



Universidad de las Artes

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto inter/transdisciplinario

Vive.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Carlos Alberto Farfán López

Guayaquil – Ecuador

2019

Miembros del tribunal de defensa

Daniel Orejuela

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Bernarda Ubidia

Nombre de miembro del tribunal
Miembro del tribunal de defensa

Valeria Revelo

Nombre de miembro del tribunal
Miembro del tribunal de defensa



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Carlos Alberto Farfán López, 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 33 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.

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.

Quiero expresar mi gratitud a Jehová, el Dios en el que he puesto mi fe, en el que he creído y me ha bendecido con todo lo que tengo, a mi madre por ser quien me ha animado a seguir adelante y lo ha dado todo por mi bienestar, por esos consejos tan útiles para la vida de cualquier ser humano, por creer en mí más que nadie, a mi padre por ser aquel hombre que con su esfuerzo y dedicación ha sacado adelante a toda mi familia, por ser un ejemplo claro de superación, a mis dos hermanas por apoyar todo lo que hago, a mi abuelo Alfonso quien en vida me decía que no escuche voces negativas y que siga con mi carrera. Le agradezco a Tony Mendoza que ha colaborado mucho en esta tesis, a Mario Sánchez por aportar con su estudio, a Jean Pierre Vivela por grabar las guitarras sin ánimos de lucro, a mis compañeros de clases con quien he compartido buenos momentos y hemos decidido aprender y trabajar en conjunto, a los docentes del ITAE y de la Universidad de las Artes, a todos ellos mi profundo agradecimiento.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo de titulación a mis padres, Carlos Alberto Farfán Vélez y Fátima Patricia López Montero.

ÍNDICE

I. Resumen.....	IX
II. Introducción.....	11
Pertinencia.....	12
Objetivos.....	13
Alcance.....	13
Descripción.....	14
II. Metodología.....	15
1. Capítulo 1.....	18
1.1 Antecedentes.....	18
1.2 Referencias artísticas.....	20
2. Capítulo 2.....	23
2.1 Propuesta artística.....	23
2.2 Piezas musicales del EP.....	24
3. Capítulo 3.....	29
3.1 Preproducción: arreglos.....	29
3.1.1 Letras.....	30
3.1.2 Equipo de trabajo musical.....	37
3.1.3 Cronograma de las sesiones de grabación.....	39
3.1.4 Flujo de software y hardware.....	40
3.2 <i>Rider</i> técnico.....	43
4. Capítulo 4.....	44
4.1 Producción: Grabación.....	44
4.2 Mezcla.....	47
5. Capítulo 5.....	52
5.1 Postproducción: <i>Mastering</i>	52
5.2 Diseño gráfico: portada y contraportada.....	54
6. Conclusiones.....	56
6.1 Recomendaciones.....	57
7. Anexos.....	58

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Clave rítmica 3-2.....	22
2. Clave rítmica 2-3.....	22
3. Equipo de trabajo.....	38
4. Flujo de grabación de la sección rítmica.....	40
5. Flujo de grabación para pianos, bajos y guitarras.....	41
6. Flujo de grabación para la sección de vientos y voces.....	42
7. Primeras grabaciones de la sección rítmica.....	45
8. Grabación de trombón.....	46
9. Grabación de saxofón.....	46
10. Grabación de la voz principal.....	47
11. Ecuación de congas.....	48
12. Ecuación de cascara de timbal.....	48
13. Proceso en el baby bass.....	59
14. Ecuación de trombón.....	59
15. Procesos en bus sección de vientos.....	59
16. Procesos en la voz principal.....	50
17. Proceso de <i>mastering</i> de un tema.....	52
18. Procesos utilizado en el maste fader.....	53
19. Portada del disco.....	54
20. Contraportada del disco.....	55
21. Disco <i>Vive</i>	55

ÍNDICE DE TABLA

1. Estructura de Apareces.....	25
2. Estructura de Entre versos.....	26
3. Estructura de Negrita ven baila.....	27
4. Estructura de A mis negros.....	28
5. Estructura de Vive.....	28
6. Cronograma de sesiones de grabación.....	39

I. Resumen

La presente producción musical consta de cinco canciones donde se utilizará el lenguaje rítmico de la música afrocaribeña y recursos armónicos del *jazz* para su armonización. Está orientado a ser considerado como el lanzamiento de la carrera del cantautor. El orden cronológico de los temas según la composición, fueron importantes para la preproducción y la creación de la identidad artística del autor. Incluye referentes como los discos de Alex Eugenio, Maite Hontelé, Héctor Napolitano, Buena vista social club, Cheo Feliciano, entre otros artistas; con ello, logramos una acertada elaboración de los elementos estéticos en los arreglos musicales, la producción del disco y el acertado trabajo de las metodologías para la ejecución del proyecto. De esta manera, la grabación y la postproducción del EP *Vive* se acerca al oyente por medio de las letras en base a las vivencias del autor, pero también los invita a bailar y a disfrutar.

Palabras claves: producción, cronológico, arreglos, identidad, EP.

Abstract

The present musical production consists of five songs where the rhythmic language of Afro-Caribbean music and harmonic resources of jazz will be used for its composition. It is oriented to be considered as the launching of the singer-songwriter's career. The chronological order of the themes in accordance with the composition were important for the preproduction and creation of the author's artistic identity. It includes references such as Alex Eugenio's albums, Maite Hontelé, Héctor Napolitano, Buena vista social club, Cheo Feliciano, among other artists; With this, we achieved an accurate elaboration of the aesthetic elements in the musical arrangements, the production of the album and the successful work of the methodologies for the execution of the project. In this way, the recording and postproduction of the EP *Vive* approaches the listener through the lyrics based on the author's experiences, but also invites them to dance and enjoy.

Keywords: production, chronological, arrangements, identity, EP

II. Introducción

El siguiente proyecto de titulación propone un *extended play*¹ llamado *Vive* para la obtención del título de tercer nivel de la carrera de Producción Musical y Sonora. Para empezar, esta producción musical surgió a partir de mi experiencia laboral dentro de una banda de música llamada *Two Rumba*, donde usábamos canciones con géneros latinos como el son cubano, boleros, guajira y blues en nuestro repertorio fundamental. Desde entonces, el interés de producir música afrocaribeña y jazz fueron creciendo a lo largo de mi instrucción profesional puesto que fortaleció mis gustos musicales y me impulsó a trabajar en ello. Se trata de la producción de un disco EP con canciones compuestas por Samuel Cabezas, cantautor de la ciudad de Milagro. Las canciones elegidas para el siguiente disco son de carácter vivencial, colocadas según el orden en que las compuso, ya que se pretende contar una historia con el conjunto de las mismas.

Se analizaron previamente los demos para luego escribir los arreglos musicales; a la par se hizo una investigación histórica, con esto ubicábamos los géneros musicales para posteriormente articularlos con los temas propuestos.

Por otra parte, para este proyecto se tuvo en cuenta las distintas técnicas de grabación y la organización con los músicos para la cita en el estudio, puesto que se utilizó las sobre grabaciones, es decir, el registro de los instrumentos por separado. Con todo esto se espera aportar a la industria musical del Ecuador con una nueva propuesta sonora, pero principalmente, se intenta cumplir con la tarea de un productor musical que consiste

¹ *Extendet play*: En español significa reproducción extendida. Era un disco de vinilo de 7 pulgadas y se lo utilizaba para nombrar un formato de grabación musical; Heather McDonald. *Definición: Qué es un EP* (en inglés).

en fortalecer con ideas creativas la carrera de un cantante, cumpliendo con las demandas del mercado, colaborando con los músicos en crear una identidad sonora para su difusión y la aceptación del público.

Pertinencia

Las innovaciones en las tecnologías han creado un acceso casi ilimitado a los productos musicales. Las redes sociales, YouTube, Spotify, iTunes y muchos otros reproductores y contenedores de música hacen posible la distribución de archivos de audio a todo el mundo de forma casi inmediata. Es por esto que, ante la demanda de la música de géneros urbanos y afrolatinos, se ha decidido mezclar sonoridades originarias de Cuba con armonías tradicionales del jazz, puesto que no se pretende alejar esta producción de la idea comercial de la música del cantautor.

Para la realización de este trabajo se utilizaron ritmos tradicionales de Cuba para aprovechar la experiencia del compositor al haber usado este lenguaje musical anteriormente; además, se pretende insertar al mercado musical dichos ritmos un poco olvidados por el masivo consumo de música urbana, preferido por las nuevas generaciones. Por lo tanto, producir este EP es todo un reto para el productor musical ya que el trabajo elaborado servirá de lanzamiento de la carrera artística del cantautor. Esta producción pone a prueba los conocimientos técnicos, teóricos adquiridos además del criterio en la toma de decisiones que llevarán este producto a la difusión del artista en los medios de comunicación y en plataformas digitales de música.

Objetivo principal

- Proporcionar una identidad artística-sonora mediante la producción musical de un disco EP para el cantautor Samuel Cabezas.

Objetivos específicos

- Producir un disco EP con canciones de Samuel Cabezas.
- Realizar arreglos musicales utilizando el lenguaje rítmico de la música afrocubana.
- Retratar mediante la producción musical las vivencias del artista.
- Diseñar una propuesta musical de forma cronológica.
- Proponer un concepto de mezcla para atribuirle al material fonográfico un sonido característico.

Alcance

La producción del disco EP *Vive* estará dirigida hacia un público objetivo, mayores de 16 años, empezando por la ciudad de Guayaquil hasta llegar al oído de personas de otras provincias y países vecinos. Se espera fortalecer significativamente en la carrera del cantautor.

El material fonográfico será distribuido de forma gratuita y será el inicio de su vida como cantautor en la ciudad de Guayaquil. Se pretende hacer el lanzamiento del disco con un concierto que sale de los propósitos de esta tesis; queriendo así, llegar a la gente por medio del ritmo, letras y armonías utilizadas, esperando que el oyente disfrute y baile

las canciones propuestas. El disco EP será publicado en plataformas digitales de contenido de música para su difusión.

Descripción del proyecto

Este proyecto está abordado desde la postura del productor, es decir, desde la persona que se encarga de tomar las decisiones para que el material musical de un cantautor sea elevado a un nivel comercial, además de llevar a la imagen misma del cantautor como artista en los medios de la industria musical de nuestro país. *Vive* contendrá cinco canciones bajo la autoría de Samuel Cabezas y tendrá un repertorio el que describirá con recursos literarios parte de su vida, otorgándole a la producción un carácter vivencial. se utilizará ritmos característicos de Cuba y Norte América; las letras y los arreglos musicales serán combinados para proyectar la personalidad del cantautor utilizando la línea de tiempo de su vida como una guía para lograrlo.

Los temas serán producidos en distintos estudios de grabación de la ciudad de Guayaquil, se utilizarán herramientas de hardware y software para los procesos que requiere la producción musical y serán distribuidos en plataformas digitales de contenido musical.

III. Metodología

Este proyecto inició en reuniones de preproducción con el cantautor para evaluar todos los aspectos creativos, deseos de parte del artista, temas legales por las composiciones, letras, concepto artístico, arreglos, entre otros temas. Debido a ello se logró un diario² de campo con todas las ideas centrales para este proyecto, gracias a que se tenía experiencias laborales con el artista, y se conocía la parte performática y los gustos musicales del mismo, por lo tanto, fue de mucho provecho anotar todas esas ideas y llegar a un consenso. Las anotaciones estuvieron acompañadas con sugerencias de canciones, los cuales iban a servir de referencia para los arreglos, siempre intentando tomar discos que aporten al proyecto desde el género musical, técnicas a utilizar en la mezcla y el sonido.

Luego se realizó una investigación documental en base a los referentes históricos de los géneros musicales que se utilizarían posteriormente en los arreglos, como lo es un breve repaso a los orígenes y desarrollo de géneros musicales originarios del caribe como el son, guaguancó, guaracha, entre otros ritmos y un análisis rápido sobre la mezcla con orquestas de *jazz*, dando como resultado al *latin jazz* y posteriormente a lo que conocemos como salsa. La revisión de armonías utilizadas en el *jazz* como lo muestran los libros de *Arranging Workbook*³ I, II, III de Bob Doesema, Ted Pease y Bob Freeman, fue un gran aporte para las anotaciones de esta investigación, apporto a las metodologías para abordar el arreglo con un criterio básico y con pequeños elementos que enriquecieron la armonía de las composiciones.

² El diario de campo realizado durante la pre producción fue escrito de forma empírica.

³ Libro de armonía musical de *Berklee college of music*. Boston, Berklee college of music, 1987.

Como técnica de la investigación se utilizaron documentos multimedia para la generación de un concepto sonoro y una identidad artística para el cantautor. Se analizaron obras de distintos artistas del medio local e internacional para así poder encontrar el cauce que le serviría al cantante para destacarse en el mercado.

Una vez finalizado el periodo de investigación y ordenamiento de los temas se procedió a elegir la instrumentación de acuerdo con la idea central de los géneros musicales a utilizar y se empezó a trabajar los arreglos, durante este proceso se tuvo que tener presente las referencias musicales. Las melodías dispuestas para estos arreglos no las pudimos tocar, tampoco la forma de los temas ya que las canciones del artista retratan la línea de tiempo de una parte de su vida, por lo tanto se decidió que las canciones quedarían tal y como el compositor las entregó; se acordó que los arreglos iban a tener un crecimiento en grado de dificultad armónica intentando no descuidar la parte comercial de los temas ya que se pretendía que fueran bailables y apetitosos armónicamente.

