



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Grabación Audio-Visual de dos temas populares ecuatorianos pasillo con arreglos para un formato de orquesta tropical

Trabajo de titulación previo a la obtención del Título de Licenciado en Instrucción Musical.

Autor:

Boris Paúl Mora Vega

C.I. 0104133160

borispooh@hotmail.com

DIRECTOR:

Mgts. Cristian Esteban Vallejo Yépez

C.I. 0104032396

Cuenca – Ecuador

24/11/2020



Resumen

La música como arte en su máxima expresión, es una parte de la comunicación entre grupos humanos. Por medio de ella se valora importantes prácticas musicales de diferentes culturas de América Latina, refiriéndonos así al género tradicional ecuatoriano y al género popular tropical caribeño, géneros que están aptos para transformar y desarrollar nuevas prácticas musicales, todo esto desde el momento que se emplee un cambio en sus cualidades rítmicas, así también experimentar nuevos movimientos de melodía, armonía, producción y comunicación del género. En el presente trabajo evidenciamos un ritmo popular ecuatoriano llamado pasillo, parte fundamental de partida para desarrollar nuevas formas y metodologías musicales, mismas que se usarán en los arreglos y adaptación para una orquesta popular tropical. Cabe mencionar que la música y sus diversos géneros son elementos que pueden ser modificados y diseñados, tanto en su armonía tradicional como en su melodía, para emplear recursos de orquestación como el contrapunto típico de un género musical merengue o una síncopa, referente principal de una salsa.

Dichos arreglos constarán con una cuerda de vientos metal, como: trompetas en Bb, saxofón tenor de Bb, saxofón alto en Eb y el trombón. Acompañado además de percusión latina tomando de referencia el género tropical salsa y merengue. Con relación a su forma de composición se analizará los aspectos referentes a la técnica de escritura para la orquestación de instrumentos de vientos metal, se reforzaran los arreglos escuchando, analizando y escribiendo la originalidad del autor en sus líricas, con la diferencia que se emplea nuevos elementos como: el ritmo, la armonía, la melodía y el tiempo. Finalmente, como objetivo primordial la adaptación musical se genera, se aplica y se transfiere hacia un interés tanto en lo social como en lo musical.

PALABRAS CLAVES: Música popular, Música tropical, Arreglos orquestales, Producción musical.



ABSTRACT

Music as art at its best, is part of a communication between human groups. Through it, important musical practices of different cultures of Latin America are valued, thus referring to the traditional Ecuadorian genre and the Caribbean tropical popular genre. These genres are suitable for transforming and developing new musical practices, all this from the moment a change in their rhythmic characteristics is used, as well as experiencing new movements of melody, harmony, production and communication of the genre. In the present work we show an Ecuadorian popular rhythm called the corridor, a fundamental part of the game to develop new forms and musical methodologies, which will be used in the arrangements and adaptation for a popular tropical orchestra. It should be mentioned that music and its diverse genres are elements that can be modified and controlled both in their traditional harmony and their melody, to use orchestration resources as the typical counterpoint of a merengue musical genre or a syncopa main reference of a sauce.

These arrangements will consist of a string of metal winds such as trumpets in Bb, tenor saxophone of Bb, alto saxophone in Eb and the trombone. Accompanied in addition to Latin percussion taking as reference the tropical genus salsa and merengue. Regarding its form of composition, the aspects related to the writing technique for the orchestration of metalwind instruments are analyzed, the arrangements will be reinforced by listening, analyzing and writing the originality of the author in his lyrics, with the difference that new ones are used Elements such as rhythm, harmony, melody and time. Finally, as a primary objective, musical adaptation is generated, applied and transferred to an interest in both social and musical aspects.

KEYWORDS: Popular music, Tropical music, Orchestal arrangements, Music production.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
DEDICATORIA	9
AGRADECIMIENTO	10
CAPÍTULO 1.	
1. LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA	
1.1 Antecedentes	12
1.2 Desarrollo	21
1.3 El pasillo	27
1.3.1 Compás y tiempo	31
1.3.2 Tonalidad y estructura	33
1.4 Pasillo Sombras	40
1.4.1 Análisis descriptivo del pasillo Sombras	46
1.5 Pasillo Invernal	52
1.5.1 Análisis descriptivo del pasillo Invernal	56
CAPÍTULO 2.	
2. LA MÚSICA TROPICAL	
2.1 Antecedentes y tipos de formatos	63
2.2 Orígenes y desarrollo	70
2.3 La salsa	78
2.3.1 Descripción del compás y tempo	82



2.3.2. Tonalidad y estructura.....	84
2.3.2.1 Estructura básica de un género musical salsa	85
2.4. El merengue.....	88
2.4.1 Tipos de merengues.....	90
2.4.2 Descripción del compás y tempo	91
2.4.3 Tonalidad y estructura.....	93
CAPÍTULO 3.	
3. PRODUCCIÓN AUDIO-VISUAL Y ARREGLOS PARA ORQUESTA	
TROPICAL	
3.1 Merengue Sombras.....	96
3.1.1 Análisis comparativo.....	97
3.1.2 Análisis rítmico comparativo	99
3.1.3 Análisis comparativo rítmico armónico.....	100
3.1.4 Análisis armónico.....	102
3.1.5 Análisis descriptivo del arreglo Sombras	105
3.2 Salsa Invernal.....	121
3.2.1 Análisis comparativo.....	122
3.2.2 Análisis rítmico comparativo	124
3.2.3 Análisis comparativo rítmico armónico.....	126
3.2.4 Análisis armónico.....	128
3.2.5 Análisis descriptivo estructural de la salsa Invernal.....	134
3.3 . Producción Audio visual.....	147
3.3.1 Pre producción	148
3.3.2 Producción	
3.3.3 Post producción.....	



CONCLUSIONES	
RECOMENDACIONES	
BIBLIOGRAFÍA	15448
ANEXOS	15551



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Boris Paúl Mora Vega en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“GRABACIÓN AUDIO-VISUAL DE DOS TEMAS POPULARES ECUATORIANOS PASILLO CON ARREGLOS PARA UN FORMATO DE ORQUESTA TROPICAL”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de noviembre de 2020

Boris Paúl Mora Vega

C.I: 010413316-0



Cláusula de Propiedad Intelectual

Boris Paúl Mora Vega, autor del trabajo de titulación **“GRABACIÓN AUDIO-VISUAL DE DOS TEMAS POPULARES ECUATORIANOS PASILLO CON ARREGLOS PARA UN FORMATO DE ORQUESTA TROPICAL”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 24 de noviembre de 2020

Boris Paúl Mora Vega

C.I: 010413316-0



DEDICATORIA

El presente trabajo va dedicado a toda mi familia, de manera especial a mi madre Ruth Vega, Pilar fundamental dentro de mi vida personal y en toda mi carrera musical. Tambien a todos quienes son parte hoy en día de mi vida personal. como son mis hermanas, sobrinas y mi incondicional y querida esposa.



