrumentos se mantuvo siempre igual: instrumento – micrófono – cable xlr – Presonus Studio Live 32SX – DAW.

Todo ingresó a Pro Tools HD 10 para luego poder ser monitorizado por los altavoces Jbl lsr 2325.

3.3 Rider Técnico

Para las sesiones de grabaciones se utilizaron:

cantidad	Descripción	Instrumento
1	Neumann U87	voz
1	Akg C414	Platillos / guasá
2	Shure Sm57	Timbales/ conga /bongo/ cununo
2	Shure Beta 58	Tumba / cencerro / campanas/
2	Akg P4	Güiro/ maracas/ timbal
1	Akg P2	Bombo
3	Shure SRH 440	Monitoreo
6	Cables Xlr	Micrófonos
1	Ampeg svt 4 pro	Pre amp de bajo

Rider técnico

cantidad	Instrumento
1	Timbal hembra
1	Timbal Macho
1	Conga
1	Tumba
1	Bongo
6	Campana
3	Platillo
6	Cununo
1	Bombo afro
1	Bombo Andino

Capítulo 4

4.1 Producción y Postproducción

Para la realización del proyecto *Suena el cununo y el tambor* fue necesario contar con un grupo de talento humano capacitado y apto para las grandes horas de trabajo que este llevaría. Estos serán detallados a continuación:

Instrumento	Músico
Timbales	Javier López
Conga, tumbadora	Javier López
Bongó	Javier López
campanas	Javier López
Güiro	Javier López
Maracas	Javier López
Cununo	Javier López
Bombo	Javier López
Guasá	Javier López
Trompetas	Alexis Navas
Trombones	José Luis Utrera
Saxofón Tenor y Barítono	Luis Montesdeoca
Bajo	José Andrés Maya C.
Arreglos y coproducción	José Andrés Maya C.

4.1.1 Grabación

Las grabaciones, se realizaron por sesiones para de esta manera optimizar el tiempo empleado en el proyecto

Primera sesión

Para la primera sesión se decidió grabar instrumentos guías para la correcta ejecución de los instrumentistas. Se grabó una base de piano, líneas melódicas hechas vía MIDI, un bajo y una voz Guía. Se procedió a preparar las sesiones de los 5 temas a grabarse, asignar grupos, sub grupos, marcadores y cambio de tiempo en el DAW. Fue necesario realizar esta sesión de preparación, ya que al ser un tipo de música donde existen varias líneas melódicas, cortes y obligados es necesario tener un base estable, para de esta manera se pueda optimizar recursos.



Plantilla del tema En busca de un sueño

Segunda Sesión.

En esta segunda sesión, con todas las plantillas realizadas, se procedió a grabar Los pianos de todos los temas. La grabación se mostró bastante cansada, pues, por los cortes que exige el género musical no se podía realizar una toma entera, se tuvo que grabar por partes utilizando las partituras y las guías de ensayo colocadas en las partichelas y en el DAW.

El piano fue grabado en estéreo por caja directa hacia la consola con atenuador en cero. Se grabó con un Yamaha MO6 con sonido de piano ligeramente ecualizado. Se modificó el potenciómetro de agudos aumentándolo en un 60% de su capacidad máxima, se procedió a atenuar los medios dejándolo en el 40% de su capacidad máxima. Los bajos se mantuvieron al 50%.

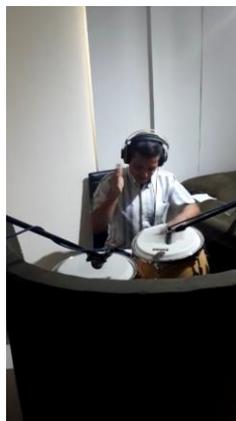


Yamaha MO6

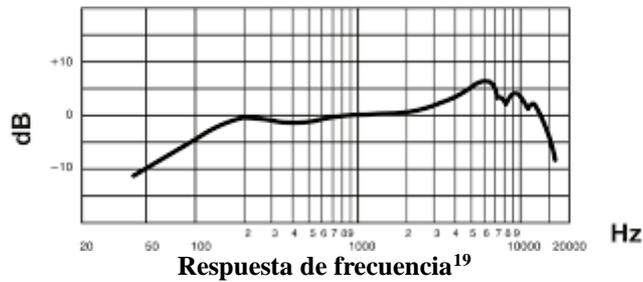
Tercera Sesión

En esta tercera sesión, por el afán de mantener un sonido homogéneo, se procedió a grabar las congas de los 5 temas en una sola sesión con un total de 4 horas de grabación las cuales se repartieron en realizar apuntes de los cortes que el arreglista preparó previamente.

Se capturó el sonido de la conga y la tumbadora con dos micrófonos Shure sm 57.



Grabación de congas



Se seleccionó el Shure Sm57 por su respuesta de frecuencias, la cual sería aprovechada para resaltar los golpes de slap²⁰ que se le dieran a la conga.

Cuarta sesión

Se procedió a grabar trompetas en una larga sesión de 7 horas de grabación. Primero, se procedió a grabar trompetas No 1, posteriormente, trompetas No 2. Las guías de ensayo facilitaron un poco la larga sesión de grabación. Se grabaron trompetas marca Yamaha Custom. Se procedió a capturar el sonido con un micrófono Shure Sm 57 debido a las reflexiones tempranas que emitía el cuarto donde fueron realizadas las tomas.



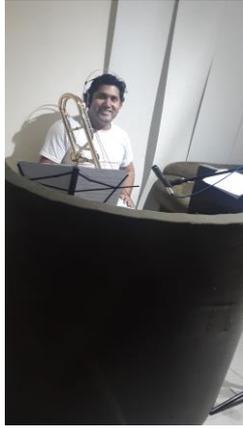
Grabación de trompetas

Quinta sesión

Con las líneas melódicas correctamente grabadas, se procedió a registrar los trombones. Se grabó con un trombón Xeno en una sesión de 5 horas grabaciones las cuales fueron aprovechadas al máximo, pues, mejoramos el tiempo antes registrado para grabar vientos. Se realizó el registro sonoro con un micrófono Shure Sm 57.

¹⁹ Fuente: <https://www.shure.es/productos/microfonos/sm57>

²⁰ Técnica de ejecución de bajo eléctrico que emula un efecto percusivo.



Grabación de trombones

Sexta sesión

Con la sección de vientos casi terminada, en la sexta sesión, se procedió a grabar saxofón barítono y tenor empleando un micrófono Shure Sm 57 pensado para poder controlar las reflexiones primarias del cuarto donde fue registrado. La sesión de grabación tuvo una duración de 7 horas. Se logró culminar lo planeado, sin embargo, el tiempo empleado en las sesiones de grabaciones de los vientos excedió lo previamente planificado. Eso reflejó un notable retraso en las siguientes grabaciones.