Durante el proceso de transcripción de las canciones hubo una constante comunicación con el arreglista y el productor; con esto se evitaría desviar el concepto central de la producción en el arreglo. Una vez que se revisó y aprobó los arreglos realizados en su mayoría por José Andrés Maya, se procedió con las primeras grabaciones de la sección rítmica empezando por las congas, bongos, timbales, campanas y güiros. Este proceso duró algunas semanas ya que no se lograba concretar las fechas de grabación con los músicos. Luego se procedió a registrar las demás percusiones, instrumentos de vientos, pianos, guitarras, tres cubano y bajos; la grabación de los instrumentos de viento se realizó en varias sesiones y se registró de forma independiente, por motivos de desconocimiento del arreglo, posteriormente terminaríamos con la voz principal y los coros.

Hubo imprevistos en las grabaciones las cuales se tuvieron que corregir semanas después de haber grabado lo antes mencionado; cabe recalcar que todo este proceso se lo realizó utilizando sobre grabaciones, es decir, se grabaron todos los instrumentos por separado y en diferentes fechas, siendo posible ir editando todos los tracks de audio después de cada grabación.

Finalmente, se procedió a ecualizar los tracks y procesar los audios utilizando compresores, máquinas virtuales de reverb, delays además de otros procesos digitales, para luego hacer el proceso de mezcla y *mastering*.

1. Capítulo 1

1.1. Antecedentes de la música Afrocubana

Esclavos provenientes de África, traídos a Cuba por españoles, a principios del siglo XVI, trajeron consigo un sin número de costumbres y ritmos musicales; al pasar los años, criollos o nacidos en Cuba, gestaron algunos géneros musicales como el Bolero, Danzón, Habanera, Zarzuela, Guaracha, Chachachá, Mambo, Boogalo, La guajira, Rumba, Son, entre otros ritmos afrocubanos que tuvieron su origen en la región del caribe, y gran parte de esta formación musical tiene protagonismo en Cuba, donde se fue desarrollando progresivamente hasta el siglo XIX, donde ya era popular en muchas partes del mundo. Posteriormente Isabelle Leymarie en su texto *Cuban fire* confirma, «cuando observaron la predilección de los esclavos por la música y la danza, intentaron reglamentar sus diversiones».⁴ Podemos darnos cuenta de que fue un proceso de hibridación cultural a través de la mezcla de ritmos por parte de los negros y la generación criolla de Cuba.

A partir de 1920 la música en Cuba ya estaba establecida como propia, en 1928 Joseíto Fernández, compuso *Guajira guantanamera*⁵ y contribuyó con la música de su país; fue hasta los años cincuenta que la *guajira* fue cantada alrededor de todo el mundo, en la guerra de Vietnam, casinos en *New York* y muchos otros lugares. Pocos años después, Don Justo Azpiazu alrededor de los años treinta, cuando inauguró la *Havana Casino Orchestra*, el debut de dicha orquesta fue en un teatro de *Broadway* y es considerada como la primera en implementar instrumentos de percusión latina; Antonio

⁴ Isabelle Leymarie, *Música del Caribe*, (Madrid: Akal, 1998), 22.

⁵ Isabelle Leymarie, *Cuban Fire, la música popular cubana y sus estilos*, (Madrid: Akal, 2005), 75-76.

Machín⁶ entonó junto a la orquesta, *El manisero*, canción compuesta por *Moisés Simons*, a partir de este suceso, el tema se popularizó rápidamente convirtiéndose en uno de los éxitos de la música cubana que perdura hasta el día de hoy.

En Estados Unidos Mario Bauzá dirigiría la orquesta que inauguraría junto a su cuñado Machito alrededor de los años cuarenta, los *Afro Cubans*;⁷ las influencias musicales de Bauzá⁸ le permitieron fusionar el jazz con la música Afrocubana creando una orquesta con arreglos para trompetas, trombones y saxos; tuvo colaboraciones con importantes músicos de *jazz* como Ella Fitzgerald, Jhon Griffin, Charley Parker entre otros artistas de *Jazz*.

Temas como *Ave maría morena* era interpretados por Xavier Cugat antes de que Luciano Pozo llegara a New York y posteriormente por Bauzá y en los años cuarenta, Mario le haría una invitación a Luciano Pozo, más conocido como *Chano Pozo*⁹, destacado percusionista y compositor de Cuba. Finalmente, en 1943 Pozo llegaría a formar parte de la orquesta *Afro cubans* de Mario Bauzá, Machito y Dizzy Gillespie dicha orquesta es considerada hoy en día como la cuna del Latin Jazz. «La colaboración entre Dizzi y Chano fue breve, pero dejó un legado duradero con piezas como la *Manteca* y *Tin tin deo*» afirma Rubén Blades en el documental *En clave*.¹⁰

6 Leymarie, Cuban Fire, 90.

7 Leymarie, Cuban Fire, 92.

8 Kathleen Kuiper, Raúl Fernández, Latin Jazz, (California, United States. 04 de octubre, 2014). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Latin-jazz#ref1088970>

9 Documental, «*The legacy of Chano Pozo*» Publicado en YouTube 17 nov. 2009

¹⁰ Natasha Estebanez y Ruben Blades, «*En Clave – Música cubana, Rumba y Jazz Afrocubano*» documental rodado en 1992, video en YouTube publicado el 2 de julio de 2014

1.2. Referencias artísticas

Uno de los referentes para este disco es Héctor Napolitano,¹¹ quien ha hecho música característica del caribe durante muchos años; fundó un grupo llamado *Café con Leche* en los años ochenta dado que para ese entonces la música Afrocubana ya era popular en el Ecuador, una de las canciones más sobresaliente realizadas por Héctor, donde utilizó ritmos característicos de Cuba para transmitir su música es *Guajira Guayaquil*, desde el título, Héctor anuncia que es una guajira, en esta canción el habla sobre la cultura y costumbre de los habitantes de la ciudad de Guayaquil; este tema es importante para esta producción por la forma de interpretar la guitarra y la instrumentación que utiliza Héctor en dicha canción. Esta referencia es también muy representativa para Samuel C. por el grado de amistad que lleva con Héctor y porque han compartido escenario tiempo atrás

La producción discográfica de *Rocola Bacalao* en su álbum *Gases Nobles & Metales Pesados*, donde implementa dichos ritmos cubanos en el tema llamado *Guayaquil city*,¹² escrita por Hugo Ordoñez y Miguel Sevilla, el tema habla sobre la llegada de un quiteño a la ciudad de Guayaquil; hace referencia al calor de la ciudad, con un tono bastante alegre y cómico. La mixtura rítmica que caracteriza a la banda fue un punto a favor ya que para el disco *Vive* se pretende mezclar ritmos afrocaribeños. La sonoridad de este disco es un poco oscura, pero la ecualización de los instrumentos es clara, y la reverberación utilizada aporta mucho a la producción por lo tanto es una referencia notable para la etapa de mezcla de *Vive*.

¹¹ Héctor Napolitano, *Las ciudades de Héctor Napolitano*, Entrevista personal, 19 de enero, 2015, en: Guayaquil. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2015/1/las-ciudades-de-hector-napolitano>

¹² Rocola Bacalao, «*RoCola Bacalao - Guayaquil city (Ecuador)*» video oficial del tema discográfico, publicado el 17 de noviembre de 2013, Video en YouTube, 0.01, acceso el 15 de enero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=XnkRA_DnFgY

En la actualidad, el compositor Guayaquileño *Alex Eugenio* experimenta con ritmos afrocaribeños en su álbum *Aurora*¹³, bajo el sello discográfico *Poli Music*; en el disco podremos encontrar temas como *Corazón abandonado*, *Poco casual*, donde notaremos sus influencias musicales caribeñas muy marcadas. De este compositor se rescata el sonido de la mezcla de su álbum, un sonido limpio. La música tiene bastante dinámica y a pesar de la compresión, el sonido de la instrumentación es brillante.

No se pudo dejar a tras a la mítica orquesta de son y boleros de la Havana Cuba *Buena vista social club*, creada en la década de los noventa, casi cincuenta años después de que cerraran un club, que llevase el mismo nombre. La orquesta fue fundada por Ry Cooder, quien produjo un disco que recorrió el mundo entero y volvió a posicionar a Cuba en un lugar protagónico en el mapa musical del mundo, como lo afirma Jesús Aguaje Ramos¹⁴ y Barbarito Torres¹⁵ músico veterano de dicha orquesta.

Esta orquesta es referencia gracias a la historia que tiene detrás, como la de Ibrahim Ferrer que era zapatero y un día fue reclutado para grabar el disco *Buena vista social club*, tiempo después y sin esperarlo Ibrahim y todos los músicos de las grabaciones de dicho disco se convirtieron en protagonistas mundiales de la música cubana, la mayoría con edades avanzadas.

El disco *Cuba linda* de Maite Hontelé, holandesa radicada en Colombia, llama la atención para esta producción por la composición y la idea de elaborar un material fonográfico con ritmos afrocubanos siendo ella extranjera; la mezcla realizada y la instrumentación utilizada fueron motivos de análisis para la ejecución de esta tesis.

¹³ Alex Eugenio, «*Alex Eugenio – Aurora (Full Album)*», publicado el 20 de julio de 2018, video en YouTube, 2:32, acceso el 16 de enero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=_LVPUC2bj0

¹⁴ Jesús Aguaje Ramos es el director musical de la orquesta desde su fundación.

¹⁵ Ariel Hassan y Woody González, «*Buena vista social club – programa completo - Encuentro en el estudio*» entrevista publicada en YouTube el 27 de julio del 2015, acceso el 20 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ONaksy3fZDs>

Es preciso mencionar el uso de la clave rítmica utilizada en todas las referencias escogidas para este proyecto, puesto que los arreglos realizados para esta producción la necesitan en su totalidad. La clave rítmica en la música afrocubana es indispensable por que es por donde todos los instrumentos caminan, amalgamando las melodías y llevando el tiempo del compás a lo largo de la música. Dicha clave rítmica tiene figuración que va en sincopa, por lo tanto se torna complejo por los acentos que tiene. Consta de dos compases que se hacen uno al contar la clave en compas partido de 2/2 pero para facilidad de los intérpretes y lectores se la escribe en compas de 4/4 como lo observamos a continuación.

Clave rítmica 3:2.



imagen 2

Clave rítmica 2:3.

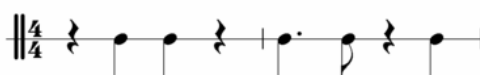


imagen 1¹⁶

Aquí podemos observar dos tipos de marcación de clave, en la imagen número uno tenemos la clave 3:2 o clave de son, esta clave es muy común en géneros como el son, guaracha, bolero, etc. Para explicar brevemente, los músicos empezarán a ejecutar sus instrumentos al contar el primer tiempo de la clave. En la imagen número dos podemos ver la clave 2:3 o clave de rumba, esta clave también se suele escuchar mucho en géneros como el guaguancó, la rumba el son. Al ejecutar esta clave en un tema los músicos empezarán a tocar entre el tiempo 2 y el 3.

¹⁶ Las imágenes 1 y 2 fueron sacadas del buscador de Google. <http://www.lumbeat.com/afro-latin-drum-machine/ritmos-son.html>

Capítulo 2

2.1. Propuesta artística

Vive, consta de cinco composiciones inéditas que surgieron a lo largo de la vida de Samuel Cabezas. Estas canciones fueron concebidas durante un periodo de tiempo donde el compositor llevaba una vida desordenada, descuidando la atención hacia su familia. Es por esto que se decidió colocar los temas según el orden en que las compuso ya que cuentan una historia de forma conceptual, en el sentido de que los oyentes tendrán una lectura distinta y las interpretarán de acuerdo a sus experiencias.

Samuel acostumbra a trabajar utilizando ritmos afrocubanos en la escena musical que ofrecen los bares, discotecas, restaurantes, eventos o fiestas privadas, en las ciudades de Guayaquil, Santa Elena y Milagro. Esta producción renueva la forma interpretativa del compositor con la ayuda de arreglos musicales pensados para fortalecer su interpretación y extender el formato de la instrumentación que usa habitualmente en su puesta en escena; sin embargo, se ha trabajado para que la esencia en el contexto en los cuales se elaboraron las canciones no se pierda, permitiendo que la instrumentación utilizada para la composición de los temas se mantenga en los nuevos arreglos.

El concepto general de *Vive* está basado en la búsqueda de una identidad sonora; partiendo de la realidad del autor para lograr un material totalmente inédito, como ya se ha mencionado anteriormente, cada canción parte de un suceso específico de su vida, por lo tanto se pretende que esas experiencias estén reflejadas en cada una de las canciones, creando y definiendo un estilo propio para el artista, combinando ritmos afrocaribeños con elementos armónicos del jazz como los fundamentos creativos de la producción, capaces de posicionar al artista en el mercado de la música y en escenarios que impulsen su carrera.