AGRADECIMIENTO

En primer lugar agradezco a nuestro Dios Padre Celestial, por la vida y el don que me dio para emprender mi camino hacia las Artes Musicales. Luego agradezco a cada uno de los distinguidos docentes que a lo largo de esta dura carrera me enseñaron a defenderme profesionalmente y emprender nuevas metas.

Agradezco la ayuda brindada, para culminar mi trabajo de titulación, al Magister Cristian Vallejo, mi maestro tutor, quien desde un principio confió en mi y en mi trabajo musical.

Finalmente agradezco el apoyo a cada uno de los músicos que intervinieron, para que la producción musical sea culminada con total éxito, entre ellos a mis músicos: Leonardo García, Fredy Campoverde, Pedro Ordoñez, Cristian Morocho, Luis Lata, Juan Juca, Edwin Sarate, Yosdany Noda, por la excelente participación musical a Eduardo Abad, y a mi entrañable amigo Alejandro Feijó, y quienes de una u otra manera intervinieron en la colaboración para llevar a cabo mi trabajo de titulación, siempre tendre mi profundo agradecimiento, entre ellos al Ingeniero de sonido Fernando Jumbo, mil gracias.



Capítulo 1

La música popular ecuatoriana



1.1 Antecedentes

Según , Mario Godoy Aguirre (2012), la historia de la música ecuatoriana, empieza con los grupos sociales que poblaron el territorio donde hoy se asienta el país, hace aproximadamente 11.000 años cuando el cantar de las aves, el sonido de la naturaleza como: la lluvia, el viento, la caída o movimiento de hojas sirvieron como inspiración para que el hombre del período pre cerámico tenga una referencia de música e intente imitarlos con el fin de entrar en contacto directo con ella y la vida humana. De esta forma, según el reconocido investigador Mario Godoy Aguirre (2012), explica que la música popular empieza con los grupos sociales que poblaron el Ecuador, puesto que se han encontrado diferentes instrumentos musicales contruidos de forma artesanal con huesos de animales de piedras y de material de arcilla generalmente aerófonos, por ejemplo:ocarinas y botellas, silbato con siluetas zoomorfas. Esa riqueza instrumental y musical indígena representa a la canción andina, más tarde creada y dedicada por medio de danzas y cantos al lugar en que se encontraban rodeados.

Por otra parte, gracias a su ubicación territorial su diversidad de climas y medios ambientales, en el Ecuador existe tanta riqueza artística que en conclusión, ésta diversidad musical se dividió por identidades,las cuales se han desarrollado con un nivel musical durante el siglo XVI, época de la conquista y colonización española implicando en su forma, creación e interpretación dirigiéndose en gran medida hacia la música tonal. Sin embargo, la sociedad europea en su plan de conquistador destruyó muchas creaciones artísticas de nuestros pueblos aborígenes; a pesar de tal acción se ha discutido de la posible existencia de movimientos y creaciones musicales propias indígenas y amazónicas.

Por otra parte, estas creaciones indígenas precolombinas se manifestaban en diferentes formas y estilos artísticos musicales cimentados principalmente en cantos ancestrales dedicados a su modo de vida, tradiciones filosóficas todas propias de su



pueblo como: rituales, cantos guerreros, cantos de amor, etc. (Mario Godoy Aguirre, 2012)

Arahuí (harawi): eran las canciones dedicadas al amor y al desamor, género de poesía literaria kichua, de carácter melancólico. Es la forma antigua de lo que ahora es el “yaraví” un género no bailable. Etimológicamente, según (D'harcourt & D'harcourt, 1990) el yaraví¹ se compone de aya-arú-hui, “aya” significa difunto y “aru” significa hablar. Lo que significa el canto que hablan de los muertos.

Huahuáqui: género de poesía kichua que se cantaba de forma dialogada con un coro de hombres y mujeres, en las festividades consagradas a la luna o durante los momentos de cuidar las cementeras. Llamado también wawaki² que prevalecía en su estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso de carácter religioso o profano.

Kashua: eran cantos y danzas de la alegría. Con ellos se celebraban las fiestas mediante bailes alrededor de la cementera al ritmo del tambor, la quena y la zampoña, el wankar o bombo.

Taki: (taqui) canción, canto, tambor. El taki estilo de verso cantado, era seguramente el que mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantiva del verbo tákiy (takina) - cantar- podía expresar cualquier emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza.

¹ En el siglo XIX y comienzos del XX, el *yaraví* solía ser escrito en compás de $\frac{3}{4}$; sin embargo, en nuestro tiempo su registro se hace en $\frac{6}{8}$; su movimiento suele ser lento y se caracteriza porque su discurso musical se mueve dentro de esquemas pentafónicos y con intencionalidad dramática. En la guitarra el acompañamiento típico del *yaraví* empieza con un rasgado al que le siguen cuatro bajos negra corchea y tres corcheas. Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>

²El wawaki parece tener una directa relación con las festividades a la Luna, provoca acercamientos entre ambos sexos: de ahí que los temas más frecuentemente desarrollados en estos cantos se refieran al amor fácil entre jóvenes, conquistas y galanterías era una canción de tipo dialogada. Fuente: <http://lenguayliteratura30.blogspot.com/2011/04/poesia-inca.html>



Takina: cantar, componer takis, arrullar.

Tushuc (el danzante)³: en quichua tushuna, tushuy, significa danzar, bailar, saltar y tushuc es el bailarín. Danzas guerreras, quienes además de lucir penachos de plumas y adornos de oro y plata portaban sus armas.

Hayllis: canciones de triunfo o victoria tanto en las guerras como en las cosechas. El significado de “haylli” es el coronamiento de una batalla victoriosa o una feliz terminación de los trabajos de campo.

Jaguay. El Jaguay constituye el canto andino tradicional más representativo con el cual se expresaba la alegría del triunfo. También considerado un canto ritual de las cosechas. Jahuay significa ¡Arriba! que da ánimo o vivifica.

Canto del Mashalla: canto ritual del matrimonio. Sus estrofas fueron una larga letanía que enumeraba los deberes conyugales. En épocas pasadas, sus estrofas eran cantadas por la madre de uno de los contrayente, o un cantor o cantora, quien con o sin acompañamiento musical y en representación de los padres y padrinos, iniciaba la fiesta de la boda.