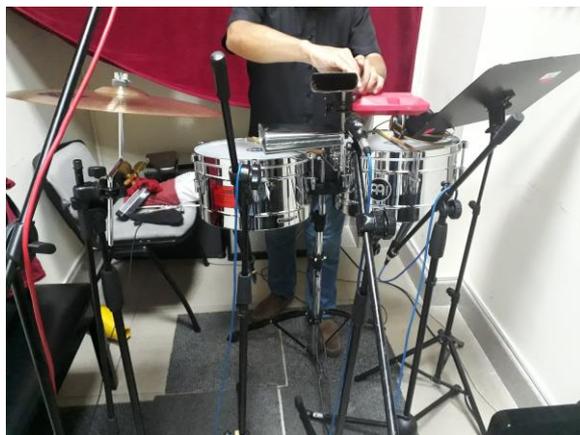


Grabación de Saxofón

.Séptima sesión

En esta sesión, con la sesión rítmica casi concluida, se gestionó grabar la percusión faltante (timbales, bongó, campana´, güiro, maracas) en las instalaciones de la universidad de las artes, en una de las cabinas de prácticas instrumentales. Se tuvo que emplear distintos materiales caseros para poder controlar las reflexiones primarias, sin embargo, se logró un resultado favorable

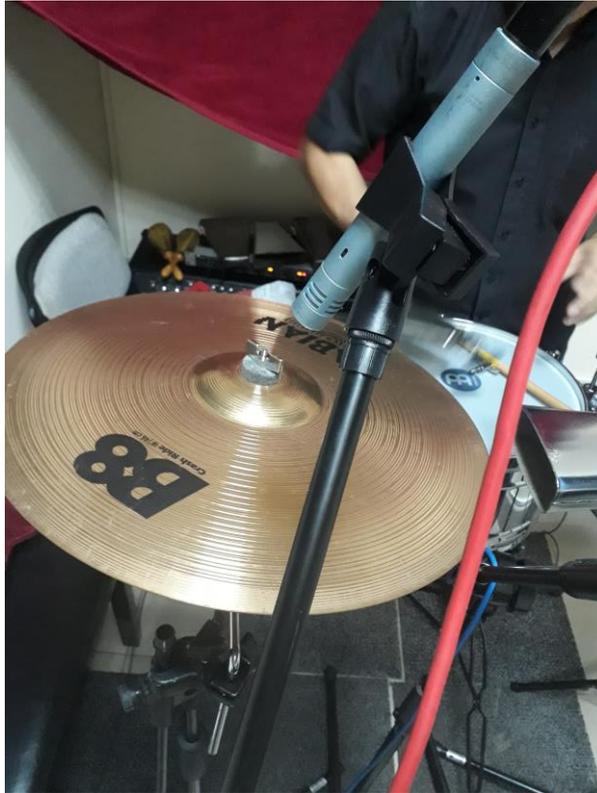
Para el timbal de 14 pulgadas, se utilizó un Shure Sm57, para el timbal de 15 pulgadas, se utilizó un Shure Beta 58. Ambos colocados en la parte inferior de los timbales con un pequeño grado de inclinación hacia las pailas. De esta manera, aseguraríamos capturar el brillo y la agresividad de la cáscara²¹. Para la captura del cencerro se utilizó un Akg d4, micrófono dinámico cardiode, para el platillo se utilizó un Akg P170 con la ganancia al mínimo.



Grabación de timbales



²¹Ritmo de la salsa ejecutada a los costados externos de las pailas del timbal.



Grabación de timbal, captura del platillo con micrófono Akg P170

Octava sesión

En esta sesión, se realizó la grabación del bajo, por línea utilizando un Ampeg SVT 4 PRO en forma de pre amplificador. Se lo utilizó para agregar a la señal un poco del color que brindan los tubos de este modelo determinado, agregamos un poco de compresión y coloreamos el rango de los medios. Se grabó con un baby Bass Sendel con bobinas Ampeg.



Ampeg SVT 4 PRO²²

²² Fuente: <https://ampeg.com/products/pro/svt4pro/>

Novena sesión

En este punto de la sesión, el proyecto estaba casi capturado al 100%, pero aún no se lograba grabar lo que en principio diera el nombre a este proyecto, un cununo y un tambor. Es así que, gracias a la ayuda del maestro Saúl Torres, quien nos facilitó tambores, bombas, bombos, guasá y un cununo, se logró planificar la novena sesión de grabación con instrumentos que la darían nombre a esta producción.

En primer lugar, se grabó un bombo afroesmeraldeño, posteriormente un bombo andino, una bomba y un guasá. Para ambos bombos se utilizó un Akg P2, para la bomba, cununo y guasá se utilizó un Shure Sm 57.



Cununo capturado con micrófono Shure Sm57



Cununo afroesmeraldeño

Décima sesión

En esta sesión se procedió a grabar las voces en el estudio de grabación de la escuela de cine de la Universidad de las Artes. Se utilizó un Neumann U87 en cardiode. Se seleccionó este micrófono por la respuesta de frecuencia que éste brinda.

Primero, se procedió a grabar coros, posteriormente, las melodías de los temas. Finalmente, los pregones.



Neumann hhU87

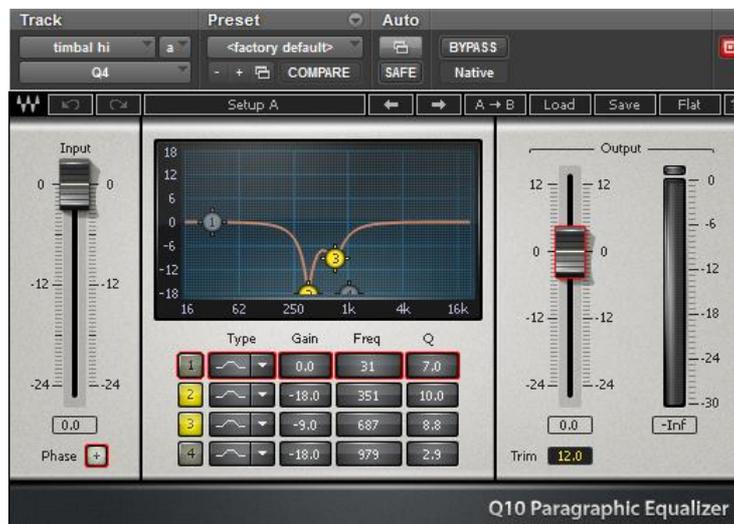


Grabación de voces Neumann U87

4.2 Edición y mezcla

El proceso de edición y mezcla, estuvo a cargo de Cristhian Maya C. utilizando Pro Tools como software de edición y, posteriormente, de mezcla. Se procuró, en el proceso de edición, limpiar los canales de los instrumentos que se vieron afectados por la mala captación del cuarto. Se procedió a examinar pista por pista quitando las frecuencias que causarían problemas durante el proceso de mezcla. Se seleccionaron las mejores interpretaciones para así provocar un efecto de continuidad interpretativa.²³

La mezcla, por otra parte, fue pensada para recrear un espacio determinado entre los instrumentos asegurando una correcta distribución dentro del campo estéreo y un acertado balance en el ancho espectral²⁴. Quisiera recalcar que, desde un principio, se pensó en un sonido homogéneo, es decir; que existe una similitud entre tema y tema. Es por esto que, luego de mezclar el primer tema después de varios intentos, se desarrolló un plantilla de mezcla la cual sería importada en todas las sesiones registradas. Se tomó como punto de partida el timbal, pues, luego de haber realizado dos intentos de mezcla con resultados pocos favorables, se decidió realizar 2 procesos de ecualización; una sustractiva, destinada a quitar las frecuencias por medio de un barrido de frecuencias²⁵ y finalmente atenuarlas, y otra aditiva para resaltar detalles.



Ecualizador de

WAVES

En esta imagen podemos visualizar el proceso realizado para eliminar las frecuencias que no aportarían en la sonoridad del timbal. Quisiera recalcar que estas frecuencias fueron producto de las reflexiones y modos que el cuarto nos brindó. Con esto logramos ganar

²³ Sensación de que haya sido interpretado en una sola toma.

²⁴ Refiriéndose al espacio que ocupan los sonidos dentro del rango de frecuencia audible. 20Hz-20kHz

²⁵ David Gibson explica esta técnica para quitar frecuencias molestosas.

definición en nuestra señal. El proceso con el timbal de 15 pulgadas fue muy similar. Se hizo un barrido de frecuencias y se atenuó + de 6 dB en el campo de 250 Hz con un ancho de banda de 10.0. Con este proceso logramos desenmascarar y frecuencias en común con la conga y el bajo.