Las canciones fueron arregladas para los bailarines, queriendo así que los oyentes disfruten del ritmo y reflexionen un poco sobre las banalidades. La mezcla buscó fortalecer la interpretación de Samuel, los instrumentos musicales fueron ecualizados para que los armónicos naturales de los mismos resalten. Se controló las transientes fuertes de los instrumentos de percusión para mantener un nivel, sin perder las intenciones de dinámica en conjunto en los temas musicales, se utilizó una reverberación corta en los instrumentos y una larga para emular un cuarto para todas las canciones, pues se deseaba tener un disco con similitudes en las sonoridades de los fonogramas.

2.2. Piezas musicales del EP

Apareces

Apareces es un tema escrito para la esposa del compositor. Esta canción resalta algunas cualidades de esa persona que decidió acompañarlo, que a pesar de todo acepto devolver el amor y cariño que él tenía hacia ella. Fue el primer tema compuesto por Samuel, por lo tanto, decidimos que sea el primero en el disco. La intención que se le dio a este tema es suave, el arreglo es sencillo, con una instrumentación básica muy parecida a la que se utiliza para tocar son cubano tradicional. Utilizamos la tonalidad de La mayor; todas las tonalidades son en beneficio del registro del cantautor. Para este tema se quiso resaltar el trombón y el tres cubano por motivos de la composición y la originalidad del tema. La clave rítmica es 2-3 y tiene la siguiente forma.

Estructura de <i>Apareces</i>	
FORMA	COMPASES
INTRO	16
ESTROFA	16
PRE CORO	8
CORO	16
PUENTE	17
PUENTE	8
MAMBO	8
COROS/PREGONES	16
SOLOS	8
FINAL	3

Tabla número 1¹⁷

Entre versos

El tema *Entre versos* fue escrito con un cajón peruano y una guitarra cuando Samuel trabajaba en las calles de la ciudad haciendo música, complaciendo los deseos musicales del caminante, de las personas en bares, restaurantes y demás lugares de Guayaquil. Esta canción es bastante lineal, no contiene muchas variaciones puesto que fue compuesto en una situación donde la vida del compositor era simple y rutinaria, por lo tanto, se intentó mantener la idea compositiva. Para este tema se decidió poner en la base rítmica un cajón peruano, para así retratar la esencia compositiva. Para los arreglos se agregó a la instrumentación congas, bongo y campana. Se le añadió un piano y una guitarra eléctrica además de voces de trompeta, trombón y saxo alto. La clave rítmica en el arreglo muestra 3-2. Pero la forma interpretativa de la letra nos llevó a cambiarla, por lo tanto, decidimos grabarla en clave 2-3. Lleva la siguiente forma

¹⁷ Elaboración propia.

Estructura de <i>Entre versos</i>	
FORMA	COMPASES
INTRO	14
INTRO 2	8
ESTROFA	20
PUENTE	4
PRE CORO	9
CORO	18
COROS/PREGONES	16
MOÑA	16
MAMBO	10
COROS/PREGONES	10
FINAL	11

Tabla número 2¹⁸

Negrta baila

La composición de la letra de este tema está basada en una historia de amor que estaba fuera del matrimonio del compositor. Para este entonces el compositor tenía una vida muy diferente a la que conocía su familia; disfrutaba una vida de bohemia, alcohol, drogas, mujeres, entre otras cosas que solo podía hacer alejado de su familia, sin dejar la música y el escenario local.

Para esta canción se decidió hacer arreglos para percusión latina, trompeta, trombón, saxo alto, piano, guitarra y bajo. Se tuvo presente el hecho de arreglar para que el oyente pueda disfrutar del ritmo, bailarlo y lo recuerde fácilmente. La clave rítmica que se utilizó 2-3 con la tonalidad de Sol menor. A continuación, veremos la forma que tienes este tema musical.

¹⁸ Elaboración propia.

Estructura de <i>Negrita baila</i>	
FORMA	COMPASES
INTRO	23
1ER ESTROFA	8
2DA ESTROFA	8
PRE CORO	12
CORO	8
PUENTE	8
PRE CORO	12
CORO	8
MAMBO	8
COROS/PROGONES	16
FINAL	4

Tabla número 3¹⁹

A mis negros

La composición de *A mis negros* fue la forma de pedirle perdón a sus hijos, un despertar, una decisión. Este tema nace en la soledad de un departamento, añorando y reflexionando sobre la vida, sobre el amor incondicional de un hijo.

La letra de esta canción es bastante personal. En este momento la vida del compositor estaba atravesando un cambio, un acercamiento a todo lo que había dejado atrás. Por ese motivo quisimos darle un sentido en contraposición con la música, haciéndoloailable y mezclando otros ritmos como el caballo para aportarle elementos que enriquezcan y resalten la letra de la canción.

¹⁹ Elaboración propia.

Estructura de <i>A mis negros</i>	
FORMA	COMPASES
INTRO 1	16
INTRO 2	8
1ER ESTROFA	16
2DA ESTROFA	16
PUENTE	8
PRE CORO	16
CORO	16
MAMBO	16
COROS	8
SOLO	8
COROS/PREGONES	32
FINAL	9

Tabla número 4²⁰

Vive

Este tema fue escrito hace aproximadamente 5 meses atrás, cuando nace su hija, la tercera de 3 hermanos. Este tema es concebido en una tranquilidad espiritual, puesto que dejo las banalidades para establecerse con su familia.

Estructura de <i>Vive</i>	
FORMA	COMPASES
INTRO	15
1ER ESTROFA	12
2DA ESTROFA	12
CORO	16
PUENTE	12
1ER ESTROFA	8
2DA ESTROFA	12
CORO	8
COROS/PROGONES	8
MAMBO	11
COROS/PROGONES	16
FINAL	8

Tabla Número 5²¹

²⁰ Elaboración propia.

²¹ Elaboración propia.

3. Capítulo 3

3.1. Preproducción: arreglos

Como se ha mencionado anteriormente, los arreglos musicales parten de las sonoridades y ritmos de la música afrocubana y norte americana, por esta razón era necesario buscar a una persona que domine estos dos lenguajes para la realización de los arreglos. José Andrés Maya fue el encargado de realizar los arreglos, para detallar un poco su carrera profesional. Él estudió música en la Universidad Católica de Guayaquil, fue parte de la Big band de jazz de la misma universidad, hoy en día dirige una orquesta de música latina llamada *Maya orquesta* en donde él realiza los arreglos y toca el bajo.

La disposición de los instrumentos para las canciones está basada en las orquestas de música latina de hoy en día como son: conga, bongo, timbal, güiro, campanas, trompeta, trombón, saxo alto, piano, guitarra y bajo. Pero también se utilizó la instrumentación que se emplea en el son originario de cuba como lo es las congas, bongo, güiro, tres cubano y bajo. Esta disposición instrumental contribuye al acercamiento del lenguaje rítmico que ofrece la música afrocubana y nos ayuda a introducir elementos armónicos del jazz por el ordenamiento de los instrumentos de viento que son elegidos teniendo como referencia a las *big band* típicas del jazz y del latin jazz.

Fue necesario buscar personas que manejen ritmos y sonoridades afrocubanas para que sirvan como músicos de sesión²² además de poder leer una partitura a primera vista.

²² Músicos que tengan experiencias en estudios de grabación, lectura de partituras, trayectoria artística.

3.1.1. Letras

Las letras de las canciones nacen de las experiencias del cantautor, las cuales narran una historia que no necesariamente el oyente lo interpreta como tal. Esta propuesta es vivencial y autobiográfica.

Las composiciones líricas son empíricas, con esto se quiere decir que el autor no tuvo un análisis previo a la escritura de las letras. El proceso de composición fue a lo largo de su vida, acompañado de una guitarra y algún instrumento de percusión en diferentes situaciones y lugares. Por lo tanto, algunas canciones del EP no tienen la forma tradicional de la música latina que por lo general suena en las radios; a continuación, mostraré una de las formas musicales que predomina en la música que comúnmente se escucha en los medios de comunicación:

INTRO | A | B | CORO | PUENTE | A | CORO | COROS Y PREGONES | MAMBO |
COROS | FINAL²³

Dicha estructura es utilizada por cantantes que suenan en las radios y que predominan en los medios de comunicación; para darnos cuenta de esto analizamos brevemente las producciones de Marck Anthony, Gilberto Santarosa, Porfi Baloa. Teniendo en cuenta este análisis podemos darnos cuenta que la mayoría de los temas de *Vive* utiliza una estructura propia el cual nace en la composición; para esta producción se respetó la forma en la cual fueron concebidas para así aportar a la originalidad del disco.

²³ Este cuadro es interpretación propia. Parte de escuchar canciones que suenan en los medios de difusión de música.

*Apareces*²⁴

Esta maldita chirez que me mata
estas ganas de tenerlo todo y no me alcanza
esta maldita chirez que me contamina
de andar vestido siempre con la misma camisa

ahh que desdicha
ahh me doy risa

//pero tu apareces con tus caricias
para llenarlo todo con tu alegría//

//tan solo al rozar tu piel, aun no logro entender
sí vales tanto como te pude obtener//

cuando no tengo para invitarte a cenar
ay Dios mío si supieras la pena que me da
me dices tranquilo amor pongámonos a cantar
en ese instante te miro y no empiezo a dudar

que tú eres la reina
que tú eres mi dueña

//pero tu apareces con tus caricias
para llenarlo todo con tu alegría//

//tan solo al rozar tu piel, aun no logro entender
sí vales tanto como te pude obtener//

²⁴ Composición de Samuel Cabezas, transcripción por Carlos Farfán.

*Entre versos*²⁵

las calles suenan a vida
entre risas y dolores
las calles van en contravía
entre santos y ladrones

la escuela de la vida
es la calle señores
hay de todo en la vida
hay basura y flores

y vengo yo con toditas mis canciones
entre versos y mi voz mi instrumento
y el corazón

//una buena vibra mi amigo yo no pido más
yo te entrego el alma mi amiga en cada compás//

²⁵ Composición de Samuel Cabezas, transcripción por Carlos Farfán.

Negrta baila ²⁶

ya me he enterado por ah que andas diciendo
que por que te has marchado yo estoy muriendo
y en mi rostro no se dibujan más sonrisas
que desde que te fuiste yo no tengo vida

lo que no sabes es cuanto tengo
tengo los lagos yo tengo cielo
también la risa de mis hermanos
y los consejos de los abuelos
y las parrandas en todas partes
con mis pregones que siempre me salen

//negrita ven paca y baila
cosita ven paca y goza //

lo que no sabes es cuanto tengo
tengo los lagos yo tengo cielo
también la risa de mis hermanos
y los consejos de los abuelos
y las parrandas en todas partes
con mis pregones que siempre me salen

//negrita ven paca y baila
cosita ven paca y goza //

//negrita ven paca y baila
cosita ven paca y goza //

²⁶ Composición de Samuel Cabezas, transcripción por Carlos Farfán.

*A mis negros*²⁷

ahí vienen corriendo a contarme sus hazañas
el uno dice que metió un gol
el otro que fue con falta
aquí empieza otra vez
el drama de los tres ya no se ni que hacer
no puedo ser de juez

más los escucho y también me divierto
ver como el uno le chanta al otro el muerto
y se me olvide de todo lo que pasa en mi
porque ellos son los que hacen sonreír

//y les digo tranquilo papi a ver no pasa nada
expliquen el dilema otra vez a ver que no entiendo nada//

//y me la gozo me los disfruto
me la pasa gozando duro//

//es que en estos amores
no hay rencores
traspasan el alma
curan dolores//

la discusión, eso ya fue, ya ríen otra vez
juguemos pa, de aquí pa ya
y empiezan otra vez
y los escucho y también me divierto

²⁷ Composición de Samuel Cabezas, transcripción por Carlos farfán.

ver como el uno le chanta al otro el muerto
y así se pasan riendo de la vida como enamoran oye con su agraviara

mi negrito lindo, papi aquí siempre estará
pa jugar, llorar, leer un rato tal vez cantar
cuando vallan creciendo y sientan que ya no pueden mas
recuerden papi mami aquí siempre estarán

//y me la gozo me los disfruto
me la pasa gozando duro//

//es que en estos amores
no hay rencores
traspasan el alma
curan dolores//

//es que estos amores
no hay rencores
nacen del alma
sanar dolores//

y la gozamos
la disfrutamos
nos la pasamos gozando un rato

es que estos amores
no hay rencores
nacen del alma
sanar dolores

*Vive*²⁸

Un día más, en esta ciudad
Todo sigue igual, lo de siempre
Silencio aquí
Ruido más allá
Mi amor
Correteamos juntos en la arena
Caigo tras de ti
Solo para amar

//Cuidarte

Siempre mimarte
Que en mis sueños nunca me faltes //

Que mágico es su mirar
No hay adversidad que se resista
No dejes de soñar con tanta libertad

//Cuidarte

Siempre mimarte
Que en mis sueños nunca me faltes //

Tu ausencia princesa me queda grande
Nunca mi reina nunca me faltes
Tu ausencia princesa me queda grande

//Saluda, abraza sonríe siempre

Tal vez mañana llegue el día en que no se pueda//

²⁸ Composición de Samuel Cabezas, transcripción por Carlos Farfán.