Asimismo, la música en la región amazónica también se manejó por medio de cantos ancestrales y sagrados, dedicados a las tradiciones y fiestas de sus pueblos. Los shuar son un grupo étnico – lingüístico representativo de la región oriental. (Mario Godoy Aguirre, 2012). En la actualidad lo constituyen aproximadamente unos 40.000

³ Música y Danza propia de los indígenas y mestizos del Ecuador. Es considerado el Ritmo Nacional del Ecuador, de origen precolombino con ritmo alegre y melodía melancólica; Según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano. Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos del Ecuador como: el rondador, Pingullo, Bandolín, dulzainas, se suman a estos instrumentos extranjeros como: la guitarra, quena, bombos, zampoñas, etc. incluso con instrumentos electrónicos dándole un toque de modernidad y estilización. Existen varias versiones hipotéticas sobre el origen del San Juanito, según el musicólogo Segundo Luis Moreno, tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura, con otros autores comparten la idea de que el San Juanito surgió en lo que hoy es; San Juan de Iluman perteneciente al Cantón Otavalo, deriva su nombre a que se lo baila en las fiestas en honor a San Juan Bautista, los San Juanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de Saltashpa.



habitantes, repartidos a uno y otro lado de la frontera ecuatoriana-peruana en las bajas tierras del alto Amazonas, en las provincias de: Morona Santiago, Zamora Chinchipe y en la parte sur de Pastaza. Se autodenominan Untsuri Shuar (gente numerosa) o Muraya Shuar (gente de colina), rechazan el término jíbaro, por ser peyorativo. Los shuar mantienen un perfecto equilibrio con el medio. En esta región, también están otras nacionalidades: Quichua del Oriente, Siona – Secoya, Cofán, Huaorani y Achuar. Cabe señalar que la región amazónica todavía encierra muchos misterios y una compleja mitología.

El anent, canto sagrado de la Amazonía: el Ecuador, país pluricultural, pluriétnico y multilingüe, posee una infinidad de cantos profanos y sagrados. Entre los shuar de la Amazonía ecuatoriana, el anent tiene una profunda significación mística. Para el shuar, el tiempo y espacios sagrados están en lo cotidiano. El anent⁴ es un canto ritual de súplica y propiciación, es decir es un canto privado, se lo interpreta únicamente en presencia de familiares o allegados.

Actualmente según, Muños Vasco (2009) “La melodía del anent usa el primer sonido de la escala como base y sobre él se juega con la tercera mayor y la quinta”.

El nampet: en el pueblo shuar, además del anent, está vigente el nampet, cantos profanos que de alguna manera, complementan su mundo. Nampet. De nampek (estar ebrio o emborracharse). Cantos con alegría, sirven para dar mensajes, invitaciones, o para expresar sus metáforas, su mundo de felicidad, se cantan públicamente en los

⁴ El *Anent* se canta antes o durante una actividad productiva (siembra, cosecha, caza), durante los ritos de iniciación femenina, en situaciones problemáticas, en estados de “privación” – falta de alimentos, ausencia del ser amado, para respetar reglas sociales y prohibiciones, para transmitir los conocimientos a las nuevas generaciones, etc.

De la fuerza que produce el canto del *anent*, surge en el hombre shuar, la voluntad de controlar y dominar la naturaleza. Se canta el *anent* para que crezcan las plantas, se multipliquen los animales. El *anent* es un elemento de transmisión cultural, cumple con una función social, tiene un contexto histórico - mítico y está vinculado con el rito. Por sus características sagradas no es un canto público, se lo interpreta en espacios reservados, en presencia de familiares o personas allegadas.

Los shuar creen que algunos *anent* son aprendidos en “sueños”, bajo el efecto alucinógeno. El pasado mítico se mezcla con nuevos elementos de la realidad cotidiana. Ahora hay *anent* que incluyen el pensamiento o elementos del cristianismo.



bailes y durante algunos trabajos, considerados cantos profanos para nuestra cosmovisión.

La interpretación de los *nampet*⁵ no es nada fácil porque se trata de alegorías. Generalmente se habla de animales o plantas pensando en personas. Para una exacta interpretación se deberían conocer las características del animal o planta y la circunstancia concreta en que se cantó el *nampet*. Estos cantos se ejecutan de manera habitual para acompañar al ritmo del baile. Anteriormente, aun las celebraciones religiosas como la de las serpientes y de la tsanta (cabeza cortada y luego reducida), terminaron siempre con la fiesta del baile. Durante el baile o entre baile se toma chicha hasta ponerse alegres o hasta emborracharse. Hoy en día, en nuestro territorio existen grupos o asentamientos que todavía practican este ritmo musical y son llamados :Los Jempes Amazonicos.⁶

En definitiva, estos géneros amazónicos fueron transmisores tanto de su cultura como tradiciones, existen diferentes *anent* y *nampet* que, en su mayoría fueron ejecutadas de forma oral, sin embargo otras tuvieron acompañamientos rítmicos. A continuación nombraremos los distintos instrumentos musicales que son partícipes en estas melodías.

El peem	Una flauta horizontal que se usa para interpretar los <i>anent</i> a los amantes.
----------------	---

⁵ Los *nampet* se cantan para acompañar al ritmo del baile shuar y sus temáticas son metafóricas porque se canta a cualquier actividad cotidiana pero reemplazando los papeles de la mujer o el hombre con animales. Por ejemplo: a las mujeres se les puede encontrar en los cantos *nampet* como loritas verdes o como aves, a los hombres como tucanes.

⁶ En la comunidad de Yamanunka, provincia de Morona Santiago, Cantón Shushufindi, hay un conjunto musical llamado "Los Jempes Amazónicos", quienes son un grupo de shuaras dedicados a hacer usica hace ya varios años. Es uno de los pocos grupos musicales existentes en este género, pues los cantos shuar son realizados en la cotidianidad y en las fiestas de manera espontánea. Sin embargo, este grupo, con el apoyo de la petrolera Occidental, grabó un disco en el 2004 y a raíz de ello, han tenido varias presentaciones a nivel local e interprovincial. Su propuesta es muy interesante pues interpretan los cantos *nampet* con instrumentos musicales como la guitarra, el rondador, la quena, el violín, las zampoñas, el charango, el bombo y una serie de instrumentos idiófonos y membráfonos como hojas secas, palos, caparazones de tortuga, tambores, etc. Además de efectos de ambientación que realizan con sus voces, imitando a sonidos de la naturaleza.