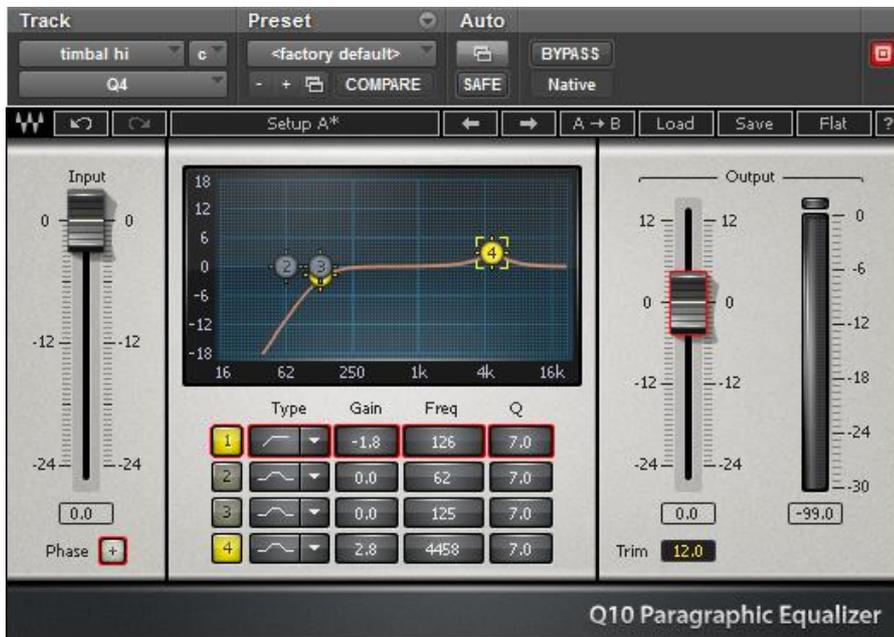
Luego de pasar por un proceso minucioso de ecualización sustractiva, se procedió a realizar una leve compresión en la sección de percusión, para de esta manera darle conseguir un rango dinámico más controlado. En la salsa, y en la música popular latina, la percusión lleva un papel primordial dentro del diseño sonoro ya que es aquella que lleva la fuerza, el ritmo, la intensidad y las pulsaciones.

La compresión realizada en el timbal de 14 pulgadas fue aplicada del mismo modo en low timbal, cencerro y platillo, con pequeñas variantes en el treshold y siempre comprimiendo 4:1.



SICompressor de Solid State Logic

Una vez superado los procesos de limpieza de canales, compresión para controlar picos, se procedió a realizar ecualización aditiva, para precisamente resaltar cualidades positivas del sonido capturado. En caso del timbal se procedió a resaltar un poco la cáscara. Se aumento alrededor de 2dB en un rango de 4 kHz a 5 kHz.



A consecuencia de los procesos anteriores los instrumentos de percusión empezaron a desenmascarse. La conga fue atenuada 3dB en un rango de 200 Hz a 500Hz, se aumentó 3db en 2KHz para resaltar el slap del conguero, el bongó se mantuvo intacto, solo se le agregó compresión un poco un treshold más bajo, para de esta manera controlar el rango dinámico entre el martillo y los repiques. Con respecto a la imagen estéreo de los instrumentos de percusión no fue necesario darle cuarto, pues, aún se lograba percibir la sensación de que se encontraran dentro de una habitación, de manera más controlada, así que, se procedió a panear: el grupo de timbales hacia la izquierda en -60, las conga al centro y l tumba ligeramente hacia la derecha en 20, el bongo y campana hacia la derecha en 60 creando un juego entre cencerro y campana.

El bajo fue apenas tocado, se le agregó un poco de medios para lograr el efecto percusivo del Baby Bass, el piano, en estéreo, se realizó un corte de graves hasta los 80Hz y se realizó un realce logarítmico desde los 6khz hacia arriba.

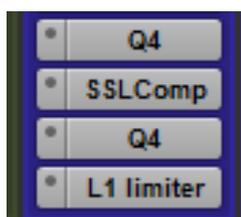
Con respecto a los vientos, el proceso fue el mismo, ecualización correctiva, compresión, ecualización aditiva no obstante, fue necesario implementar un limitador para controlar a mayor escala los grandes rangos dinámicos característicos de estos instrumentos.

Al escuchar con mucha atención, se decidió agregarle un efecto de reverb por medio de un bus. Se le agregó efecto Hall con pre delay de 7ms para lograr un poco profundidad con un decay de 1.6 sec.



D-Verb de WAVES

El sonido de la voz fue obtenido con el mismo proceso, a continuación, una vista de los procesos realizados.



Vista de la pista de voz

Se realizó un corte en los graves hasta 80 Hz, se atenuó en 250Hz, con eso quitamos lo pesado del sonido, luego, se realizó una compresión de 4:1 con un tiempo de ataque de 1ms a threshold controlado con release de 1.2 s



S1Compressor de Solid State Logic

Luego, se realizó un realce alrededor de los 6kHz. Finalmente le agregamos un limitador con parámetros muy sutiles a la voz, para reducir su rango dinámico y pueda mantenerse al frente. Quisiera acotar que una vez enviada al frente, se simuló un espacio en un cuarto con un room con 87% de difusión, cuarto largo, con un caída de 1 segundo y con pre delay en 0. En objetivo de este cuarto es darle aire al canto.



Capítulo 5

5.1 Creación de la portada

El diseño de la portada del disco *Suena el cununo y el tambor* fue trabajado realizado por Enrique Ordeñana, Licenciado en Producción Audiovisual de la Escuela Superior Politécnica del Litoral. La creación de este material fue un proceso lúdico, pues, se nos planteó en la mente la pregunta de cómo darle al disco un toque rústico pero moderno. En primera instancia, se propuso un boceto, el cual se veía un joven tocando un tambor, sus colores eran opacos, pero al momento de intentar agregar tipografía éstas se perdían fácilmente. Se organizaron varias reuniones más. La siguiente, mostré mi afán de conseguir lo que se buscaba para el proyecto, agresividad por medio de una imagen pero nobleza al momento de observarla detenidamente, es así salió a relucir el primer modelo.



Primera idea propuesta por el autor de esta tesis²⁶

Al tratarse de una idea descargada de internet, la idea fue rechazada así que, luego de escuchar el disco, Enrique propuso la elaboración desde la porta y contra portada desde simplicidad, un balance sobrio entre colore y diseño, capaz de captar la mirada del observador.

²⁶ Fuente: <http://www.portalafricanista.com/2018/06/el-tamborero.html>

5.2 Realización del diseño

Para la realización del presente diseño se utilizaron métodos tradicionales; como el dibujo a mano alza y rotoscopia digital²⁷. Este proceso de diseño se llevó en los siguientes pasos:

- **Recopilación de datos**

Información basada en la producción del proyecto. Se buscaron fotos e imágenes de los instrumentos que la producción discográfica, precise, se buscó músicos tocando y parejas bailando.

- **Estudio de tendencias**

Se analizó el medio, las nuevas propuestas gráficas y tropicales, colores, estilos y tipografías.

- **Desarrollo de la idea**

Mediante el dibujo a mano alzada se realizaron los bocetos para la presente producción discográfica.