3.1.2. Equipo de trabajo musical

El equipo de trabajo para esta producción fue variando de acuerdo a las necesidades de la producción. Durante la etapa de registro hubieron músicos que no cumplieron con el compromiso de ir al estudio, esto causó retrasos en las etapas de toda la producción, finalmente se pudo contar con músicos de muy buen nivel el cual aportaron significativamente a las canciones.

- Producción general: Carlos Farfán López
- Arreglos musicales: José Andrés Maya y Carlos Farfán
- Mezcla: Tony Mendoza y Carlos Farfán
- *Mastering*: Carlos Farfán
- Percusionistas: Javier López, Chock Benavidez
- Cajo peruano: Jesús Herrera
- Pianos: Elías Vásquez
- Bajo: José Andrés Maya y Carlos Farfán
- Trompeta: Andrés Córdova
- Trombón: Ramón Guédez
- Saxo alto: Luis Montesdeoca
- Guitarras: Samuel Cabezas y Jean Pierre Vilela
- Tres cubano: Christian Maya
- Voces y coro: Samuel Cabeza y Ana Valladares

Equipo de trabajo

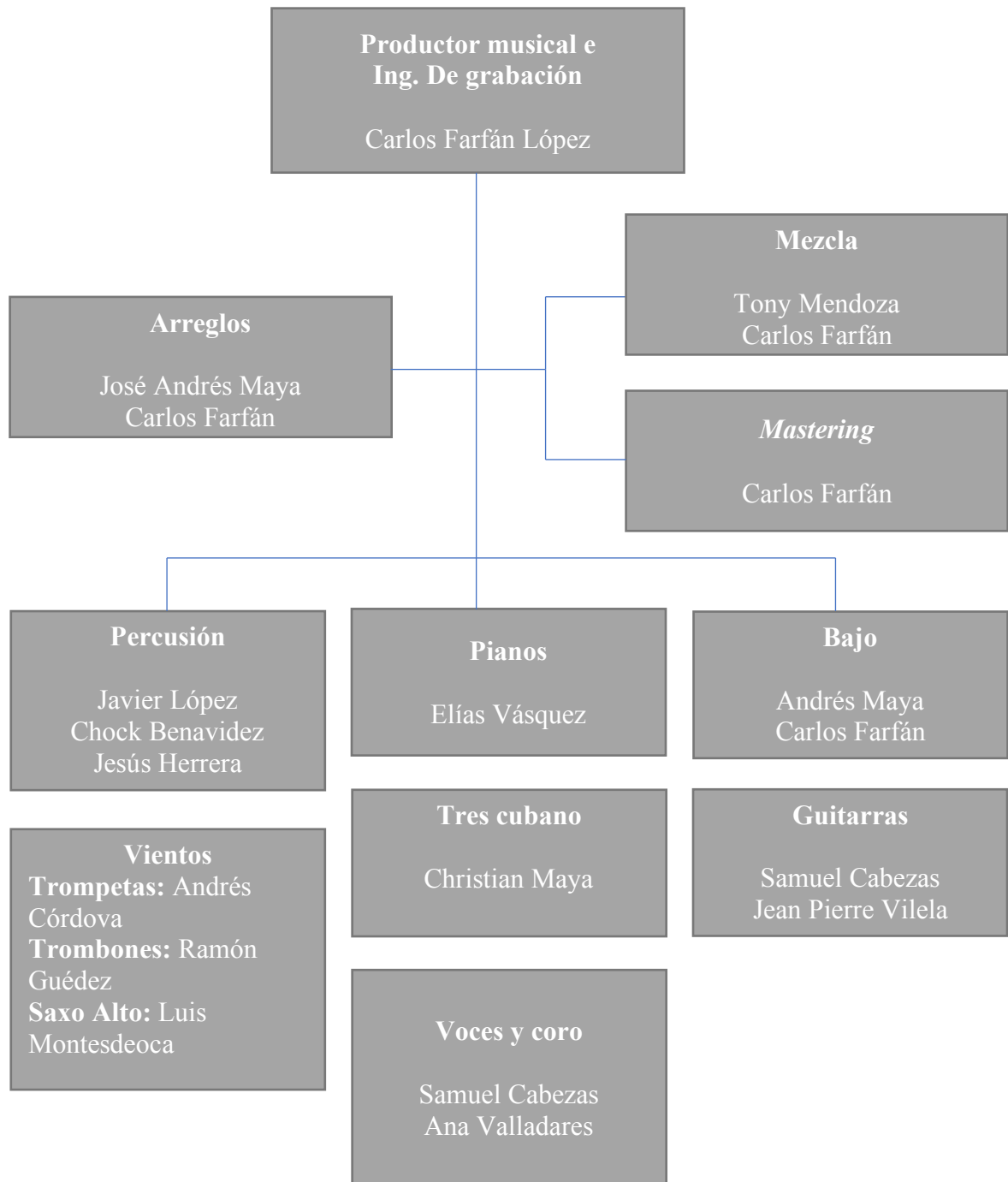


Imagen número 3²⁹

²⁹ Elaboración propia.

3.1.3. Cronograma de sesiones de grabación

Las sesiones de grabación fueron realizadas en diferentes fechas y en diferentes estudios de grabación. En un principio se contempló la idea de realizar las grabaciones en el estudio de *foley* de la Universidad de las artes, pero durante el mes de marzo del presente año, los aires acondicionados del estudio se averiaron y no se pudo contar con el espacio hasta meses después. Por este motivo la producción del EP se tornó bastante compleja, se tuvo que gestionar fondos para así poder alquilar estudio de grabación y demás gastos como el de los músicos que participaron.

Las grabaciones fueron realizadas en: Sala de ensayo MKSA de Mario Sánchez, estudio de grabación de Edmundo Guerra, Cuarto de ensayo de Andrés Maya, cuarto de ensayo de Tony Mendoza, *Home studio* de Daniel Ruíz y por último se logró reservar el estudio de *foley* de la universidad para grabar las voces.

fecha	Grabación	músico
4/4/19	Percusión	Chock Benavidez
5/4/19	Percusión	Chock Benavidez
11/4/19	Percusión	Javier López
26/4/19	Bajo	Andrés Maya
30/4/19	Bajo	Allan Alfonso
1/5/19	Trompeta	Andrés Cordova
1/5/19	Trombon	Ramon Guedez
23/5/19	Saxo alto	Luis Montesdeoca
9/6/19	Piano	Elías Vásquez
18/6/19	Tres cubano	Christian Maya
20/6/19	Guitarra	Samuel cabezas y jean pierre
20/6/19	Voces	Samuel Cabezas

Tabla número 6³⁰

³⁰ Elaboración propia.

3.1.4. Flujo de software y hardware

Se utilizaron distintos flujos de señal utilizados a lo largo del proceso de grabación, dado el intenso trabajo de llevar todo un equipo a diferentes lugares. Por lo tanto, describiré los principales flujos de audio utilizados en las grabaciones.

Flujo de grabación para la sección rítmica³¹

La grabación de la sección rítmica fue realizada en la sala de ensayo MKSA donde se tuvo que transportar todo el equipo de grabación, desde cables, pedestales, micrófonos, interface hasta la computadora y de más. Se utilizaron micrófonos dinámicos como Shure SM 57, Beta 58A, micrófonos condensador como el AKG P170 y MXL 990, 991. En la cadena de audio seguía la interface de audio, en este caso fue la Berinhger XR18 y por último la computadora, se realizó el registro dentro de la plataforma de grabación y edición Logic Pro X.



³¹ Las imágenes de los micrófonos MXL y Shure fueron tomadas del buscador de Google. Las demás imágenes fueron capturadas por el productor de esta tesis.

Flujo de grabación para pianos, bajos y guitarras³²

La grabación de los teclados fue realizada en el cuarto de estudio de Tony Mendoza, y se utilizó la siguiente cadena de audio: empezamos con el teclado, luego una caja directa DBX 100, interface de audio *Presonus studio 2/6* y computadora Macbook pro con Logic Pro X.

Para los bajos, guitarras y tres cubanos utilizamos un preamplificador *TC electronic Spark* antes de llegar a la interface de audio *Presonus studio 2/6* como se muestra a continuación.



³² Las imágenes fueron capturadas por el productor de la tesis.

Flujo de grabación para sección de viento y voces³³

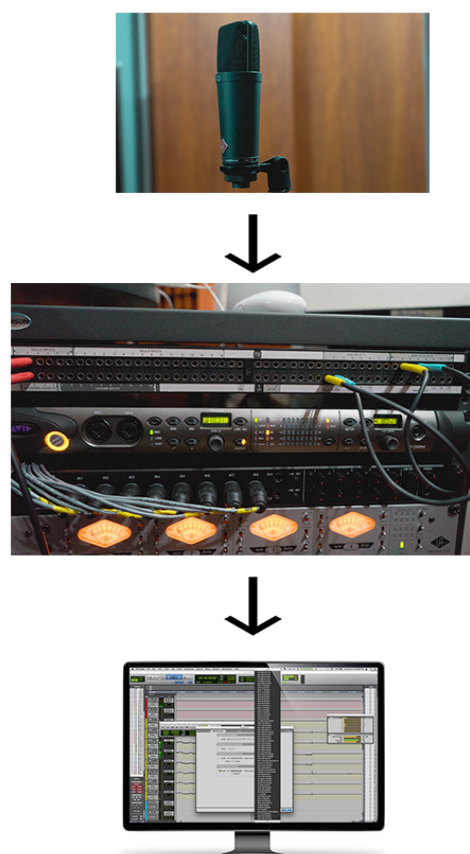
Los instrumentos de viento fueron grabados en un estudio en Urdesa en la ciudad de Guayaquil, propiedad de Edmundo Guerra. La cadena de audio en aquel estudio fue la siguiente: micrófonos AKG C214, preamplificador Universal audio 4 – 710, interface Avid Omni HD, Mac pro, Pro tools 10 HD, Monitores Yamaha SH 8.

Mientras que en la sesión de grabación de voces fue: Micrófono Neuman TLM 193, preamplificador Universal audio 4 - 710d, patchera, tarjeta de audio Avid HD y Protools.

Flujo de señal para la sección de vientos.



Flojo de señal para la voz.



³³ La imagen de la pantalla con protools fue tomada del buscador de Google, las demas imágenes imágenes fueron capturadas por el productor de la tesis.

3.2. Rider técnico

Los equipos de grabación, edición y mezcla utilizados para la producción de *Vive* se detallan a continuación.

- 2 micrófonos Shure Beta 58A
- 1 micrófono Shure SM57
- 2 micrófonos condensador AKG perception 170
- 1 micrófono condensador MXL 990
- 1 micrófono condensador MXL 991
- 1 micrófono condensador AKG P420
- 1 micrófono condensador Noiman TLM 193
- 2 micrófonos condensador AKG C214
- Consola Behringer XR18
- 8 cables XLR
- 3 cables plug 1/4
- Interface de audio Presonus Studio 2/6
- 6 pedestales de micrófono Hercules
- MacBook pro 15 pulgadas
- Preamplificador Universal Audio 4 – 710d
- Interface de audio Avid HD omni pro
- Logic pro X
- Audífonos presonus HD7
- Monitores Yamaha SH5
- Caja directa DBX100
- Preamplificador de audífonos Behringer

4. Capítulo 4

4.1. Producción: Grabación

El registro de la percusión se realizó en diferentes sesiones de grabación; Chock Benavidez se encargó de grabar todos los instrumentos de percusión de dos temas; de la misma manera Javier López grabó 3 temas. Como se ha mencionado anteriormente, las grabaciones se realizaron en distintos días en la sala de ensayo MKSA de Mario Sánchez.

Se empezó grabando las congas, para registrar estos instrumentos se utilizó en su mayoría, micrófonos dinámicos³⁴. Para la conga se utilizó un Shure SM57 y un micrófono Shure Beta 58A para la tumbadora, el músico tuvo colocados unos audífonos donde tenía el audio MIDI que fue exportado del programa de notación musical *Finale* el cual se utilizó como referencia del tema. A continuación, se grabó el bongo, para este instrumento se utilizó en dos canciones un micrófono Shure Beta 58A y en las canciones restantes se utilizó un micrófono condensador MXL 990; así mismo paso con la campana de mano y güiro. Para el registro de los timbales se colocó un Shure SM 57 en el timbal alto y un Shure Beta 58A en el timbal grave, en la contra campana y clave se colocó un micrófono MXL 990 para los platillos se utilizó un micrófono condensador AKG P170. La forma de colocar los micrófonos fue de forma puntual para aprovechar la física y la construcción de los micrófonos como lo afirma Bongiovanni P. Cascino M. Sanson M. en su texto *Micrófonos*: «Debido a la construcción y a los principios de la acústica, la sensibilidad de un micrófono varía según el ángulo respecto de su eje desde donde viene el sonido» [...] ³⁵

³⁴ Un micrófono dinámico, tiene una bobina móvil la cual tiene un diafragma capaz de vibrar a causa de las ondas sonoras, estas hacen actuar al diafragma a través de un campo electromagnético.