El pinkui	Flauta horizontal
El kantash	Especie de rondador
Tumank	Un arco para tocarlo haciendo de cavidad acústica la boca de una persona.
El nuka	Una hoja
El kaer	Una especie de violín
El tuntui	Un tronco vaciado usado para convocar a la comunidad de actividades como fiestas o reuniones y para alertarlos sobre visitantes.
El shakap El makich El chil chil	Son tipos de sonajeros hechos con pepas y semillas de plantas propias de la zona que se usan en diferentes partes del cuerpo como: tobillos, cintura, cuello durante las danzas.

Los sistemas musicales que se usaron durante la transmisión de estos géneros son la bifonía, trifonía y tetrafonía.

La bifonía: es la forma de usar únicamente la tónica y su quinta. Ejemplo DO y SOL.

La trifonía: es la forma de usar las tres notas del acorde o triada sea mayor o menor.

La tetrafonía: es la forma de usar las notas de la triada, más la 6ta fundamental. Puede ser mayor o menor, esta se distingue por el carácter de la melodía al momento de escucharla.

Las dos notas de la bifonía son, como las dos columnas del acorde: la tónica y la dominante (notas extremas), con la 3ra sobreentendida, que es la que determina la modalidad, de modo que las melodías de tal sistema de línea quebrada y monótona, se prestan a ser interpretadas en sentido mayor o menor,



indistintamente. La trifenía y la tetrafonía, cuya formación sobre la triada perfecta queda explicada y comprobada, dan origen a melodías vigorosas y gallardas en el modo mayor. Por otro lado las del menor son lánguidas y tristes. (Pauta Ortiz, 2007)

Mientras tanto la población afro-ecuatoriana tiene también su antecedente musical, puesto que un grupo de personas con identidad e historia propia en el año de 1533 producto de un naufragio a nivel del océano Pacífico, llegaron a nuestro país desde el continente africano a la altura de lo que hoy llega a ser la provincia de Esmeraldas. Distribuyéndose con el tiempo hacia Carchi, Imbabura, Guayas, Napo y Sucumbíos. Hablamos de una raza que hasta finales del siglo XVI hasta el siglo XIX fueron humanos minimizados, maltratados y despreciados por su raza negra. Pero su gran energía y resabio lo demostraban en la creación de música y danza imponiendo así su música improvisada, binaria por medio de la percusión heredada por sus ancestros del África. Como instrumentos musicales, en el Ecuador se desarrolló el cununo⁷, marimbas diatónicas, el bombo, las guasás y las maracas. Por consiguiente, la música afro-descendiente hoy llamada afro-esmeraldeña es interpretada por medio de cantos dedicados a diferentes acontecimientos, por ejemplo:

Arrullos: cantos para niños y cantos religiosos. Para que los infantes duerman se utiliza los cantados por una mujer llamada “nana”. En lo religioso cuando se llevaba a cabo celebraciones religiosas importantes como novenas para el Divino Niño, se los empleaba.

⁷ El cununo es un membranófono afroesmeraldeño, que junto con la marimba, el bombo y el guasá, especialmente, son parte indispensable de los grupos de música que interpretan ritmos identificados con la provincia de Esmeraldas. Se lo reconoce rápidamente por tener la forma de un bongó alargado, cónico, de alrededor de 70 cm de alto, con una sola membrana. Su construcción es muy parecida a la del bombo y puede ser de tronco excavado. En cambio, para las cuñas del instrumento, se prefiere la madera de guayabo, y los anillos hechos de pichigua. Al cununo se lo llama macho cuando es de cuero de venado y hembra cuando el parche es de cuero de tatabra (puerco salvaje). El diámetro de los parches puede estar entre los 21 y 28 cm. El ejecutante lo percute con las manos, palma y dedos, y por lo general lo sujeta entre las piernas cuando lo toca. Antes lo interpretaban los hombres, pero ahora también lo hacen las mujeres.



Alabaos: cantos de carácter triste dedicados en fúnebres, donde son interpretados a “capella”. Su ritmo a más de ser extremadamente dramático es lento.

Chigualos: cantos alegres para un velorio generalmente dedicado a niños, pues para esta cultura los pequeños son seres libres de pecado; se los interpreta a capella en forma de fiesta y diversión.

Vale manifestar que la música negra del Ecuador ha evolucionado por medio de un conjunto de músicos, formando bandas, las cuales interpretan géneros con sonidos pentafónicos principalmente con la marimba,⁸ apareciendo música nueva para esta cultura. Entre ellas mencionamos:

La caderona: es una danza tradicional muy movida y uno de los temas más representativos de la provincia de Esmeraldas. En sus versos se exalta a la belleza de la mujer esmeraldeña, siendo el ágil movimiento de cadera el paso principal del baile. El tema está escrito en un compás binario compuesto de (6/8) y sus versos alternan entre el coro y las coplas que van surgiendo con el tópico de la mujer esmeraldeña.

El arandele: música y danza afroesmeraldeña interpretada por un conjunto de marimba y cantado por un solista y un coro, en forma de pieza responsorial, como casi toda la música negra. Se dice que este tema se lo suele tocar cuando la fiesta está por acabar, de ahí proviene el coro principal; andarele vamonó... De igual manera que la caderona, el andarele es una de las canciones más representativas de la cultura afroecuatoriana, por ellos existen algunas versiones, dependiendo de la zona donde se la interpreta, siendo reeditada por varias agrupaciones musicales negras y mestizas. Incluso existe una obra sinfónica compuesta por el músico lojano Julio Bueno con el tema andarele. En cuanto a lo musical, su melodía está escrita en un compás binario

⁸ La marimba es un instrumento traído por los negros esclavos, es suave y melodiosa, posee teclas de chonta sobre sendos tubos de caña guadúa, que forman la caja resonadora, al ser tocadas por unas macetas forradas de caucho, producen un sonido pastoso, dulce de timbre inimitable y muy hermoso. El sonido que produce la marimba es característico de la música afroecuatoriana. Además, las culturas Tsachila y Cayapa también se apropiaron de este instrumento.



simple. Muy pocas canciones negras tienen ese compás. Las letras historias cotidianas de sus intérpretes.

El Agua Larga: es uno de los cantos y danzas tradicionales de la provincia de Esmeraldas y también propio de la cultura Cayapa (los chachis). Su música simboliza la partida y retorno de los pescadores y la espera de sus mujeres en la orilla del mar. Las letras tienen temáticas variadas, siendo la actividad pesquera, las historias que surgen en el viaje y las aventuras sexuales lo que más predominan en sus líricas. En cuanto a la música, el agua larga se interpreta en la marimba a ritmo de bambuco y lo acompañan bombos, guasás, cununos y maracas. Su importancia radica en que su música es la clave para la afinación de la marimba, su construcción está basada en el tema principal de los agua larga. Y uno de los temas más característicos de este ritmo es La Canoita, una canción de los pescadores.