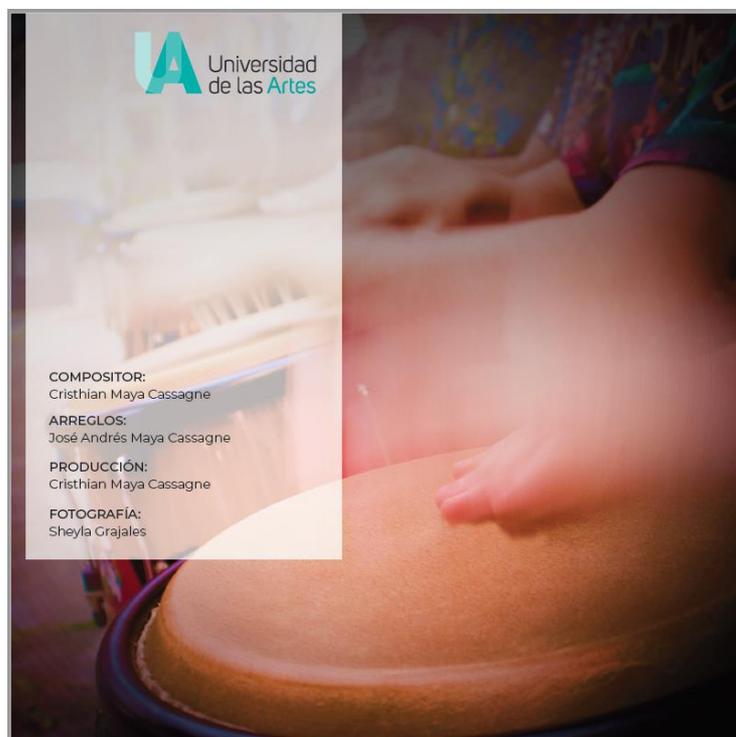
- **Digitalización**

Una vez es cogida la idea idónea, se la convirtió en una imagen (mapa bits), para luego, mediante un programa de procesamiento, edición e ilustración, realizar la rotoscopia. Los colores predominantes en esta portada fueron de la gama del turquesa en tonalidades pasteles, pues, en la actualidad, las nuevas producciones musicales son llevadas por una línea gráfica con colores de las características antes mencionadas. A pesar de ser un color pastel, se crea un contraste efectivo al ser combinado con un magenta.

Definimos la línea del diseño con un carácter sobrio

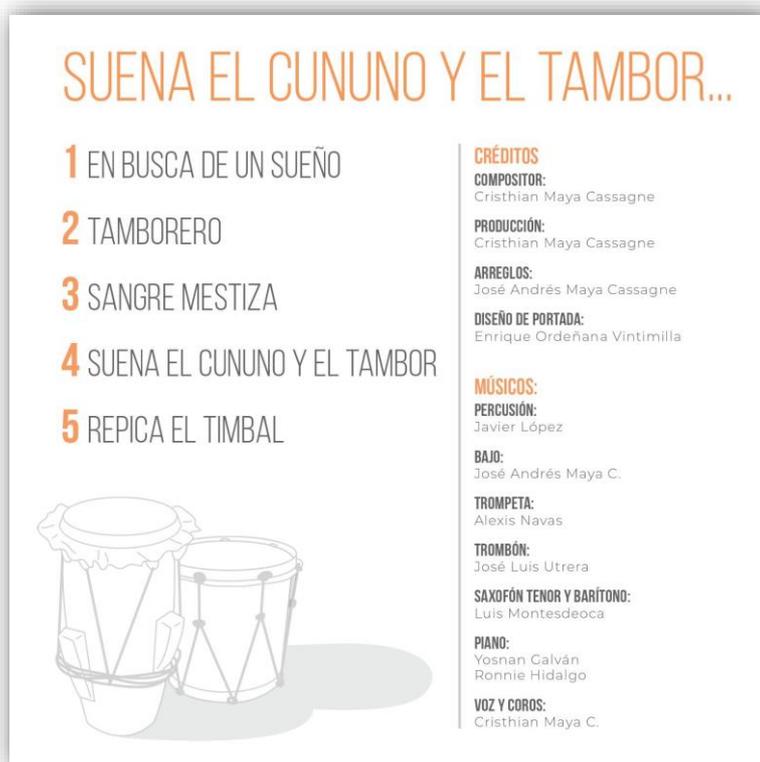
²⁷ Calcado por computadora

Primeros bocetos.





Diseño de portada No1



Diseño de contraportada No1



Diseño de portada No2



Diseño de contraportada No1

Finalmente, la portada y la contra portada fueron elegidas con la tipografía correcta. Se consiguió el balance que el productor en primera instancia propuesto.



Conclusiones y Recomendaciones

El objetivo principal de este proyecto interdisciplinario de titulación fue producir el EP *Suena el cununo y el tambor* basado en composiciones propias con arreglos y adaptaciones pensados desde la funcionalidad musical y lírica. Se realizaron detalladas investigaciones y análisis de obras populares en géneros de salsa y música ecuatoriana. Esto sirvió, a nivel personal, para entender y comprender el porqué de cada uno de los ritmos empleados en este EP. La música popular es un mundo con un horizonte casi infinito que merece ser estudiada con mucha cautela y seriedad.

Este proyecto abarcó todos los procesos de producción, desde la concepción de cada uno de los temas, composición, arreglos, pruebas y errores en la orquestación, letra, rimas, pregones y soneos los cuales fueron justos y necesarios para comprender el verdadero rol de un productor musical. La planificación y organización son la clave para un correcto desempeño laboral.

Quisiera aprovechar para invitar a los jóvenes productores musicales, y los de más experiencia, que conozcan más sobre la música popular, pues, al ser estudiada se empieza a desencadenar un sin número de novedosos descubrimientos y entendimientos para con la música. La salsa, y todos sus derivados no es más que el resultado de una combinación entre músicas que empezó con el caribe. Quién sabe que otro tipo de música se le pueda unir a tan compleja sonoridad.

Referencias bibliográficas

- Borbolla, Carlos. *El Son, Exclusividad de Cuba*. La Habana: Anuario Interamericano de investigación Musical, 1975.
- Chalá, Ana, *La Bomba, una forma de comunicación del valle del Chota-Mira*
- García, Jesús, *Afroamericano soy* Fundación Afroamericana, Caracas, 2000
- Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2004.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional, 2007.
- Magdalena Muñoz, María. 2009. Identidades Musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional. Tesis de licenciado en Comunicación Social.
- Martínez, Mayra. *¿La salsa, un paliativo contra la nostalgia?*, Publicado en Revolución y Cultura No. 109, Ciudad de la Habana - septiembre 1981.
- Rivera, Ángel G Quintero. *Salsa, control y sabor: Sociología de la música tropical*. México DF: Siglo veintiuno editores S.A, 1998.
- Rodriguez, Armando. *Del Montuno del Son al Son Montuno*.
- Rondon, Cesar Miguel. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Editorial Arte, 1980.
- Sanchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires : Ediciones de la flor, 1976.
- Santillán, Alfredo, *Jovenes Negros, Cuerpo, etnicidad y poder. Un análisis etnográfico de los usos y representaciones del cuerpo*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, Quito, 2006.
- Ulloa, Alejandra. «La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación.» *Colombia: Ciencia y Tecnología*, 1988: 16-18.
- Storm, John. *La Música Negra Afro-Americana* , Victor Lerú Editores, Buenos Aires, 1978

ANEXOS

SCORE

EN BUSCA DE UN SUENO

CRISTHYAN MAYA
ARR: JOSE ANDRES MAYA

♩=190

INTRO PERCUSSION

TRUMPET IN B♭ 1

TRUMPET IN B♭ 2

TENOR SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

BARITONE SAX

PIANO

TREBLES

ACOUSTIC BASS

CAJON

BOMBO

TIMBALES

CONGAS

SONGOS-CAMPANA

CLAVES

INTRO

1. 2.

GMIN CMIN DMIN GMIN GMIN

BRASS

15

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Sn.

Tom. 1

Tom. 2

B. Sn.

15

G^{MIN} C^{MIN} D^{MIN} G^{MIN} G^{MIN}

PHO.

15

G^{MIN} C^{MIN} D^{MIN} G^{MIN} G^{MIN}

A.B.

15

15

15

TIMB.

15

15

15

15

15

CL.