³⁵ Bongiovanni P. Cascino M. Sanson M. «*Micrófonos*» (Córdoba, Argentina: Departamento de Ingeniería Electrónica, 2011)

De acuerdo con los principios electrónicos, los micrófonos dinámicos captan el sonido de forma puntual, descartando en un gran porcentaje lo que suena a su alrededor dependiendo del patrón polar³⁶ que se utilice; se decidió localizar los micrófonos para captar el sonido directamente de la fuente sonora.

Primeras grabaciones de la sección rítmica



Imágenes 8, 9, 10, 11³⁷

Se utilizó el DAW³⁸ Logic Pro X durante todo el proceso de grabación y mezcla de este proyecto. El registro del *baby bass* y bajo eléctrico fue realizada por línea directa, así mismo paso con los pianos. Para el tres cubano se utilizó un pedal *TCElectronics* y un pedal de *reverb*, la cual se lo configuro para emular las reflexiones tempranas del instrumento fortaleciendo la resonancia natural del instrumento, esta fue mezclada con la señal directa para que la reverb no sea muy agresiva, con esto le otorgábamos a las cuerdas

³⁶ El patrón polar de un micrófono determina la capacidad y los ángulos de apertura que tiene para capturar los sonidos desde distintas direcciones

³⁷ Imágenes propias, capturadas durante las grabaciones.

³⁸ Siglas en inglés las cuales significan *Digital Audio Workstation*. Y traducido al español significa, estación de trabajo de audio digital. Traducción propia.

un sonido un poco más cálido y evitamos un poco el sonido del micrófono propio del instrumento.

Para la grabación de los vientos se utilizaron dos micrófonos AKG C214, uno puntual y otro para recoger el ambiente, fueron pre amplificados con una máquina de Universal Audio 4710D. En una misma sesión de grabación, se logró registrar la trompeta y el trombón de manera separada, puesto que los músicos no habían leído la partitura anteriormente con esto se evitó errores en conjunto y ahorramos tiempo en el estudio.

Grabación del trombón.



Imagen 12³⁹

Grabación del saxofón.



Imagen 13⁴⁰

Para el registro de la voz principal se utilizó un Preamplificador Universal Audio 4 – 710d, un convertidor A/D Avid y un micrófono Noiman TLM 193. Para la guitarra eléctrica se tuvieron que registrar en dos sesiones de estudio: la primera fue en el estudio de *foley* de la universidad y se preamplificó la señal con la Universal Audio 4 – 710d y en la segunda etapa de registro se grabó por línea directa a un preamplificador TC electronic.

³⁹ Imagen propias, capturada durante las grabaciones.

⁴⁰ Imagen propias, capturada durante las grabaciones.

Grabación de voz principal



Imagen 14⁴¹

4.2. Mezcla

El Ingeniero de mezcla fue Tony Mendoza en algunas canciones y el resto fue mezclado por el productor general. Se utilizaron dos monitores Yamaha HS5.

Los criterios de mezcla que el productor general buscó fueron los siguientes:

- La mezcla clara, sin perder el brillo natural de los instrumentos.
- La ecualización de los instrumentos buscó ser lo más natural posible, tratando de no perder los armónicos fundamentales de los instrumentos.
- Las canciones fueron mezcladas con el mismo criterio ya que era necesario que todas convivan en un mismo ambiente sonoro.
- Los temas debían ser bastantes dinámicos. La utilización de *plugins* de compresión debe ser utilizados para controlar los picos de las transientes mas no destruir la onda.

⁴¹ Imagen capturada por el productor de la tesis durante la grabación.

- La voz principal y la trompeta o la guitarra deben de predominar siempre, respetando la intensidad que el cantante le dé en las distintas secciones de las canciones, utilizando la automatización de los canales que sean necesarios.
- Las canciones tienen que tener coherencia entre sí, por lo tanto, es conveniente que se usen los mismos *plugins* de reverberación para todas las canciones, respetando el tiempo de decaimiento de la misma.
- El uso de efectos de *delay* o algún otro efecto debe ser utilizado de forma creativa y debe aportar al tema.

Ecuación de conga



Imagen 15

Ecuación de cascara de timbal



Imagen 16

Los instrumentos de percusión fueron ecualizados de tal forma que todas las frecuencias actúen de forma plana. Se utilizó ecualización correctiva para la mayoría de los instrumentos y también un poco de compresión para nivelar las transientes. En los tambores que conforman el timbal se utilizó una compuerta para evitar la contaminación de frecuencias de los otros instrumentos que no correspondían al canal con esto se limpió un poco la mezcla y se obtuvo un sonido claro.

Proceso en el *baby bass*



Imagen 18

En al *babby bass* y bajo eléctrico se utilizó ecualización correctiva, un ecualizador dinámico como el C4 de *Wave* con esto se logró controlar las frecuencias graves que resaltaban en distintos momentos, un ecualizador *PuigTec*, con esto se le dio un poco de color y carácter en las frecuencias graves, ya que se considera el bajo como el que lleva el tumbao⁴² junto con la conga, se buscó un bajo muy presente.

Ecualización de trombón.

Procesos en bus sección de brases.



Imagen 19



Imagen 20

⁴² Término utilizado por los músicos del caribe y norte América para denominar el ritmo básico del bajo y los instrumentos de percusión en música afrolatina.

Para los canales de instrumentos de viento se utilizó ecualización correctiva, se utilizó un ecualizador SSL de *wave* para darle un poco de cuerpo y color a los instrumentos de vientos, se comprimió un poco para evitar picos fuertes, con estos procesos se obtuvo un sonido limpio de filtraciones de las grabaciones y nivelado. En la imagen 20 se muestra el bus donde llegaban todos los instrumentos de viento, allí fueron procesados para darle a los vientos una textura distinta, intentando otorgarle al sonido de los vientos un sonido fuerte, atacado, cargado de frecuencias medias y altas; se añadió un excitador armónico, un plugin para darle un poco de ataque, se añadió otro excitador armónico para las altas frecuencias, un compresor para empastar todo el proceso y por último un plugin para abrir un poco la imagen estéreo. El bus fue enviado a una máquina de *reverb* con un pre *delay* corto y un decaimiento un poco más largo, este proceso hizo que los instrumentos de vientos se sientan más grandes en la mezcla además se logró el sonido característico que buscábamos, un sonido potente y claro.

Procesos en la voz principal.



Imagen 21

En la voz principal se tuvo que utilizar un ecualizador para nivelar el rango de frecuencias, se utilizó también un *deezzer* para controlar las frecuencias entre 7khz y 8khz donde se encontraban las S. se utilizó también un compresor multibanda para seguir comprimiendo un poco las frecuencias altas, un *plugins* de transientes para hacer que las sílabas sean un poco más atacadas, se colocó otro ecualizador para ajustar ciertos detalles y darle un poco de color a las frecuencias medias, y por ultimo un compresor opto, el cual tiene un ataque lento, su compresión es suave, con esto le dimos a la voz presencia en la mezcla, logro destacarse frente a todos los demás instrumentos.

Para la mezcla de los coros se utilizó una ecualización correctiva y otro ecualizador para darle color y cuerpo a las frecuencias de la voz, luego se enviaron mediante un bus para ser procesados con un excitador de armónicos y por último se utilizó compresor CLA 2-A para nivelar y empastar las voces, el excitador armónico que se utilizó es el mismo que se colocó en los vientos, con esto se logró un sonido un poco medioso, y con un brillo que se caracteriza en todos los temas.

5. Capítulo 5

5.1. Postproducción: *Mastering*

Para el disco *Vive* se realizó un proceso diferente pero muy parecido en cada tema, en la siguiente imagen se muestra el proceso realizado en uno de los temas que requería un compresor multi-banda para afectar el rango medio alto de frecuencias comprimiendo 0.7db, luego se colocó un ecualizador *vintage* de la suite de plugins de *Izotope* donde se atenúa 0.5db a las altas frecuencias y en este caso 0.4db en 60hz. También se utilizó un ecualizador correctivo de *Brainworx* para corregir las frecuencias de los seseos, en este tema fue necesario un proceso *Mid-Side* para afectar solamente en los 7.50Khz en el centro o *Mid* donde está la voz y por último un *Maximizer* para limitar un poco la señal y aumentando el volumen hasta llegar a los parámetros necesarios que requiere *Spotify* los cuales son -14LUFS.

Proceso de *mastering* de un tema



Imagen 22

A continuación se muestra el proceso utilizado en el master fader, estos plugins van a afectar a todos los temas y tiene los siguientes procesos, como primero en la cadena de audio, un ecualizador correctivo luego un plugin que abre la imagen estéreo por banda de frecuencia, en este caso, se está abriendo la imagen estéreo en el rango de 1.5 khz a 10khz, luego se colocó un excitador armónico que afecta a las frecuencias medias altas y por ultimo un medidor para controlar el volumen del master, tratando de no sobrepasar los -14LUFS. Es preciso mencionar que todos los procesos realizados en el *mastering* tuvieron la finalidad de ajustar detalles mínimos y realzar la mezcla para llegar a niveles competitivos dentro de la industria musical.

Procesos utilizados en el master fader



Imagen 23

5.2. Diseño Gráfico: portada y contraportada

Los criterios utilizados para la portada fueron simples ya que se busca crear o sostener la identidad del cantautor. En cada uno de los temas el cantautor plasma de forma creativa con sus letras una ocasión que marco su vida en determinado momento, es por este motivo que se decidió utilizar la fotografía como portada del disco, queriendo mostrar su obra desde lo visual reflejando su personalidad en cada uno de los temas y deseando que las canciones queden en el recuerdo de la gente.

Portada del disco vive



Imagen 24

Contraportada del disco



Imagen 25

se utilizó una paleta de colores con énfasis en los naranjas, magentas, azules y morados, teniendo en cuenta la psicología del color, el naranja simboliza o es muy utilizado para representar las emociones fuertes, es símbolo de diversión, de economía, arte y creatividad. Los azules simbolizan la tranquilidad, fuerza, estabilidad y armonía. Entonces, estos colores aportaran significativamente a la producción y se apegan de forma concreta a los objetivos de *vive* por el hecho de querer reflejar una identidad y originalidad.

Disco Vive



Imagen 26

6. Conclusiones

Para concluir, se ha producido un disco EP bajo el nombre de *Vive* utilizando instrumentación característica de la música afrocubana. Los arreglos musicales fueron realizados en función de las experiencias y gustos musicales de cantautor Samuel Cabezas, con esto se ha creado una identidad artística sonora que lo acompañará a lo largo de la vida artística de Samuel cumpliendo el objetivo principal de este proyecto.

Durante la preproducción del disco se tuvo en cuenta aspectos sonoros de los instrumentos, logrando una combinación de ritmos afrocubanos y elementos armónicos del jazz aportándole a sobre manera la interpretación de las letras del compositor. Esta producción logro otorgarle la identidad y el concepto sonoro que el cantautor buscaba a través de la música afrocaribeña, música que estuvo presente en la vida de Samuel.

La propuesta musical que este disco presenta es conceptual ya que narra una parte de la vida de Samuel que no necesariamente el oyente lo identifica, pero está presente de forma metafórica en las letras. La transición de las canciones fueron ordenadas de forma cronológica, es decir que la primera canción es literalmente la primera que escribió durante el periodo de tiempo que se escogió para el disco, con esto también logramos que las canciones vayan complejizándose de forma exponencial, se logró un sonido estable, y un material que lo identifica al artista y que también otros pueden identificarse.

6.1. Recomendaciones

En base a la experiencia obtenida en la realización de este proyecto se recomienda tener una base de datos con nombres y contactos de músicos capaces de ejecutar una partitura a primera vista o al menos que tengan una vasta experiencia en estudios de grabación. Otra importante recomendación es tener muy clara la partitura o el arreglo que se va a grabar, sino se tiene claro este punto quizás el objetivo principal se desvíe y puede causar graves problemas a la producción en general.

6.2. Bibliografía

- Eugenio, Alex. 2018. *YouTube*. 20 de julio. Último acceso: 16 de enero de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=_LVPUtC2bj0.
- Napolitano, Héctor. 2015. «El telegrafo.» Último acceso: 16 de enero de 2019. <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/2015/1/las-ciudades-de-hector-apolitano>.
- . 2016. *YouTube*. 23 de abril. Último acceso: 16 de enero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=JKOvKgD8Z6c&t=233s>.
- Bacalao, Rocola. 2013. *YouTube*. 17 de noviembre. Último acceso: 16 de enero de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=XnkRA_DnFgY.
- Lindbland, Peter. 2010. «Golmine Magazine.» *Overdubbing and multi-tracking with Les Paul*. Último acceso: 12 de enero de 2019. <https://www.goldminemag.com/articles/overdubbing-and-multi-tracking-with-les-paul>.
- Kuiper, Kathleen, y Raúl Fernández. 2014. *Britannica*. 4 de octubre. Último acceso: 16 de enero de 2019. <https://www.britannica.com/art/Latin-jazz#ref1088970>.
- Millán, Andrés. 2011. «Diffusion Magazine.» *Historia del vinilo*. Último acceso: 16 de enero de 2019. <http://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/193-historia-del-vinilo>.
- Leymarie, Isabelle. 1998. En *Música del Caribe*, de Isabelle Leymarie, 22. Madrid: Akal, S. A.
- Leymarie, Isabelle. 2005. En *Cuban Fire, Lamúsica popular cubana y sus estilos.*, de Leymarie, 75-92. Madrid: Akal, S. A.
- Pablo Ariel Bongiovanni, Marcelo Saúl Cascino, Marco Sansó. 2011. «Micrófonos.» *Departamento de Ingeniería Electrónica – Cátedra Fundamentos de Acústica y Electroacústica 2 - 5*.
- Natasha Estebenez y Rubén Blades. 1992. *En clave - Música cubana, rumba y jazz afro cubano*. *Youtube*. Último acceso: 2 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=LoC7cAvuEVc&t=102s>.