El Agua Corta: de igual manera, se constituye como un canto y danza afro esmeraldeña y Cayapa. Se dice que es el canto de las lavanderas de oro de las comunidades aledañas al río Santiago, Playa Rica, Playa de Oro. Tiene un ritmo característico y sus temáticas son variadas, Una de las canciones más tradicionales de este ritmo es El Caramba, que se lo interpreta en Esmeraldas y el Chota.

El Fabriciano: es una típica canción afro esmeraldeña. En ella se relatan las acciones heroicas de un personaje llamado Segundo Figueroa, apodada “El Fabriciano”. De ahí el nombre de la canción, que se la interpreta con conjunto de marimba y una composición coreográfica muy llamativa.

El Torbellino: es un baile típico afro ecuatoriano, en el que a través de una hermosa danza coreográfica, las mujeres con sus largas faldas blancas simulan un torbellino. También lo consideran propio de los pobladores de la costa sur de Colombia, los Cayapas y los Tsáchilas. El tema de las líricas gira en torno a la historia de una madre que busca a su hijo perdido y su rescate. Esta pieza es interpretada en toda ocasión, pero en la cultura Tsáchila, el torbellino es tocado en todas las fiestas, para animarlas.



En las últimas décadas del siglo XX, la música negra recién se inserta, en escala reducida, dentro del circuito de consumo masivo de las grandes urbes del país, compartiendo el espacio con las producciones blanco-mestizas. (Pauta Ortiz, 2007)

En la región Costa, las culturas asentadas en este territorio no tuvieron apogeo a sus costumbres y por ello, no se conservó ninguna melodía que documente el tipo de música que hacían. (Muñoz Vasco, 2009)

En definitiva cada región del Ecuador ha tenido creaciones artísticas importantes en su ritmo y melodía, muchos de ellos para expresar por intermedio de la música su forma y estilo de vida. Por la tanto, vale mencionar que Ecuador es un país multiétnico y multicultural compuesto de diferentes regiones, en efecto engloba muchos ritmos más como san juanitos, danzante, fox incaico, pasacalles, yaravies, tonadas, albazos, yumbos, capischcas, pasillos, etc. Sin embargo de estos géneros han ido surgiendo fusiones, adaptaciones o arreglos. *“En la última década ha habido cambios, propios de todas las sociedades, puesto que la cultura es cambiante y dinámica”* (Wong, 2013)

1.2 Desarrollo

El Ecuador tiene una gran diversidad cultural representada tanto en su etnia, lengua, dialectos, vestimentas, rituales, etc. Lo que nos permite un contexto, una muestra para realizar un antecedente de estudio musical. Conjuntamente la música ecuatoriana se liga a determinados procesos de desarrollo y acontecimientos culturales que abarca impresiones románticas y patrióticas desde lo empírico hasta lo académico.

Es esencial que cada vez más se considere la obra artística como un proceso (...) el proceso es tan importante, y en muchos casos más importante que el objetivo final (Karlheinz Stockhausen, 2012).



A continuación, por medio de una línea de tiempo departiremos breves reseñas históricas y reales de las primeras músicas nacionales creadas en nuestro país. El primer presidente del Ecuador, Juan José Flores, debido a las distintas luchas libertarias de aquellos tiempos, solicitó a José Joaquín de Olmedo⁹ que escribiera una música nacional que contenga una temática de patriotismo llegando así a componer un himno en el año de 1832, que de cierto modo no se musicalizó pero que sirvió como antecedente para el actual Himno Nacional del Ecuador, titulada “Canción Nacional”.

Carlos Amable Ortiz¹⁰, aportó también con la consolidación de la música ecuatoriana, pues fijó al género pasillo como ritmo nacional a través de tan importante obra: *Reír Llorando*, obra académica que presenta un grado de dificultad, tanto técnica como interpretativa. Continuando con los aportes de las primeras piezas musicales ecuatorianas, en 1869 cuando Antonio Neumane¹¹ compone la música del Himno

⁹ **José Joaquín Eufrasio de Olmedo y Maruri** (Guayaquil, 20 de marzo de 1780-ibídem, 19 de febrero de 1847) fue un abogado, político, prócer y poeta ecuatoriano. Fue uno de los personajes con mayor trascendencia y participación en la historia ecuatoriana. En la era colonial española, Olmedo se destacó como gran orador en las Cortes de Cádiz, con el fin de lograr la abolición de las mitas. Sin embargo, con la derrota de las tropas napoleónicas en la península ibérica y el retorno del rey Fernando VII al trono, se disolvieron las cortes y se persiguió a sus diputados, entre ellos Olmedo, quien estuvo prófugo un breve tiempo. Volvió a Guayaquil e inició, junto a otros partidarios de las ideas emancipadoras, la preparación para la independencia guayaquileña, la cual se concretó el 9 de octubre de 1820.

Luego de la firma del Acta de Independencia, Olmedo fue proclamado Presidente de la Provincia Libre de Guayaquil y gestionó la creación del ejército guayaquileño que luchó por la emancipación de los demás pueblos de la antigua Real Audiencia de Quito, obteniendo la ayuda de Antonio José de Sucre, con quien suscribió un convenio de cooperación bélica que unía las tropas locales con las colombianas. Olmedo se refugió en Lima y llegó a ser diputado del primer Congreso Constituyente del Perú(1822). Sin embargo, en 1827, junto a Vicente Rocafuerte, lideró la rebelión del Departamento en contra de las políticas centralistas bolivarianas. Olmedo en su admiración hacia los actos heroicos de Bolívar le dedicó un extenso poema llamado Victoria de Junín o Canto a Bolívar.

¹⁰ **Carlos Amable Ortiz**, Músico y compositor quiteño nacido el 12 de marzo de 1859. Cuando apenas contaba 11 años de edad pidió a su padre que lo matricule en el Conservatorio Nacional de Música recientemente creado por el presidente García Moreno, quien cuatro años más tarde, conociendo de su gran talento y habilidad musical, le otorgó una beca para que perfeccione sus estudios en los conservatorios de Italia y Francia. Desgraciadamente, el asesinato de García Moreno, perpetrado el 6 de agosto de 1875, impidió que pueda hacer efectiva dicha beca; a pesar de ello, ese mismo año se graduó de Profesor de Música. De su vasta producción musical, que incluye pasillos, vales, pasodobles, canciones, marchas, etc., son notables sus pasillos *A unos ojos*, *Mi dolor*, *Ilusión perdida*, *No te olvidaré*, *Reír llorando*» y el célebre *Mis flores negras*. El querido y popular Pollo Ortiz murió en su ciudad natal, Quito, el 3 de octubre de 1937.