15

The musical score is arranged for a large ensemble. It begins with a section labeled 'A' and continues through section 'B'. The brass section (B♭ Trumpets, Trombones, Baritone Saxophone, Bass Saxophone, Alto Saxophone) plays a melodic line with some rests. The woodwinds (Piano, Alto Saxophone) provide harmonic support. The strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) play a rhythmic accompaniment. The percussion section includes Snare Drum, Hi-Hat, Cymbals, and Congas/Claves, all contributing to the overall groove. Chord progressions are clearly marked below the piano and alto saxophone parts.

This musical score is for the piece "EN BUSCA DE UN SUEÑO". It is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The score is divided into two main sections: the first section is marked with a 'C' in a box, and the second section is marked with a 'D' in a box. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Trp. 1 & 2:** Trumpet parts with melodic lines and dynamics markings like *40* and *40*.
- T. Sax. & Ten. 1 & 2:** Saxophone and Tenor saxophone parts with melodic lines and dynamics markings like *40*.
- B. Sax.:** Baritone saxophone part with a melodic line and dynamics markings like *40*.
- PHO.:** Piano accompaniment, specifically a *MONTUNO 3-2* rhythm. It includes chord symbols such as *E♭*, *B♭*, *Amin7(b5)*, and *D7*.
- A.B.:** Alto saxophone part with a melodic line and dynamics markings like *40*.
- Drums:** Includes a **Timb.** (Timbale) part with a rhythmic pattern, and **Cgas.** (Congas) and **Bagos/CAM.** (Bongos/Campana) parts with rhythmic patterns.
- CL.:** Clarinet part with a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*40*), and chord symbols. The key signature is one flat (B♭ major/E♭ minor).

BRASS

D.S. AL CODA

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top five staves are for the Brass section: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, and Baritone Saxophone. The next two staves are for the Piano, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The seventh staff is for the Alto Saxophone. The eighth staff is for the Drum Set. The ninth and tenth staves are for Congas and Bongo/Campana. The eleventh and twelfth staves are for the Cymbal. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 6/8. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of 12 measures, and the second section consists of 4 measures. The second section begins with a 'D.S. AL CODA' marking. The score concludes with a Coda symbol.

E PIANO/BAJO **F** BRASS

B♭ Trp. 1
B♭ Trp. 2
T. Sx.
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Sx.
PHO.
A.B.
TIMB.
CgAs.
BgOs/CAM.
CL.

Chords: Gmi7, F, Eb7, Ami7(b9)/Eb, D7(b9), Amin, Gmin, D7/A

Detailed description of the musical score: This page contains the musical notation for measures 6 through 15. The score is for a jazz ensemble and includes parts for B♭ Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Baritone Saxophone, Piano/Bass, Alto Saxophone, Timpani, Congas, Bongos/Campana, and Clarinet. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: measures 6-10 are marked with a box 'E' and 'PIANO/BAJO', and measures 11-15 are marked with a box 'F' and 'BRASS'. The piano part includes chord annotations: Gmi7, F, Eb7, Ami7(b9)/Eb, D7(b9), Amin, Gmin, and D7/A. The alto saxophone part also includes these chord annotations. The percussion parts (Timpani, Congas, Bongos/Campana, and Clarinet) provide a rhythmic accompaniment throughout the piece.

CORO/ PREGON

1, 2, 3. 4.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for the brass section: B♭ Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, and Baritone Saxophone. The piano part is shown with a G minor/A minor chord progression. The Alto Saxophone part has a melodic line. The percussion parts include a steady drum pattern.

MAMBO

G

90

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

T. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Sx.

PHO.

A.B.

TIMB.

CGAS.

BGOS/CAM.

CL.

90

Am7(95)

Am7(95)

Am7(95)

Am7(95)

H MONA

This musical score is for the piece "EN BUSCA DE UN SUEÑO" and is marked with a rehearsal sign "H MONA". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- B♭ Trp. 1 & 2:** Trumpets in B-flat, playing melodic lines with some rests.
- T. Sax. & Ten. 1 & 2:** Tenor saxophones, playing rhythmic patterns and melodic fragments.
- B. Sax. & A.B.:** Baritone saxophone and double bass, providing harmonic support and bass lines.
- PHO.:** Piano, playing chords and accompaniment.
- CHORUS:** A section of the score with specific chord markings: **A MIN**, **G MIN**, and **D7/A**.
- PERCUSSION:** Includes Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), Bongos/Campanas (BGOs/CAM.), and Cymbals (CL.), all playing rhythmic patterns.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or G minor) and features a variety of rhythmic values and articulations throughout the piece.

CORO / PREGON

116

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

116

Tbn. 1

116

Tbn. 2

B. SX.

116

GMIN

AMIN

PHO.

116

GMIN

AMIN

A.B.

116

GMIN

AMIN

116

116

TIMB.

116

CAS.

116

BGOS/CAM.

116

CL.

116

INTRO

This musical score is for the introduction of a piece titled "EN BUSCA DE UN SUEÑO". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- B♭ Tpt. 1 & 2:** Trumpets in B-flat, playing a melodic line with a dynamic marking of *120*.
- T. Sn.:** Trombone in the Snare position, playing a melodic line with a dynamic marking of *120*.
- Tbn. 1 & 2:** Trombones in the 1st and 2nd positions, playing a melodic line with a dynamic marking of *120*.
- B. Sn.:** Baritone in the Snare position, playing a melodic line with a dynamic marking of *120*.
- PHO.:** Piano accompaniment, featuring a complex chordal texture with a dynamic marking of *120*. Chord symbols *G MIN*, *C MIN*, *D MIN*, and *G MIN* are indicated below the staff.
- A.B.:** Alto Saxophone, playing a melodic line with a dynamic marking of *120*.
- Drum Section:** Includes a snare drum (S.N.), cymbals (C.GAS.), and a bass drum (B.D./CAM.). The snare and cymbals play a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass drum plays a pattern of quarter notes.
- CL.:** Clarinet, which is silent throughout this section.

The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of 8 measures, and the second section consists of 8 measures. The tempo is marked *120* throughout.

SCORE GENERAL

TAMBORERO

PERCUSSION

INTRO

The score is for a 3/4 time piece in B-flat major. It features the following parts:

- TRUMPET IN B♭ 1 & 2:** Melodic lines with various articulations.
- TENOR SAX:** Melodic line with articulations.
- TROMBONE 1 & 2:** Harmonic support with articulations.
- BARITONE SAX:** Melodic line with articulations.
- PIANO:** Accompaniment with chords and a melodic line. Includes a section labeled "MONTUNO 3-2".
- TRES:** Harmonic support with chords.
- ACOUSTIC BASS:** Bass line with articulations.
- PERCUSSION:**
 - TIMBALES:** Rhythmic accompaniment.
 - CONGAS:** Rhythmic accompaniment.
 - BONGOS-CAMPANA:** Rhythmic accompaniment.
 - CLAVES:** Rhythmic accompaniment.
 - BOMBO:** Rhythmic accompaniment. Includes a section labeled "NO PLAY".

Chord progressions for Piano and Tres:

- Measures 1-2: CMIN⁷
- Measures 3-4: A^b G⁷ CMIN⁷ CMIN⁷
- Measures 5-6: D^b D^b CMIN⁷

14

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

TIMP.

CGAS.

SONQO.

CL.

14

Detailed description of the musical score: This page contains the musical notation for measures 14 through 23 of the piece 'TAMBORERO'. The score is arranged in a multi-staff format. The top staves are for B \flat Trumpets 1 and 2, Trombone 1, Trombone 2, and Baritone Saxophone. The middle section includes Piano, with chord symbols (FMAJ⁷, D \flat , D \flat MAJ⁷, C⁷, GMIN⁷, FMIN⁷) and a double bass line. The bottom staves are for Timpani, Congas, Bongos, and Clarinet. The percussion parts feature rhythmic patterns with accents and slurs. The piano part includes melodic lines and chordal accompaniment. The woodwind parts have specific rhythmic and melodic assignments.

A

B

24

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. SX.

24

Tbn. 1

24

Tbn. 2

B. SX.

24

PNO.