7. Anexos: imágenes y partituras

Grabación de saxo alto



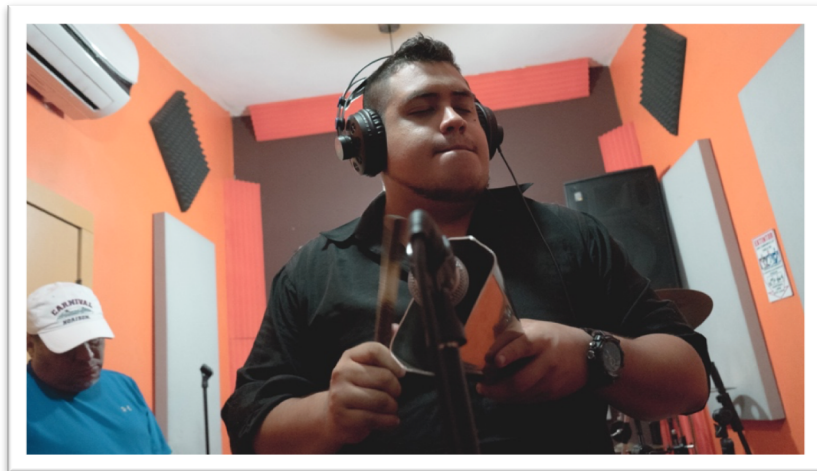
Grabación de bongo



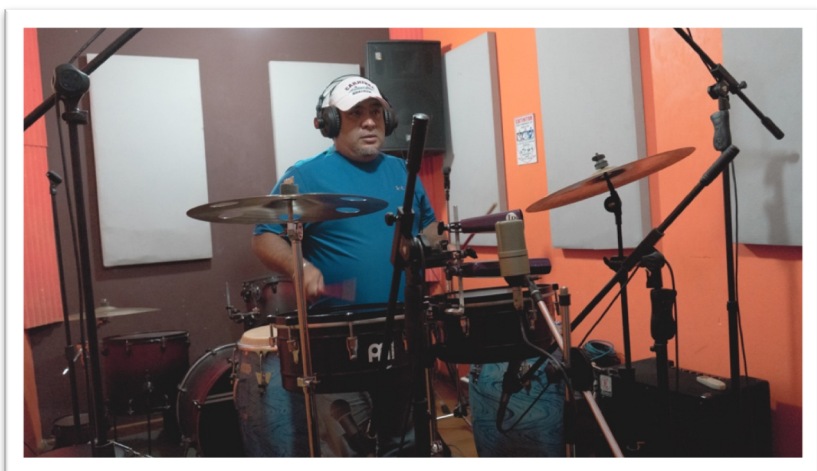
Grabación de congas



Grabación de campana de mano



Grabación de timbal



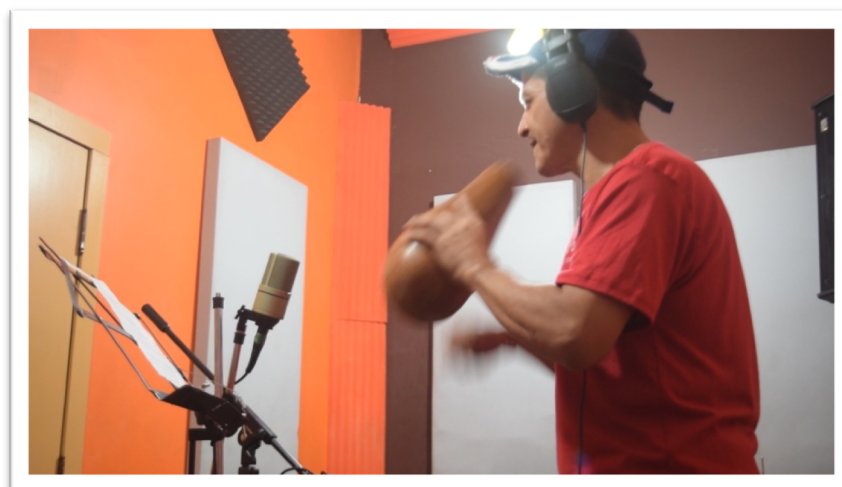
Grabación de bajo



Grabación de guitarra eléctrica



Grabación de güiro



Grabación de voz principal



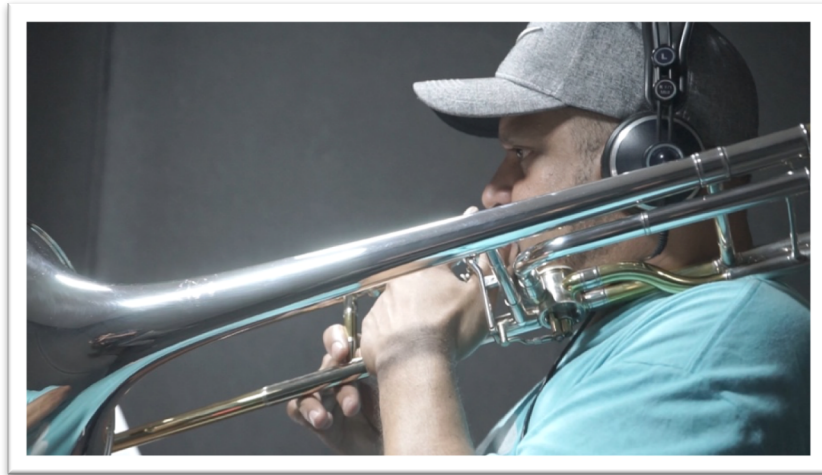
Grabación de voces y coros



Armando la sesión de grabación



Grabación de trombón



Grabación de trompeta



SCORE

APARECES

CARLOS FARFAN

CLAVE 2-3

ARR. JOSE ANDRES MAYA / CARLOS FARFAN

♩=175

INTRO

Musical score for 'Apareces' featuring various instruments including Melodia, Trumpet, Trombone, Acoustic Guitar, Tres, Piano, String Bass, Congas, Bongos-Campana, and Claves. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 175. The piece is in 2/3 time and includes an introduction. The Acoustic Guitar and Tres parts feature chords labeled A MAJ⁷ and F# MIN.

APARECES

A



HPCHD.

B \flat TPT.

TBN.

AC.GTR.

PNO.

Bs.

CGAS.

BQOS/CAM.

CL.

APARECES

To CODA

F

HrPCHD.

58

B> Trp.

58

Tbn.

Ac.Gtr.

58

PNO.

58

Bs.

58

CgAs.

58

BqAs/CAM.

CL.

58

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the title 'APARECES' is prominently displayed in a bold, sans-serif font, with 'To CODA' written below it on the right side. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A box containing the letter 'F' is placed at the beginning of the first staff.

The instruments and their parts are as follows:

- HrPCHD. (Harp/Chordal):** Features a melodic line with grace notes and a double bar line with first and second endings. The first ending is marked '1. a.' and the second '2. a.'.
- B> Trp. (Bass Trumpet):** Plays a melodic line with grace notes.
- Tbn. (Trombone):** Plays a melodic line with grace notes.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- PNO. (Piano):** Provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Bs. (Bass):** Plays a melodic line with grace notes.
- CgAs. (Congas):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- BqAs/CAM. (Bongos/Campana):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- CL. (Clarinets):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Below the Acoustic Guitar and Piano staves, a series of chord symbols are provided for the bass line:

D MAJ⁷ E⁷ A MAJ⁷ F[#] MIN D MAJ⁷ E⁷ A MAJ⁷ A⁷/C[#] E⁷ A A A A E E E E

APARECES

G BRASS

This musical score is for the G Brass section of the piece 'APARECES'. It includes staves for Horns in C (HPCND.), Trumpets in B-flat (Bb TRP.), Trombones (TBN.), Basses (Bs.), and a Contrabass (Cb.). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '69'. The brass parts feature a melodic line in the upper voices and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The chord progression is indicated by chord symbols: B MIN⁷, E⁷, A MAJ⁷, B MIN⁷, E⁷, A MAJ⁷, A, and E^{b7}. The Eb7 chord is marked with a flat sign below the letter 'E'. The score also includes staves for Acoustic Guitar (AC.GTR.), Piano (PNO.), Saxophone (SAX.), and Clarinet (CL.), which are mostly silent in this section.

APARECES

SOLO TRES

ENDING

The musical score is divided into two main sections: **SOLO TRES** and **ENDING**. The **SOLO TRES** section consists of measures 93 through 126, and the **ENDING** section consists of measures 127 through 138. The score is arranged for a band with the following parts:

- HPCOND.** (Horn in C): Rests throughout the piece.
- B♭ TPT.** (Trumpet in B-flat): Rests in the Solo Tres section; plays a melodic line in the Ending section.
- TBN.** (Trumpet in B-flat): Rests in the Solo Tres section; plays a melodic line in the Ending section.
- Ac.GTR.** (Acoustic Guitar): Rests in the Solo Tres section; plays chords in the Ending section.
- PNO.** (Piano): Rests throughout the piece.
- Bs.** (Bass): Plays a walking bass line in the Solo Tres section and a melodic line in the Ending section.
- CGAS.** (Congas): Plays a rhythmic pattern throughout.
- BQOS/CAM.** (Bongos/Campana): Plays a rhythmic pattern throughout.
- CL.** (Clavichord): Plays a rhythmic pattern throughout.

Chord progressions for the Ending section are as follows:

- Ac.GTR. (Tops):** D MAJ⁷ | E⁷ | A | A
- Ac.GTR. (Bottoms):** D MAJ⁷ | E⁷ | A | A
- Bs.:** B MIN⁷ | E⁷ | A MAJ⁷ | D MAJ⁷ | E⁷ | A | A

SCORE

ENTRE VERSOS

SAMUEL CABEZAS / CARLOS FARFAN

ARR. JOSE ANDRES MAYA

$\text{♩} = 130$

The score is for a 12-measure piece in 4/4 time with a tempo of 130. The key signature has one sharp (F#). The Melodia part features eighth-note patterns with triplets and a final fermata. The Acoustic Guitar part provides harmonic support with chords: E^{MIN}7, A⁷, A⁷, E^{MIN}7, A⁷, A⁷, E^{MIN}7, A⁷, F#^{MIN}7(9), B⁷, and E^{MIN}7. The final measure is marked 'CODA'. Other instruments (Piano, Trumpet in B^b, Alto Sax, Trombone, Acoustic Bass, Cajon, Congas, Bongos-Campana, Claves) are currently silent.

♩=200

INTRO

12

HPSCHR.

PNO.

B♭ TPT.

A. SX.

TBN.

Ac.GTR.

A.B.

12

Cgas.

660s./CAM.

12

Cl.

12

C

D⁷

GMAJ⁷

F[♯]MIN⁷(b5)

B⁷

EMIN⁷

C

D⁷

GMAJ⁷

F[♯]MIN⁷(b5)

B⁷

EMIN⁷

COROS

This musical score is for a section titled "COROS" and is arranged for a band. The score is written in G major and 4/4 time. It begins at measure 23. The instruments and their parts are as follows:

- HPSCHE. (Harp):** Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 26 and a first ending bracket in measure 27.
- PNO. (Piano):** Accompanying chords and arpeggios.
- B♭ Trpt. (B-flat Trumpet):** Rests throughout the section.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Rests throughout the section.
- Tbn. (Trombone):** Rests throughout the section.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** Chordal accompaniment.
- A.B. (Bass):** Bass line with eighth notes.
- Drums:** Standard drum kit accompaniment with a consistent eighth-note pattern.
- Cgas. (Congas):** Conga accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Bgbs./Clm. (Bassoon/Clarinet):** Rests throughout the section.
- Cl. (Clarinet):** Melodic line with eighth notes.

The chord progression for the piano and guitar parts is: C, D7, GMAJ7, F#MIN7(9b), B7, Emin7, Emin7.

This musical score is for the section 'ENTRE VERSOS' and is marked with the number '4' in the top left corner. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left side of the page are: HPSCHD., PNO., B♭ Trp., A. Sax., Tbn., Ac. Gtr., A.B., Cgas., B♭ss./CLAR., and Cl. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure of the Harp part includes a first ending bracket with a '2' above it. The Piano part features complex chordal textures with some notes beamed together. The Acoustic Guitar part includes a first ending bracket with a '2' above it. The Bass part has a melodic line with some notes beamed together. The Congas and Bassoon/Clarinet parts have rhythmic patterns with some notes beamed together. The Clarinet part has a melodic line with some notes beamed together. The score is divided into four measures, with the final measure containing the chord labels 'E' and 'B MIN'.

[A]

36

HPCORO. AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ EMIN⁷

PNO.

B♭ TPT.

A. SX.

TBN. AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ EMIN⁷

AC.GTR. AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[♯]MIN⁷⁽⁹⁵⁾ B⁷ EMIN⁷ EMIN⁷

A.B.