¹¹ **Antonio Neumane**, nacido en Córcega, Francia, el 13 junio de 1818, fue el compositor de las notas musicales del Himno Nacional de Ecuador, estrenado con aplausos generales el 10 de agosto de 1866. Murió en Quito el 3 de marzo de 1871. Sus padres fueron: Serafín Neumane y Margarita Marno, ambos de nacionalidad alemana. Se consagró desde muy temprana edad al arte musical, a pesar de los intereses de sus padres por estudiar medicina. Estudió en el Conservatorio de Milán,



Nacional del Ecuador donde bajo decreto quedó estipulado que cada 26 de noviembre se ensalce a la melodía sagrada de nuestra patria. Demostrando valor, lealtad y civismo al Himno Nacional del Ecuador. Llegó Juan Agustín Guerrero en el año de 1871 que a más de ser un destacado maestro de piano fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música por la muerte de su anterior director Antonio Neumane y como tal se desempeñó más de un año. Durante su período se realizaron tener dos certámenes públicos y en su segundo año inició el estudio de las reglas de la armonía y se establecieron reformas referentes al orden y estudio en la investigación.

Entre 1872 y 1873 preparó su "Curso elemental de Música" y "La Historia de la Música en el Ecuador", que la concluyó en 1875 y la publicó un año después dedicada a la juventud de su patria. En 1883 tras su fallecimiento se publicó la obra "Yaravíes quiteños" en Madrid, España.

En 1907 Domenico Brescia¹², estrena en Quito la Sinfonía Ecuatoriana. Brescia, impulsor del nacionalismo musical ecuatoriano permaneció en Quito por 7 años,

donde obtuvo el título de Profesor de música. Fue condecorado por el Emperador de Austria, Don Fernando, en el año 1837.

Posteriormente se dirigió a Chile y actuó como maestro de coros en el teatro de Santiago; también emprendió una gira por Perú con la compañía lírica encabezada por Pablo Ferretti. En septiembre de 1842, llegó junto a la compañía lírica de Ferretti a Guayaquil, donde ofrecieron varios conciertos. Neumane decidió quedarse en la Perla del Pacífico. Fijando su residencia en el barrio Las Peñas, donde años antes Simón Bolívar y José de San Martín se reunieron para discutir el futuro de la independencia de América del Sur. El Gobierno le nombró director de las bandas de música del ejército. Se casó con la Sra Idalina Turri. Viajó a Quito y el 10 de agosto de 1870, en la Plaza de la Independencia con la banda de músicos del Batallón No. 2 y el Coro de la Compañía Lírica de Pablo Ferreti, estrenó el Himno de Ecuador. El congreso de 1948 decreta oficialmente a esta composición, como el Himno Nacional Oficial de la República del Ecuador. Donde se plasma el sacrificio, lucha y la gloria por la libertad. Actualmente con fervor cívico se canta recordando a los héroes de la nación. A inicios de 1870, el presidente Gabriel García Moreno lo contrató, con un sueldo de 4000 pesos, para que organice el primer Conservatorio en Quito, del cual fue su director hasta 1871. Pocos años más tarde, el Conservatorio se cerró, para volver a funcionar en 1900. Murió un día viernes 3 de marzo de 1871, en Quito. Una gran parte de la población con sentimiento de tristeza, al son de las marchas fúnebres de las bandas. Sus restos fueron traídos a Guayaquil por su hijo Ricardo y colocados en la iglesia de San Francisco, donde desaparecieron en el incendio de 1896.

¹² **Domenico Brescia** (1866–1939) fue un compositor italiano que enseñó en Chile y Ecuador, posteriormente se hizo conocido en los Estados Unidos por escribir música de cámara y acompañamiento musical para representaciones dramáticas. Brescia dirigió el departamento de teoría de la música en Mills College.

Brescia nació en Pirano, cerca de Trieste en 1866, en un momento en que el área era parte del Imperio austríaco. Después de estudiar en la Universidad de Bolonia, se convirtió en miembro de la Real Academia de Bolonia y de la Real Academia de Florencia. Brescia fue a Santiago, Chile para enseñar armonía en el conservatorio nacional, y finalmente se convirtió en



fue profesor de Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala, a quienes preparó en la utilización de la pentafonía andina fusionada con el sistema armónico europeo (tonal-funcional), además se enfocaron en el desarrollo de los formatos académicos camerales y sinfónicos partiendo de materiales musicales autóctonos (temas indígenas-andinos), cimentando así el nacionalismo musical ecuatoriano. En 1915 el Dúo Safadi Valdivieso¹³, graba el pasillo “Flores negras” y más tarde en el año 1919 el poeta Medardo Ángel Silva presenta el poema titulado: “El alma en los labios”. El mismo que fue musicalizado por el artista cuencano Francisco Paredes Herrera¹⁴. En el año de 1930 el ecuatoriano, músico, pianista Carlos Brito Benavides, compone el pasillo Sombras, con el texto de la poetisa Rosario Sansores en la ciudad de Riobamba. Este emblemático tema fue interpretado por el mayor exponente de la música ecuatoriana como lo es Julio Jaramillo, canción que también llegó a ser grabada en México por el trío Los Panchos con Julito Rodríguez en la primera voz y sus fundadores Navarro y Gil. Album "*south of the border*" en 1956.

Nuevamente, el poeta Francisco Paredes Herrera en el año de 1932, con el tenor Alfonso Calero y el barítono Carlos A. González, conformó el Trío Guayaquil. Francisco Paredes Herrera, se dio a conocer de forma fulminante, de manera que en

director asistente de la escuela. Conoció a Ulderico Marcelli, que estudiaba violín, bronce y composición. En 1903, Brescia siguió a Marcelli a Quito, Ecuador, para convertirse en el director del conservatorio donde recogió a algunos de los estudiantes infelices de Marcelli. Brescia fue el primer compositor occidental en utilizar elementos ecuatorianos nativos en sus obras, incluida la exitosa Sinfonía ecuatoriana. [3] Brescia influyó en dos estudiantes que luego se harían nombres en la música contemporánea ecuatoriana: Segundo Luis Moreno y Luis H. Salgado. Marcelli se fue a San Francisco en 1910 debido a la creciente inquietud política de Ecuador, Brescia abandonó el país en 1911. Para 1914 se había establecido en San Francisco enseñando voz y componiendo música.