24

24

A.B.

24

TIMB.

24

CGAS.

24

BONGO

24

CL.

24

C

39

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Sx.

PNO.

A.B.

TIMB.

CGAS.

BONGAO.

CL.

39

B \flat Cmin B \flat Cmin A \flat G⁷ Fmin E \flat D \flat /A \flat Gmin^{7(b5)} Cmin⁷

MONTUNO 3-2

CASCARA 2-3

39

BRASS

52

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

52

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

52

C MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN G⁷

PNO.

52

C MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN G⁷

A.B.

CAMPANA 3-2

TMB.

52

CGAS.

CAMPANA 3-2

BONGO

CL.

52

Detailed description: This is a page of a musical score for a brass section. It contains ten staves. The first six staves are for brass instruments: B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Trombone (Saxophone), Trombone 1, Trombone 2, and Baritone Saxophone. The seventh staff is for Piano, and the eighth is for Alto Saxophone. The ninth and tenth staves are for percussion: Timbales, Congas, Bongos, and Clarinet. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B \flat major/D \flat minor). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols (C MIN, D MIN, G⁷) are placed below the piano and alto saxophone staves. The percussion parts include 'CAMPANA 3-2' and a drum line. The page number '52' is written at the beginning of several staves.

CORO - PREGONES

60

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

60

C MIN D MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN D MIN G⁷

PNO.

60

C MIN D MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN D MIN G⁷

A.B.

TIMB.

60

CGAS.

BONGO

CL.

60

Detailed description of the musical score: This is a page of a musical score for a band. It contains ten staves. The top five staves are for brass and woodwinds: B \flat Trumpet 1 and 2, Tenor Saxophone, Trombone 1 and 2, and Baritone Saxophone. The next two staves are for piano, with the right-hand part (RH) showing a rhythmic pattern of eighth notes and the left-hand part (LH) showing a bass line with chords labeled C MIN, D MIN, D MIN G⁷, C MIN, D MIN, D MIN G⁷. The bottom three staves are for percussion: Timbales, Congas, and Bongos, all showing rhythmic patterns. The final staff is for Clarinet, showing a melodic line. The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B \flat major or D \flat minor). The tempo is marked '60'.

MAMBO

B \flat TPT. 1
 B \flat TPT. 2
 T. SX.
 TBN. 1
 TBN. 2
 B. SX.
 PNO.
 A.B.
 TIMB.
 CQAS.
 BONGO
 CL.
 68

80

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. SX.

PNO.

80

8^{va}

8^{va}

8^{va}

A.B.

80

TIMB.

80

CGAS.

BONGO

80

CL.

80

80

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'TAMBORERO'. It consists of 11 staves. The top four staves are for brass instruments: B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Trombone 1, and Trombone 2. The next two staves are for saxophones: Bass Saxophone and Baritone Saxophone. The piano part is on the sixth staff, with a dashed line indicating an octave below (8^{va}). The double bass part is on the seventh staff, with a dashed line indicating an octave below (8^{va}). The percussion section includes Timbales, Congas, and Bongo on the eighth, ninth, and tenth staves respectively. The clarinet part is on the eleventh staff. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B \flat major/D \flat minor). It includes dynamic markings of 80 and 8^{va}. The piano part features a repeating harmonic pattern of C \flat 7 and C \sharp 7 chords. The percussion parts feature rhythmic patterns characteristic of Latin music.

E INTERLUDIO

MONA

92

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

TMB.

CGAS.

SONGO.

CL.

92

NO PLAY

92

CORO - PREGONES

ENDING

TAMBORERO

108

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

TIMB.

CGAS.

SONGO

CL.

108

C MIN D MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN D MIN G⁷

C MIN D MIN D MIN G⁷ C MIN D MIN D MIN G⁷

108

SCORE GENERAL

♩=200

TEMA 3

CRISTHYAN MAYA
ARR. JOSE ANDRES MAYA

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

- TRUMPET IN B \flat 1**: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- TRUMPET IN B \flat 2**: Melodic line, often mirroring the first trumpet.
- TENOR SAX**: Melodic line with eighth notes and slurs.
- TROMBONE 1**: Melodic line with eighth notes and slurs.
- TROMBONE 2**: Melodic line with eighth notes and slurs.
- BARITONE SAX**: Melodic line with eighth notes and slurs.
- PIANO**: Harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- ACOUSTIC BASS**: Bass line with eighth notes and slurs.
- Timbales**: Percussion with eighth-note patterns.
- Congas**: Percussion with eighth-note patterns.
- Bongos**: Percussion with eighth-note patterns.
- Claves**: Percussion with eighth-note patterns.

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B \flat and E \flat). It consists of 10 measures, with a repeat sign at the beginning and end of the first two measures.

11

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos.

Cl.

11

G MIN^7 C MIN D 7

G MIN MANTONO 2-3 C MIN D 7

3

3

3

20

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos.

Cl.

20

G MIN⁷ C MIN D⁷ G MIN⁷

G MIN⁷ MONTUNO 3-2 C MIN D⁷ G MIN⁷

3

This page of a musical score covers measures 28 through 35. The key signature is one flat (B♭). The score includes parts for the following instruments:

- B♭ TPT. 1 & 2:** Trumpets in B♭, playing a melodic line with slurs and accents.
- T. SX. (Trombone Saxophone):** Playing a similar melodic line.
- TBN. 1 & 2 (Trombones):** Playing a similar melodic line.
- B. SX. (Baritone Saxophone):** Playing a similar melodic line.
- PNO. (Piano):** Provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios. Chords are labeled as G MIN⁷ and C MIN. A *8va* marking is present in measures 33-34.
- A.B. (Alto Saxophone):** Playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Timb. (Timpani):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cgas. (Cymbal):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bgos. (Bass Drum):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. (Clarinet):** Playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The score begins at measure 28, which is marked with a '28' in the bottom left of the first staff. The music concludes at measure 35.

B♭ TPT. 1
36

B♭ TPT. 2
36

T. SX.
36

TBN. 1
36

TBN. 2
36

B. SX.
36

PNO.
36

A.B.
36

Timb.
36

Cgas.
36

Bgos.
36

Cl.
36

Chords: C^{MIN} B^b A^{MIN}7^(b5) F B^b A^{MIN}7^(b5) B^b E^b7 D⁷ G^{MIN}7 G⁷

52

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

52

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

52

G MIN^7 B \flat MAJ 7 C MIN

PNO.

52

G MIN^7

A.B.

52

Timb.

52

Cgas.

Bgos.

Cl.

52

Detailed description: This is a page of a musical score for a concert band, starting at measure 52. The score is written for ten parts: B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Trombone Saxophone, Trombone 1, Trombone 2, Baritone Saxophone, Piano, Alto Saxophone, Timpani, Cymbals, Bass Drum, and Clarinet. The key signature is B \flat major (two flats). The piano part includes harmonic markings: G MIN^7 , B \flat MAJ 7 , and C MIN . The woodwinds and brass parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts (Timb., Cgas., Bgos.) play a consistent rhythmic accompaniment. The clarinet part has a more complex rhythmic pattern with slurs and accents.

B \flat TPT. 1
 B \flat TPT. 2
 T. SX.
 TBN. 1
 TBN. 2
 B. SX.
 PNO.
 A.B.
 Timb.
 Cgas.
 Bgos.
 Cl.