Cgas.

B♭/CLM.

CL.

36

B

Musical score for "Entre Versos" (Section B). The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl. Piccolo), Piano (Pno.), Trumpet in B-flat (B♭ Trp.), Saxophone Alto (A. Sax.), Trombone (Tbn.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Bass (A.B.), Congas (Cgas.), Bongo/Campana (Bqos./CAM.), and Clarinet (Cl.).

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment includes the following chord markings: B7, EMIN, F#MIN7(95), B7, EMIN7, EMIN7, and B7. The score is divided into two endings, labeled 1 and 2. The first ending concludes with a double bar line and repeat sign, while the second ending provides an alternative conclusion.

The Flute part begins with a melodic line that is repeated in the second ending. The Piano part provides harmonic support with a steady accompaniment. The Trumpet, Saxophone, and Trombone parts feature sustained notes and melodic lines. The Acoustic Guitar and Bass parts provide a rhythmic foundation. The Congas, Bongo/Campana, and Clarinet parts add texture and rhythmic interest to the ensemble.

C

This musical score is for the piece "Entre Versos" and is marked with a "C" time signature. It features a variety of instruments and a consistent chord progression. The instruments and their parts are:

- HPSCHD.** (Harpsichord): Melodic line with a triplet in the 5th measure and first/second endings in the 8th measure.
- PNO.** (Piano): Accompanying part with chords and arpeggios.
- B♭ TPT.** (B-flat Trumpet): Rests throughout the piece.
- A. SX.** (Alto Saxophone): Rests throughout the piece.
- TBN.** (Tenor Horn): Rests throughout the piece.
- Ac.GTR.** (Acoustic Guitar): Accompanying part with chords and arpeggios.
- A.B.** (Alto Bass): Bass line with eighth notes.
- Cgas.** (C Gas): Percussion with a steady eighth-note pattern.
- Bqos./CAM.** (Bassoon/Clarinete): Percussion with a steady eighth-note pattern.
- Cl.** (Clarinet): Percussion with a steady eighth-note pattern.

The chord progression for the piano and acoustic guitar parts is as follows:

Measure	Chord
1	C
2	D ⁷
3	G ^{MAJ} ⁷
4	F [♯] MIN ⁷ (⁶ 5)
5	B ⁷
6	E ^{MIN} ⁷
7	E ^{MIN} ⁷
8	B ⁷

COROS

PREGON

4 VECES

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for the Piano (PNO.) and includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *65*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and four chord changes labeled **E MIN⁷**, **B⁷**, **E MIN⁷**, and **B⁷**. The second staff is for the Acoustic Guitar (Ac.GTR.) and also has a treble clef, key signature of one sharp, and dynamic marking of *65*. It contains a similar melodic line with four chord changes labeled **E MIN**, **B⁷**, **E MIN**, and **B⁷**. The third staff is for the Bass (A.B.) with a bass clef, key signature of one sharp, and dynamic marking of *65*, providing a bass line with eighth notes. The fourth staff is for the Drum set (Cgas.) with a drum clef and dynamic marking of *65*, showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the Bongos/Congas (Bqos./C.M.) with a drum clef and dynamic marking of *65*, showing a similar rhythmic pattern. The sixth staff is for the Clarinets (Cl.) with a bass clef and dynamic marking of *65*, showing a rhythmic line with eighth notes. The remaining staves (Hpschd., B♭ Trp., and Tbn.) are currently empty, indicating that these instruments are silent during this section.

D MONA

Musical score for MONA, featuring vocal line and various instruments including Piano, Trumpet, Saxophone, Trombone, Acoustic Guitar, Bass, Congas, and Percussion. The score is in G major and 4/4 time. The vocal line is in Russian. The piano accompaniment includes chords and arpeggios. The trumpet, saxophone, and trombone parts feature melodic lines. The acoustic guitar, bass, congas, and percussion provide a rhythmic foundation. The score is marked with measure numbers 73 and 75.

Инструменты: Вокал, Пно., B♭ Трп., A. Сх., Тбн., Ас. Гтр., А.Б., Сгас., Бgос./Сам., Сл.

Аккорды: E min7, B7, E min7, B7, E min, B7, E min, B7

E MAMBO

HPSCHD.

 PNO.

 B^b TPT.

 A. SX.

 TBN.

 Ac.GTR.

 A.B.

 Cgas.

 BgOs./CAM.

 CL.

Chord progression: E MIN, D, C, F# MIN 7(b5), B 7, E MIN, D, C, F# MIN 7(b5), B 7

ENDING

Hpschd. 99
 PNO. 99
 B♭ Trp. 99
 A. Sax. 99
 Tbn. 99
 Ac.Gtr. 99
 A.B. 99
 Cgas. 99
 B♭os./Clam. 99
 Cl. 99

Chord symbols: **E_{MIN}7**, **B⁷**, **E_{MIN}**, **B⁷**

First ending (1) and Second ending (2) are indicated above the Hpschd. staff.

SCORE

NEGRITA VEN

SAMUEL CABEZAS
ARR. JOSE ANDRES MAYA

♩=145

♩=170

MELODIA

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

ALTO SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

GUITAR

PIANO

ACOUSTIC BASS

TIMBALES

CONGAS

BONGOS-CAMPANA

CLAVES

A_{MIN} D_{MIN}⁷ B_{MIN}⁷⁽⁹⁵⁾ E⁷ A_{MIN}⁷ F⁷ E⁷

MELODIA

B⁺ TPT. 1

B⁺ TPT. 2

A. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

A_{MIN} D_{MIN}⁷ B_{MIN}⁷⁽⁹⁵⁾ E⁷ A_{MIN}⁷ F⁷ E⁷

GTR.

A_{MIN} D_{MIN}⁷ B_{MIN}⁷⁽⁹⁵⁾ E⁷ A_{MIN}⁷ F⁷ E⁷

PNO.

A_{MIN} D_{MIN}⁷ B_{MIN}⁷⁽⁹⁵⁾ E⁷ A_{MIN}⁷ F⁷ E⁷

A.B.

Timb.

C&B.

B&OB./CAM.

CL.

NEGRITA VEN

A AMIN DMIN7 BMIN7(95) E7 AMIN7 F7 E7

MELODIA

B♭ Trpt. 1

B♭ Trpt. 2

A. Sax.

Tbn. 1

Tbn. 2

Gtr. AMIN DMIN7 BMIN7(95) E7 AMIN7 F7 E7

PNO. AMIN DMIN7 BMIN7(95) E7 AMIN7 F7 E7

A.B. AMIN DMIN7 BMIN7(95) E7 AMIN7 F7 E7

Timb.

CAS.

BASS/CLAM.

CL.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'NEGRITA VEN'. The score is organized into systems. The first system includes the Melody line, two B♭ Trumpet parts, Alto Saxophone, two Tenor Horn parts, and the first system of the Rhythm Section (Guitar, Piano, and Double Bass). The second system continues with the Rhythm Section (Guitar, Piano, and Double Bass), Timbale, Conga, Bass/Clamorous, and Clarinet. The score is marked with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The chord progression is indicated above the staff lines: AMIN, DMIN7, BMIN7(95), E7, AMIN7, F7, and E7. The melody line features eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piano part includes triplet markings. The double bass part features a steady eighth-note pattern. The percussion parts (Timbale, Conga, Bass/Clamorous, Clarinet) provide a rhythmic accompaniment.

B AMIN

DMIN7

BMIN7(b5)

E7

AMIN7

MELODIA

26

B♭ Trp. 1

26

B♭ Trp. 2

26

A. Sax.

26

Tbn. 1

26

Tbn. 2

26

GTR.

26

PNO.

26

A.B.

26

Timb.

26

Cong.

26

BqOs./CAM.

26

CL.

26

NEGRITA VEN

C S CMAJ⁷ G CMAJ⁷ BMIN⁷⁽⁶⁵⁾ E⁷ AMIN⁷ BMIN⁷⁽⁶⁵⁾ E⁷ AMIN⁷ D G⁷ C F⁷ BMIN⁷⁽⁶⁵⁾ E⁷ AMIN⁷

MELODIA 34
 B^b TPT. 1 34
 B^b TPT. 2 34
 A. SX. 34
 TBN. 1 34
 TBN. 2 34
 GTR. 34
 PNO. 34
 A.B. 34
 TIMB. 34
 C&AS. 34
 B&OS./CAM. 34
 CL. 34

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'NEGRITA VEN' on page 5. It features a complex arrangement with multiple parts. The top staff is the Melodia, followed by B^b Trumpets 1 and 2, Alto Saxophone, Tenors 1 and 2, Guitar, Piano, Alto Saxophone/Baritone, Timpani, Congas, Basses/Clarinets, and Clarinet. The piano accompaniment section (PNO.) is indicated by a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B^b), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains 12 measures, and the second section contains 12 measures. The guitar part (GTR.) and piano part (PNO.) are identical in notation, with the guitar part including chord symbols above the staff. The piano part is a grand staff with a treble and bass clef. The other instruments have their own staves with specific rhythmic and melodic lines. The bass line (A.B.) is written in a bass clef. The timpani (TIMB.), congas (C&AS.), basses/clarinets (B&OS./CAM.), and clarinet (CL.) parts are written in a square staff with a common time signature. The piano part (PNO.) is written in a grand staff with a treble and bass clef. The guitar part (GTR.) is written in a treble clef with chord symbols above the staff. The other parts are written in their respective clefs and staves.

MELODIA

B♭ Trpt. 1

B♭ Trpt. 2

A. Sax.

Tbn. 1

Tbn. 2

Gtr.

PHO.

A.B.

Timb.

Cong.

Bass./CAM.

CL.

E7 AMIN7 E7 AMIN7 E7 AMIN7 E7 AMIN7 E7 AMIN7

NEGRITA VEN

D.S. AL CODA

F **Dmin7**

CMAJ7

Bmin7(b5)

Amin7

Dmin7

CMAJ7

Bmin7(b5)

MELODIA

B: TPT. 1

B: TPT. 2

A. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

GTR.

PNO.

A.B.

Timb.

CGAG.

Bqos./CAM.

CL.

Musical score for 'NEGRITA VEN' featuring various instruments and a melodic line.

MELODIA: Melodic line, mostly rests.

B♭ Trp. 1: Trumpet 1 part, active in measures 1-4 and 7-8.

B♭ Trp. 2: Trumpet 2 part, active in measures 1-4 and 7-8.

A. SX.: Saxophone part, active in measures 1-4 and 7-8.

Tbn. 1: Trombone 1 part, active in measures 1-4 and 7-8.

Tbn. 2: Trombone 2 part, active in measures 1-4 and 7-8.

GTR.: Guitar part, active in measures 1-4 and 7-8.

PNO.: Piano part, mostly rests.

A.B.: Bass part, active in measures 1-8.

Timb.: Timbale part, active in measures 1-8.

C446.: Conga part, active in measures 1-8.

Bq06./CAM.: Bongos/Campana part, active in measures 1-8.

CL.: Clarinet part, active in measures 1-8.

Chords: E⁷, A^{MIN}⁷

NEGRITA VEN

(N VECES)

G Soos / PREGON / COROS

Musical score for 'NEGRITA VEN' (N VECES). The score is in G major and 7/8 time. It includes parts for MELODIA, B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, A. SX., Tbn. 1, Tbn. 2, GTR., PNO., A.B., Timb., CAG., Bgms./CAM., and CL. The score is marked with a '70' dynamic and features a repeating bass line in the A.B. part. Chord changes are indicated as E7 and Amin7.

ENDING

Musical score for the ending section of 'NEGRITA VEN', measures 78-81. The score includes parts for MELODIA, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., Tbn. 1, Tbn. 2, Gtr., PNO., A.B., Timb., Cgas., Bgms./CAM., and CL. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The MELODIA part is silent. The B♭ Tpt. 1 and 2 parts play eighth notes. The A. Sax. part plays eighth notes with a trill in measure 80. The Tbn. 1 and 2 parts play eighth notes. The Gtr. part plays eighth notes with chords F7, E7, and CMAJ7. The PNO. part plays eighth notes with chords F7, E7, and CMAJ7. The A.B. part plays eighth notes. The Timb., Cgas., and Bgms./CAM. parts play eighth notes. The CL. part is silent.

A MIS NEGROS

CARLOS FARFAN
ARR. JOSE ANDRES MAYA

SCORE

MELODIA 1

PIANO 2

ACQUSTIC GUITAR

ACQUSTIC BASS

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

ALTO SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TIMBALES

CONGAS

SONGOS

CLAVES

VOZ & GUITAR

PERCUSSION

$\text{♩} = 190$

G MIN F E $\text{b}7$ C $\text{MIN}7$ A $\text{MIN}7(\text{b}5)$ D 7

G MIN G MIN F E $\text{b}7$ C $\text{MIN}7$ A $\text{MIN}7(\text{b}5)$ D 7

1 2

INTRO G MIN F E^b D D⁷ G MIN F E^b D D⁷

Musical score for 'Mis Negros' featuring various instruments and a melodic line. The score is divided into measures corresponding to the chord changes: G MIN, F, E^b, D, D⁷, G MIN, F, E^b, D, D⁷.