¹³ El audio que presentamos es una grabación original del dúo ecuatoriano conformado por Alberto Valdivieso Alvarado y Nicasio Safadi, hecho hacia 1914-1915, quizá es la primera grabación de este pasillo en discos de pizarra (luego lo grabaría Carlos Gardel).

<https://www.youtube.com/watch?v=pBvShhU61IM>

¹⁴ Compositor, pianista, director de bandas, pedagogo. Fueron sus padres, Don Francisco Paredes Orellana, maestro de capilla, y Doña Virginia Herrera. Estudió en la Escuela de los Hermanos Cristianos y en el Colegio San Luis. Integró el coro de la escuela, dirigido por el Hermano Agustín. Fue compañero de Rafael Sojos Jaramillo, Carlos Arízaga, Alfonso Vásquez, Salvador Sánchez, entre otros, quienes posteriormente, también fueron grandes músicos. Estudió música, con su padre, Francisco Paredes Orellana y con el sacerdote italiano, José Nicolás Basso, salesiano. En 1908 fue nombrado copista y ayudante de la dirección de bandas militares de Cuenca, cargo que mantuvo hasta 1915. En Zaruma, en 1913, formó la Banda de la Escuela Juan Montalvo. Trabajó como profesor de música en Machala, de 1920 a 1921. En 1922 se radicó en Guayaquil y fue nombrado director artístico de la fábrica de rollos para pianola, del almacén de música J. D. Feraud Guzmán; en esta empresa laboró hasta 1928. Desde fines de los años veinte, las disqueras internacionales: *Víctor Talking Machine Company*, *RCA*, *CBS* y *Columbia*, grabaron varias de sus obras musicales.



el año de 1936 por petición del Director de Estudios de la provincia del Guayas, el Ministerio de Educación le nombró profesor de música de las escuelas de Guayaquil. Continuamente, uno de los pasillos emblemáticos, Tú y yo, letra de Manuel Coello Nóritz, fue compuesto por Francisco Paredes Herrera, en Guayaquil, el 23 de mayo de 1933. En los años treinta, este tema fue grabado en EE.UU, por el dúo integrado por los cantantes mexicanos Tito Guizar y Margarita Cueto¹⁵. Los cantantes ecuatorianos, han dejado muy en alto el pentagrama nacional, puesto que el 3 de agosto de 1964, doce años después del fallecimiento de Francisco Paredes Herrera, en Barcelona España el Dúo de los Hnos. Miño Naranjo, con el arreglo orquestal del maestro Carlos Bonilla Chávez, logró el Primer Premio de la Segunda Feria de la Canción Iberoamericana con el pasillo Tú y Yo, evento organizado por la Revista Ondas. Paredes Herrera, es uno de los compositores más prolíficos de Ecuador, compuso 857 canciones, de las cuales 219 obras son pasillos.

A partir de ahí en el Ecuador se han vivido distintos movimientos culturales, artísticos y musicales. Por esta razón la *música ecuatoriana* comienza a surgir ya con perfiles totalmente estéticos y de renovación. Hablamos del siglo XX, donde históricamente se menciona que los únicos conservatorios del país impartían formación a los mejores profesores y estudiantes como concertistas; es decir, su trabajo consistía en dominar el instrumento musical y paulatinamente también dominar los géneros musicales, con el objetivo de conocer sus distintas formas, la caracterización de los distintos aires típicos y de tal manera conservar un repertorio propio.

Todos los géneros que abarcan la música popular ecuatoriana, han tenido transformaciones a través de una línea de tiempo, puesto que se ha logrado incluir instrumentos de percusión, proporcionándole un nuevo color al mismo. Se ha aportado igualmente a este estilo sus elementos armónicos y melódicos como un

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=0nWv9f3YnPs>



requinto quien lleva la melodía principal y una guitarra en ritmo moderato de compases simples como $2/4$ - $3/4$ - $4/4$ y compases compuestos de $6/8$. De forma que, hoy la música popular ecuatoriana es una cultura ya constituida y está inmensamente relacionada con la expresión de emociones que ha abarcado a todas las sociedades y épocas. Recalcando que en la actualidad la música ecuatoriana con su género musical popular está determinada, conocida y automatizada, comenzando por su construcción lírica, “Su estilo musical poético, que se popularizó en el siglo XIX y XX, donde cabe recalcar que los géneros populares en su estructura musical lírica es de dos estrofas” (Contreras, 2012), llegando a ser la caracterización muchas de las veces la principal cara de este género por poseer letras que tratan sobre el amor, el afecto, la ternura, la pasión; es decir, técnicamente se usan parámetros literarios. Y estilísticamente hablando, dentro de un género popular predomina una ejecución instrumental con acompañamiento rítmico, armónico y melódico, determinando así las melodías en velocidad, acento, sabor, dinámicas, rasgueados, punteados, las llamadas, lloraditos y adornos, llevado de la mano su técnica. En definitiva, ahí se identifica su forma musical, dándole el estilo al género popular.

El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela el estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del qué, ni depende de posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al que simboliza una obra, aunque no los comprenda todos (Guerrero, 2012).

De esta manera y en resumen mencionamos que la música popular ecuatoriana se ha conservado como una danza de movimiento alegre, elegante y pausado, manteniendo su identidad en compás, ritmo, melodía y armonía.



1.3 El pasillo

El género pasillo data desde la Colonia con el vals europeo y se ha desarrollado en el período Republicano, por lo que se ha sentido en distintos países como: Colombia, Venezuela, México incluso Costa Rica, llevándonos a la conclusión que el pasillo es un producto artístico del mestizaje. En Venezuela su ritmo era rápido y muy alegre, prácticamente era un pasilloailable. A diferencia de cuando llegó a Colombia donde fue muy diferente, pues éste se volvió sentimental y romántico.

En el estudio titulado:La Gala del Pasillo Ecuatoriano, se realiza una breve comparación de los países por donde ha marcado historia el género pasillo como tal y nos explica que:

El pasillo ecuatoriano” maneja el compás de 3/4 clásico, que en realidad es un vals rápido. El pasillo venezolano se escribe en forma ternaria 3/4 ó 6/8, acentuando en los tiempos primero y tercero. Y finalmente, el pasillo colombiano descende del vals europeo. (Mora Yanza, 2014)

Por otro medio de investigaciones, Ketty Wong, Mario Godoy, Pablo Guerrero, se mantienen en un hecho, que el pasillo nace en Colombia, pero donde se logró una adopción como género fue en nuestro país, pues aquí se desarrolló e incluso se incrementó la producción,la comercialización y el consumo de este género dentro de la sociedad.