60

G^{MIN7} **B \flat ^{MAJ7}** **C^{MIN}** **D⁷** **B \flat** **C^{MIN}** **A^{MIN7(b5)}** **D⁷/F \sharp**

G^{MIN7} **B \flat ^{MAJ7}** **C^{MIN}** **D** **B \flat** **C^{MIN}** **A^{MIN7(b5)}** **D \sharp /F \sharp**

This musical score is arranged for a large band. The instruments are listed on the left side of the page: B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, T. SX., TBN. 1, TBN. 2, B. SX., PNO., A.B., Timb., Cgas., Bgos., and Cl. Each instrument has its own staff. The score begins at measure 68, as indicated by the number '68' at the start of each staff. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part (PNO.) includes harmonic markings: G MIN, F7, E♭, and D7. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments have melodic lines. The accordion (A.B.) plays a steady accompaniment. The percussion section includes timpani, cymbals, and bass drum, all with rhythmic patterns. The clarinet (Cl.) has a melodic line.

1, 2, 3. 4.

B \flat TPT. 1
80

B \flat TPT. 2
80

T. SX.
80

TBN. 1
80

TBN. 2
80

B. SX.
80

PNO.
80

A.B.
80

Timb.
80

Cgas.
80

Bgos.
80

Cl.
80

YUMBO

$\text{♩} = 100$

89

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos.

Cl.

89

♩ = 200

101

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos.

Cl.

101

D GMIN⁷ D GMIN F⁷ E^b D⁷ GMIN F⁷ E^b D⁷ GMIN F⁷ E^b D⁷ GMIN F⁷ E^b D⁷

8^{va}

115

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos.

Cl.

115

G MIN^7 C MIN D 7

G MIN^7 C MIN D 7

1 2

SCORE

SUENA EL CUNUNO Y EL TAMBOR

JOSE ANDRES MAYA
ARR. JOSE ANDRES MAYA

INTRO

1.

2.

MELODIA

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TENOR SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

BARITONE SAX

PIANO

TRES

BASS

TIMBALES

CONGAS

SONGOS

CLAVES

F MIN^7

B \flat MIN 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

F MIN^7

C 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

MONTUNO 2-3

F MIN^7

B \flat MIN 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

F MIN^7

C 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

F MIN^7

B \flat MIN 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

F MIN^7

C 7

G $\text{MIN}^7(\text{b}5)$

COROS

MELODIA
13

B^b TPT. 1
13

B^b TPT. 2
13

T. SX.
13

TBN. 1
13

TBN. 2
13

B. SX.
13

PNO.
13

BASS
13

Timb.
13

Cgas.
13

BGOS/CAM.
13

CL.
13

1.

2.

F MIN7 MONTUNO 2-3

F MIN⁷

B^b MIN

C⁷

D^{b7}

G MIN^{7(b5)}

C⁷

B^b MIN

D^b

G MIN^{7(b5)}

A VOZ

Musical score for 'Suena el Cununo y el Tambor', page 3. The score includes parts for MELODIA, B♭ Trpt. 1, B♭ Trpt. 2, T. SX., Tbn. 1, Tbn. 2, B. SX., PNO., BASS, Timb., Cgas., Bgqs./CAM., and Cl. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 3/2. The score starts at measure 24. The vocal line (VOZ) is the primary melody. The piano part (PNO.) includes a 'MONTUNO 3-2' section. Chord symbols are provided for the piano and bass parts: E♭, B♭MIN, C7, D♭, and C7.

B

Musical score for 'Suena el Cununo y el Tambor'. The score includes parts for Melodia, B♭ Trp. 1 & 2, T. Sx., Tbn. 1 & 2, B. Sx., Pno., Bass, Timb., Cgas., Bqs./CAM., and Cl. The key signature has three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 2/3. The score is marked with '33' and '33' at the beginning of several staves. The piano part features a 'MONTUNO 2-3' rhythm and includes chord markings: FMIN, B♭MIN, D♭MAJ7, B♭MIN7, and A♭MAJ7. The bass line is a steady eighth-note pattern. The percussion parts (Timb., Cgas., Bqs./CAM., Cl.) provide a rhythmic accompaniment.

COROS

Musical score for the chorus section, featuring various instruments and a vocal melody. The score is in 4/4 time and includes a key signature of three flats (B-flat major/C minor).

MELODIA: Vocal line with lyrics. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat sign.

B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, T. SX., TBN. 1, TBN. 2: Trumpet and Trombone parts. They play a rhythmic pattern of eighth notes, often with accents, and some have melodic lines in the later measures.

B. SX.: Bass Saxophone part with a melodic line.

PNO.: Piano part with a rhythmic accompaniment. Chord symbols are provided below the staff: **F^{MIN}7**, **B^bMIN**, **C⁷**, **D^{b7}**, **G^{MIN}7(b5)**, **C⁷**. The piano part includes a section labeled "MONTUNO 2-3".

BASS: Bass line with a rhythmic pattern, often playing eighth notes.

Timb., Cgas., Bgcs/CAM., Cl.: Percussion and woodwind parts. The timbale and congas play rhythmic patterns, while the clarinet plays a melodic line.

Rehearsal mark **43** is indicated at the beginning of the first measure of each staff.

C VOZ

Musical score for MELODIA, B> TPT. 1, B> TPT. 2, T. SX., TBN. 1, TBN. 2, B. SX., PNO., BASS, Timb., Cgas., EGOS/CAM., and CL. The score includes a key signature of three flats (B-flat major/D minor) and a common time signature. The piano part features a complex harmonic structure with chords such as FmI, Eb, FmI, G°, Ab, Eb, and FmI. The percussion parts include Timbale, Congas, and Campana (EGOS/CAM.), and the Clarinet (CL.) part features a rhythmic pattern of eighth notes.

D

E BRASS

MELODIA

61

B \flat TPT. 1

61

B \flat TPT. 2

61

T. SX.

61

Tbn. 1

61

Tbn. 2

61

B. SX.

61

PNO.

F \flat MIN MONTUNO 2-3 B \flat MIN D \flat MAJ7 B \flat MIN7 A \flat MAJ7 C7 C7

61

PNO.

F \flat MIN B \flat MIN D \flat MAJ7 B \flat MIN7 A \flat MAJ7 C7 C7

61

BASS

F \flat MIN B \flat MIN D \flat MAJ7 B \flat MIN7 A \flat MAJ7 C7 C7

61

BASS

61

Timb.

61

Cgas.

61

Bqos/CAM.

61

CL.

61

61

COROS / PREGONES

Musical score for 'COROS / PREGONES' featuring various instruments and a piano accompaniment. The score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The instruments include Melodia, B-flat Trumpets 1 & 2, Tuba Saxophone, Trombones 1 & 2, Bass Saxophone, Piano, Bass, Timbales, Congas, Bongos/Campana, and Clarinet. The piano part includes a 'MONTUNO 2-3' section with a specific rhythmic pattern. Chord changes are indicated above the piano and bass staves.

Chord progression (Piano and Bass):

- 73 F^{MIN}
- B^bMIN
- E^b
- A^b
- C⁷

Instrument parts include rhythmic patterns for Timbales, Congas, and Bongos/Campana, and melodic lines for the other instruments.

MUSICAL SCORE FOR SUENA EL CUNUNO Y EL TAMBOR, PAGE 9.

MELODIA (81): Rest.

B \flat TPT. 1 (81): Melodic line with eighth notes.

B \flat TPT. 2 (81): Melodic line with eighth notes.

T. SX. (81): Melodic line with eighth notes.

TBN. 1 (81): Melodic line with eighth notes.

TBN. 2 (81): Melodic line with eighth notes.

B. SX. (81): Melodic line with eighth notes. Chords: F^{MIN}, B \flat ^{MIN}, E \flat , A \flat , C⁷.

PNO. (81): Chords: F^{MIN}, B \flat ^{MIN}, E \flat , A \flat , C⁷.

BASS (81): Bass line with eighth notes. Chords: F^{MIN}, B \flat ^{MIN}, E \flat , A \flat , C⁷.

Timb. (81): Rhythmic pattern with eighth notes.

Cgas. (81): Rhythmic pattern with eighth notes.

Bqos/CAM. (81): Rhythmic pattern with eighth notes.