MELODIA 1: Treble clef, mostly rests.

PNO. 2: Treble clef, accompaniment with chords and melodic fragments.

AC.CTR.: Treble clef, accompaniment with chords.

A.B.: Bass clef, accompaniment with chords.

B^b TPT. 1: Treble clef, melodic line.

B^b TPT. 2: Treble clef, melodic line.

A. SX.: Treble clef, melodic line.

TBN. 1: Bass clef, melodic line.

TBN. 2: Bass clef, melodic line.

TIMB.: Percussion, rhythmic pattern.

COAS.: Percussion, rhythmic pattern.

SOOS.: Percussion, rhythmic pattern.

CL.: Percussion, rhythmic pattern.

A G MIN F E^{b7} D⁷ G MIN F E^{b7} D⁷

MELODIA 1 

PNO. 2 

AC.GTR. 

A.B. 

B^b TPT. 1 

B^b TPT. 2 

A. SX. 

T^bN. 1 

T^bN. 2 

TM^bS. 

CLAS. 

SO^bS. 

CL. 

B F

Musical score for 'MIS NEGROS' in 4/4 time, key of Bb. The score includes parts for Melody 1, Piano, Acoustic Guitar, Bass, Trumpet 1 & 2, Alto Saxophone, Tenor 1 & 2, Timbales, Congas, Bateria, and Clarinet. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The guitar part provides harmonic support with chords like Cmin7, Gmin7, Amin7(b5), D7, and G7. The bass line is a simple walking bass. The brass and woodwind parts have melodic lines with various articulations and dynamics.

Musical score for 'MIS NEGROS' featuring various instruments and a melodic line. The score includes a key signature of one flat and a 6/8 time signature.

MELODIA 1: Treble clef, 6/8 time. Chords: C^{MIN}, F, B^b, E^bMAJ⁷, A^{MIN}7⁽⁶⁵⁾, D⁷.

PHO. 2: Treble clef, 6/8 time. Chords: C^{MIN}, F, B^b, E^bMAJ⁷, A^{MIN}7⁽⁶⁵⁾, D⁷.

AC.GTR.: Treble clef, 6/8 time. Chords: C^{MIN}, F, B^b, E^bMAJ⁷, A^{MIN}7⁽⁶⁵⁾, D⁷, E^bMAJ⁷, D^{MIN}7⁽⁶⁵⁾, G⁷.

A.B.: Bass clef, 6/8 time. Bass line with notes and rests.

B^b TPT. 1 & 2: Treble clef, 6/8 time. Trumpet parts with notes and rests.

A. SX.: Treble clef, 6/8 time. Saxophone part with notes and rests.

Tbn. 1 & 2: Bass clef, 6/8 time. Trombone parts with notes and rests.

TMB.: Treble clef, 6/8 time. Timpani part with rhythmic patterns.

CGAS.: Treble clef, 6/8 time. Conga part with rhythmic patterns.

BGAS.: Bass clef, 6/8 time. Bongos part with rhythmic patterns.

CL.: Treble clef, 6/8 time. Clarinet part with notes and rests.

E

Musical score for 'Mis Negros' page 7, featuring various instruments and a piano accompaniment. The score includes:

- MELODIA 1:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Chords: Cmin, F, Bb, EbMAJ7.
- PNO. 2:** Treble clef, key signature of two flats. Chords: Cmin, F, Bb, EbMAJ7. Includes piano textures and a double bar line.
- Ac.GTR.:** Treble clef, key signature of two flats. Chords: Cmin, F, Bb, EbMAJ7.
- A.B.:** Bass clef, key signature of two flats. Includes piano textures and a double bar line.
- Bb TPT. 1:** Treble clef, key signature of two flats. Melodic line.
- Bb TPT. 2:** Treble clef, key signature of two flats. Melodic line.
- A. SX.:** Treble clef, key signature of two flats. Melodic line.
- Tbn. 1:** Bass clef, key signature of two flats. Melodic line.
- Tbn. 2:** Bass clef, key signature of two flats. Melodic line.
- Timb.:** Treble clef, key signature of two flats. Percussion line.
- Cgas.:** Treble clef, key signature of two flats. Percussion line.
- Bgas.:** Bass clef, key signature of two flats. Percussion line.
- Cl.:** Treble clef, key signature of two flats. Melodic line.

MIS NEGROS

8

Musical score for the piece "Mis Negros". The score is written for a full band and includes the following parts:

- MELODIA 1:** Melody line in G minor, 8/8 time. Chords: D7, G MIN, D7, G MIN, D7, G MIN, D7, G MIN.
- PHO. 2:** Piano accompaniment.
- AC.GTR.:** Acoustic guitar accompaniment.
- A.B.:** Bass line.
- B> TPT. 1 & 2:** Trumpet parts.
- A. SX.:** Alto saxophone part.
- Tbn. 1 & 2:** Trombone parts.
- TMB.:** Timpani part.
- CGA5. & BGA5.:** Conga and Bongo parts.
- CL.:** Clarinet part.

The score is in G minor (one flat) and 8/8 time. The key signature is indicated by one flat (Bb) and the time signature is 8/8. The piece consists of 8 measures.

MELODIA 1

PNO. 2

AC.GTR.

A.B.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

A. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TIMB.

CGAS.

BGOS.

CL.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top staff is Melody 1, followed by Piano 2, Acoustic Guitar, and Bass. Below these are the brass and woodwind sections: B♭ Trumpets 1 and 2, Alto Saxophone, Trombones 1 and 2, Timpani, Congas, Bongos, and Clarinet. The score includes a variety of notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols (F and B♭MAJ7) are placed above the piano and guitar staves. The bass line features a steady eighth-note pattern. The percussion parts include a complex rhythmic pattern for the timpani and a steady eighth-note pattern for the congas and bongos. The woodwind and brass parts have specific rhythmic figures and rests.

Musical score for 'MIS NEGROS To CODA' featuring multiple instruments and a conductor's part. The score is divided into two measures, 1 and 2, with a repeat sign at the end of measure 2.

MELODIA 1: Treble clef, 95. Chords: CMIN7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN.

PNO. 2: Treble clef, 95. Chords: GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN.

AC.GTR.: Treble clef, 95. Chords: CMIN7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN.

A.B.: Bass clef, 95. Chords: CMIN7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN, AMIN7(b5), D7, GMIN.

B♭ TPT. 1 & 2: Treble clef, 95. Part 1: Rest, then eighth-note runs. Part 2: Rest, then eighth-note runs.

A. SK.: Treble clef, 95. Sustained notes with phrasing slurs.

TBN. 1 & 2: Bass clef, 95. Sustained notes with phrasing slurs.

TIMB.: Treble clef, 95. Eighth-note rhythmic pattern.

COAS.: Treble clef, 95. Eighth-note rhythmic pattern.

SOOS.: Treble clef, 95. Eighth-note rhythmic pattern.

CL.: Treble clef, 95. Eighth-note rhythmic pattern.

MELODIA 1

PNO. 2

AC.GTR.

A.B.

B \flat PFR. 1

B \flat PFR. 2

A. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TIMP.

CGAS.

SGAS.

CL.

107

C MIN F B \flat E \flat MAJ7 G MIN

MELODIA 1

Musical staff for Melodia 1, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

PNO. 2

Musical staff for Piano 2, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Guitar, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

A.B.

Musical staff for Bass, showing a bass clef, key signature of two flats, and a rhythmic pattern of eighth notes.

B \flat TPT. 1

Musical staff for B \flat Trumpet 1, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

B \flat TPT. 2

Musical staff for B \flat Trumpet 2, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

A. SX.

Musical staff for Alto Saxophone, showing a treble clef, key signature of two flats, and a series of rests.

Tbn. 1

Musical staff for Tenor 1, showing a bass clef, key signature of two flats, and a series of rests.

Tbn. 2

Musical staff for Tenor 2, showing a bass clef, key signature of two flats, and a series of rests.

TMBS.

Musical staff for Timbales, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

CAAS.

Musical staff for Congas, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

BQOS.

Musical staff for Bongos, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

CL.

Musical staff for Clarinet, showing a bass clef, key signature of two flats, and a rhythmic pattern of eighth notes.

MELODIA 1

PNO. 2

AC.GTR.

A.B.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

A. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TRM.B.

CGAG.

SGAG.

CL.

VIVE

SAMUEL CABEZAS
ARR. JOSE ANDRES MAYA

PERCUSSION

CLAVE 3-2 ♩=180

INTRO

Musical score for 'VIVE' featuring various instruments and percussion. The score is written in 3/2 time with a tempo of 180 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The instruments and parts include:

- CLAVES
- MELODIA
- TRUMPET IN B♭ 1
- TRUMPET IN B♭ 2
- ALTO SAX
- TROMBONE 1
- TROMBONE 2
- PIANO
- TIMBAL
- TRES
- ACOUSTIC BASS
- TIMBALES
- CONGAS
- BONGOS-CAMPANA

Chord progressions for Piano, Timbal, and Acoustic Bass:

- AMIN
- EMIN
- CMaj7
- D7
- G
- AMIN

CL.

MELODIA

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

A. SX.

TBN. 1

TBN. 2

PNO.

A.B.

TMB.

Cgas.

Bgos./Cam.

13

Chord Progression:
 GMAJ7 C9 BMIN7 F#DIM7 EMAJ7 D7 AMIN7
 BMIN C D7 GMAJ7 C9 BMIN7 F#DIM7 EMAJ7 D7 AMIN7
 BMIN C D7 GMAJ7 C9 BMIN7 F#DIM7 EMAJ7 D7 AMIN7

B

This musical score is for the piece "VIVE" and is the third page of a set. It features a variety of instruments and a melodic line. The instruments include Clarinet (Cl.), Melodia, two Trumpets (B♭ Trp. 1 and 2), Alto Saxophone (A. Sax.), two Tenors (Tbn. 1 and 2), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), Timpani (Timp.), Congas (Cgas.), and Bongos/Campanas (Bgos./Cam.). The score is divided into measures, with a section labeled "B" starting at measure 26. The melodic line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The chord progressions are indicated by letters above the staff: Cmin, D7, Gmaj7, C9, Bmin7, F#dim7, Emaj7, D7, Amin7, and Cmin. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The alto saxophone part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The tenor parts are written in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The timpani part is written in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The congas and bongos/campanas parts are written in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

COMPANA 3-2 (BONGO MARTILLO)

COMPANA 3-2

CL. ⁹⁹

MELOIA ⁹⁹

B♭ Trp. 1 ⁹⁹

B♭ Trp. 2 ⁹⁹

A. Sax. ⁹⁹

Tbn. 1 ⁹⁹

Tbn. 2 ⁹⁹

PNO. ⁹⁹

A.B. ⁹⁹

TiMB. ⁹⁹

Cgas. ⁹⁹

Bgos./Cam. ⁹⁹

D⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷

D⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷

D⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷

D⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷ AMIN D⁷ GMAJ⁷ CMAJ⁷ GMAJ⁷

To CODA ESCARA 3-2

This musical score is for the piece 'VIVE' and is page 5 of the score. It features a conductor's part at the top with a 'To CODA ESCARA 3-2' instruction. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Melody, B♭ Trumpets 1 and 2, Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor 1 and 2, Piano (PNO.), Alto Saxophone (A.B.), Timpani (TIMB.), Cymbals (Cgas.), and Bass Drum/Cymbal (Bgos./Cam.). The conductor's part includes a series of chords: AMIN, D7, GMAJ7, AMIN, D7, G, CMAJ7, BMIN7, and AMIN. The piano part also includes these chords. The B♭ Trumpets, Alto Saxophone, Tenor 1, and Tenor 2 parts have a dynamic marking of 52. The Cymbals and Bass Drum/Cymbal parts have a dynamic marking of 52. The score is in 3/2 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

COMPANA 3-2

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and parts are as follows:

- CL.**: Clarinet part, starting with a 78 measure rest.
- MELODIA**: Melody line, starting with a 78 measure rest.
- B♭ Trp. 1**: Trumpet 1 part, starting with a 78 measure rest.
- B♭ Trp. 2**: Trumpet 2 part, starting with a 78 measure rest.
- A. Sax.**: Alto Saxophone part, starting with a 78 measure rest.
- Tbn. 1**: Tenor 1 part, starting with a 78 measure rest.
- Tbn. 2**: Tenor 2 part, starting with a 78 measure rest.
- PNO.**: Piano accompaniment, featuring a series of chords: G, C MAJ⁷, B MIN, A MIN, E⁷, A MIN, and D⁷.
- A.B.**: Bass part, starting with a 78 measure rest.
- TIMB.**: Timbale part, starting with a 78 measure rest.
- Cgas.**: Congas part, starting with a 78 measure rest.
- Bgos./Cam.**: Bongos/Campana part, starting with a 78 measure rest.

The score includes a double bar line with repeat dots at the end of the piece. The piano part includes chord symbols: G, C MAJ⁷, B MIN, A MIN, E⁷, A MIN, and D⁷.

ENCORONA 3-2

CL. 91

MELODIA 91

B♭ Trp. 1 91

B♭ Trp. 2 91

A. Sax. 91

Tbn. 1 91

Tbn. 2 91

PNO. 91

A.B. 91

Timb. 91

Cgas. 91

Bgos./Cam. 91