CL. (81): Rhythmic pattern with eighth notes.

COROS / PREGONES

ENDING

MUSICAL SCORE FOR COROS / PREGONES AND ENDING.

MELODIA

B^b TPT. 1

B^b TPT. 2

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

B. SX.

PNO.

BASS

Timb.

Cgas.

BGOS/CAM.

Cl.

Chord progression in Bass and Piano parts:
 F^{MIN} B^bMIN E^b A^b C⁷ F^{MIN}

89

TEMA 5

INTRO

The score is for the piece 'TEMA 5' by Jose Andres Maya, arranged by Jose Andres Maya. It features an 'INTRO' section. The instruments and their parts are as follows:

- TRUMPET IN B \flat 1 & 2:** Melodic lines with rests in the first two measures.
- TENOR SAX:** Melodic line starting in the third measure.
- TROMBONE 1 & 2:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns.
- BARITONE SAX:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns.
- PIANO:** Features a 'MONTUNO 2-3' section with triplets in the first two measures, followed by a rhythmic accompaniment. Chords CMIN and G are indicated below the staff.
- TRES:** Melodic line with triplets in the first two measures. Chords CMIN and G are indicated below the staff.
- ACOUSTIC BASS:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns. Chords CMIN and G are indicated below the staff.
- TIMBALES:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- CONGAS:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- BONGOS-CAMPAÑA:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- CLAVES:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

11

B♭ Tpt. 1
11

B♭ Tpt. 2
11

T. Sx.
11

Tbn. 1
11

Tbn. 2
11

B. Sx.
11

PNO.
11

A.B.
11

Timb.
11

Cgas.
11

Bgos./Cam.
11

Cl.
11

Chord Progression:
F^{MIN7} C^{MIN} D⁷ G B⁷/F[#]

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

T. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos./Cam.

Cl.

27

[A] *Voz* [B]

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

T. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Sx.

PNO.

27

C^{MIN} MONTUNO 2-3 E^b D^{MIN}7^(b5) C^{MIN} A^b G C^{MIN} MONTUNO 3-2 C^{MIN} E^b D^{MIN}7^(b5) G

C^{MIN} C^{MIN} C^{MIN} E^b D^{MIN}7^(b5) C^{MIN} A^b G C^{MIN} C^{MIN} E^b D^{MIN}7^(b5) G

C^{MIN} C^{MIN} C^{MIN} E^b D^{MIN}7^(b5) C^{MIN} A^b G C^{MIN} C^{MIN} E^b D^{MIN}7^(b5) G

A.B.

27

Timb.

27

Cgas.

27

Bgos./Cam.

27

Cl.

27

C

To CODA

42

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Sx.

PNO.

42

C MIN G C MIN C MIN G C MIN C MIN^7 E $\flat 7$ A $\flat 7$ B 7 E MAJ^7

42

C MIN G C MIN C MIN G C MIN C MIN^7 E $\flat 7$ A $\flat 7$ B 7 E MAJ^7

42

A.B.

42

Timb.

42

Cgas.

42

Bgos./Cam.

42

Cl.

42

D.S. AL CODA Φ

53

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. SX.

PNO.

A.B.

Timb.

Cgas.

Bgos./Cam.

Cl.

D BRASS

Musical score for the D Brass section, measures 59-66. The score includes staves for B♭ Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Bass Saxophone, Piano, Alto Saxophone, Timbale, Congas, Bongos/Campana, and Clarinet. The key signature is B♭ major (two flats). The piano part includes the instruction 'MONTUNO 3-2' and various chord symbols: C^{MIN}, E^b, A^b, D^{MIN}7^(b5), G⁷, and C^{MIN}. The alto saxophone part features a melodic line with slurs and ties. The percussion parts include a steady rhythmic pattern for the timbale and congas, and a specific rhythmic figure for the bongos/campana.

PREGONES / COROS

The score is for a section titled 'PREGONES / COROS' (Pregones / Choruses). It features the following parts and instruments:

- Trumpets:** B \flat Tpt. 1 and B \flat Tpt. 2.
- Saxophones:** T. Sax. and B. Sax.
- Trombones:** Tbn. 1 and Tbn. 2.
- Piano (PNO.):** Accompanying with chords: C MIN , E \flat , A \flat , D $^{MIN} 7^{(\flat 5)}$, G 7 .
- Accordion (A.B.):** Accompanying with the same chord progression as the piano.
- Timpani (Timb.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Congas (Cgas.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Bongos/Campana (Bgos./Cam.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Clarinet (Cl.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes with rests.

The score is in 4/4 time and consists of 8 measures. The key signature has two flats (B \flat and E \flat). A rehearsal mark '67' is present at the beginning of each staff.

SOLO DE PIANO

MAMBO

This musical score is for a mambo piece, divided into two sections: 'SOLO DE PIANO' and 'MAMBO'. The score is written for a large ensemble including two Bb Trumpets, Trombones 1 and 2, Basses, Piano, Alto Saxophone, Timpani, Congas, Bongos/Campanas, and Clarinet.

The 'SOLO DE PIANO' section (measures 75-82) is characterized by a piano accompaniment of chords: Cmin, Eb, Ab, Dmin7(b5), and G7. The piano part features a melodic line in the right hand while the left hand plays a steady bass line. The other instruments are mostly silent during this section.

The 'MAMBO' section (measures 83-90) begins with a double bar line. It features a more active piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The brass instruments (Trumpets, Trombones, Basses) and woodwinds (Alto Saxophone, Clarinet) all have melodic parts. The percussion instruments (Timpani, Congas, Bongos/Campanas) play a driving, rhythmic pattern characteristic of mambo music.

The score is marked with a tempo of 75. The key signature has two flats (Bb and Eb).

BRASS

SOLO DE BONGO

The musical score for page 10, titled 'TEMA 5', features a variety of instruments. The Brass section consists of two Bb Trumpets (Tpt. 1 & 2), two Trombones (Tbn. 1 & 2), and a Baritone Saxophone (B. Sx.). The Piano (Pno.) part has a melodic line in the right hand and rests in the left. The A.B. (Alto Saxophone) part plays a rhythmic melody. The percussion section includes Timbales (Timb.), Congas (Cgas.), and Bongos/Campanas (Bgos./Cam.), all playing a consistent rhythmic pattern. The Clarinet (Cl.) part provides harmonic support with a simple line. The score is marked with measure numbers 87, 88, 89, and 90, and includes dynamic markings like accents and slurs.

E BRASS

This musical score is for a brass section and piano. It consists of the following parts:

- B♭ Tpt. 1 & 2:** Trumpets in B-flat, playing a melodic line with eighth-note patterns.
- T. Sx.:** Trombones in C, playing a similar melodic line.
- Tbn. 1 & 2:** Trombones in B-flat, playing a melodic line with triplets in the later measures.
- B. Sx.:** Baritone in C, playing a melodic line.
- PNO.:** Piano accompaniment, providing harmonic support with chords and a steady bass line.
- A.B.:** Alto Saxophone in C, playing a melodic line.
- Timb.:** Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Cgas.:** Congas, playing a rhythmic pattern.
- Bgos./Cam.:** Bongos/Campanas, playing a rhythmic pattern.
- Cl.:** Clarinet, playing a rhythmic pattern.

The score includes dynamic markings such as *95* and *p*. Chord symbols are provided for the piano part: **C MIN**, **E^b**, **A^b**, **D MIN^{7(b5)}**, and **G⁷**. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

PREGONES / COROS

103

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Sx.

103

Tbn. 1

103

Tbn. 2

B. Sx.

103

C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7 C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7

PNO.

103

C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7 C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7

103

C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7 C MIN E \flat A \flat D $\text{MIN}^{7(\flat 5)}$ G 7

103

A.B.

Timb.

103

Cgas.

103

Bgos./Cam.

103

Cl.

103