El pasillo sufrió una transformación entre las décadas de 1920 y 1930 cuando fue apropiado por las élites y las clases medias, al tiempo que se desplazó la lírica y la sonoridad anterior ligadas a los sectores populares. Hasta la década de los sesenta, el pasillo conectado a la poesía amorosa y modernista se mantuvo vigente (Wong, La música nacional, 2014).



Se habla asimismo de la existencia del pasillo-baile, traído también del antiguo continente, de Francia, siendo una danza llamada “*Passe-pied*”¹⁶ que por su travesía a la península Ibérica, llegó a América con los colonizadores. Es entonces cuando el pasillo, dejó de ser una danza y se constituyó en pasillo canción.

En la actualidad, al igual que los demás géneros populares tradicionales del Ecuador, el pasillo tiene elementos con una adaptación andina asumiendo que tiene asimismo raíces europeas; por lo tanto, señalamos a este género como multinacional, pero no podemos enfocarnos en decir que sea de exclusividad colombiana, ni venezolana, ni centroamericana, pues en Ecuador encontró su nacionalización, manteniendo su identidad propia en compás, ritmo, melodía, armonía y su característico estilo musical poético que se popularizó en el siglo XIX. De esa manera aportando a este estilo musical, sus elementos instrumentales actuales son un requinto y una guitarra en ritmo moderato de compás 3/4 caracterizándose como una danza de movimiento elegante y pausado en la actualidad, no obstante en un principio.

El género pasillo se debía a la manera en cómo se bailaba “con pasos cortos y rápidos” ejecutado por una pareja la cual generalmente bailaba muy unida. (Mario Godoy Aguirre, 2012).

¹⁶ El **pasapié** o **paspié**, del francés *passepied* es una danza cortesana francesa y una forma instrumental que se cultivó durante los siglos XVI al XVIII, que se encuentra con frecuencia en la ópera barroca francesa y el ballet, sobre todo en las escenas pastorales. **Historia y ejemplos** La mención histórica más antigua del *passepied* fue hecha por Noël du Fail en 1548, quien dijo que era común en las cortes bretonas. Posteriormente, François Rabelais y Thoinot Arbeau confirman en sus obras del siglo XVI, la danza como un tipo de branle característico de Bretaña. En este momento, sin embargo, era un baile rápido en tiempo binario con frases de tres compases, por tanto del tipo simple de *branle*.¹ Durante el periodo barroco el *passepied* era un pariente más rápido del minueto.² Johann Mattheson describió en 1739 el *passepied* como un baile rápido, con un carácter que se acercaba a la frivolidad, razón por la cual carecía del "entusiasmo, rabia o calor expresado por la gigue". En Francia se utilizaba exclusivamente para bailar, mientras que en Italia solía emplearse como final para sinfonía instrumental.³ A mediados y finales del barroco fue utilizado también en las suites orquestales y de teclado, donde por lo general los *passepieds* aparecían en pares, reapareciendo el primero después del segundo a modo de *da capo*.¹ La música es un ejemplo de un movimiento de danza en la música barroca con un ritmo rápido y un compás de 3/8 o 6/8, en ocasiones 3/4. Por ejemplo, los *Passepied I* y *II* de la *Suite para orquesta n.º 1*, BWV 1066 de Johann Sebastian Bach, cada sección comienza con una anacrusa. Los *passepieds* a veces aparecen en suites como la *Suite n.º 1 en fa* de *Música acuática* de Haendel o la *Obertura en estilo francés para clave*, BWV 831 de Bach, donde hay dos *Passepieds* en tonalidades menores y mayores respectivamente, que se tocarán alternativamente siguiendo el orden I, II, I. En el paspié se pueden introducir las síncopas a diferencia del minueto, que apenas los admite. Algunas veces a la primera parte le sigue otra en menor la cual concluida se vuelve a la primera que se llama *paspié mayor*.



Este género, ha tenido transformaciones a través de una línea a de tiempo, puesto que se ha logrado incluir instrumentos de percusión menor, la cual le dio un nuevo color al género, convirtiéndose de esta forma en un género más rítmico. Conforme a ello el acompañamiento rítmico armónico que brinda la guitarra para el género pasillo, que por supuesto es un proceso innovador, manifiesta una perspectiva determinando el carácter rítmico en su elegancia, acento, sabor, dinámicas, rasgueados, punteados, las llamadas, lloraditos, ananayes o adornos, acompañado de una métrica de 3/4. “Los acordes y el acompañamiento rítmico de la guitarra fueron los que dieron apertura al mestizaje musical en nuestro país” (Guevara, 2002).

En nuestros días, el pasillo a diferencia de lo demás géneros populares del Ecuador, se ha consagrado a nivel nacional y mundial, teniendo una colosal aceptación. Por citar un ejemplo el pasillo Sombras, del compositor Carlos Brito, es una de las obras más conocidas y cantadas por distintos artistas famosos como el español Julio Iglesias, Paloma San Basilio, el chileno Lucho Gatica y el entrañable Julio Jaramillo Laurido¹⁷, conocido como “El Ruiseñor de América” por supuesto ecuatoriano. Esto en el siglo XX, pues aquí el pasillo logró su brillante resplandor, ya que aparecieron un sin número de poetas, compositores e intérpretes que convirtieron a este tipo de melodía en el símbolo musical ecuatoriano. Pero estas importantes melodías de tan preciada época no hubieran sido posible sin el aporte de los mayores exponentes de la poesía como: Medardo Ángel Silva, con El alma en los Labios, José María Egas autor del pasillo “Invernal”, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, de la llamada “Generación Decapitada¹⁸”. Mencionamos también a los compositores José Ignacio

¹⁷ Julio Alfredo Jaramillo Laurido, conocido como “El Ruiseñor de América”, nació en Guayaquil el 1 de octubre de 1935. A la edad de dieciséis años se presentó en programas para aficionados en diferentes radioemisoras. Sus primeras grabaciones las realizó con el trío Los Soberanos y a dúo con Fresia Saavedra. Posteriormente lo hizo a dúo con Olimpo Cárdenas, Daniel Santos, Pepe Jaramillo y Alci Acosta. Dentro de su carrera musical fue importante la presencia de Carlos Rubira Infante, Nicasio Safadi y Carlos Solís Morán quienes contribuyeron en su formación musical. La gran fama que adquirió Jaramillo le permitió recorrer por todo el Ecuador y por países como Perú, Bolivia, Argentina, Puerto Rico, Panamá, Nicaragua, Guatemala, El Salvador y Costa Rica, Chile y Uruguay.

Participó junto a Enrique Guzmán en la película Romance en Ecuador, que se filmó en nuestro país en la que interpretó el pasillo Sombras. Como dato anecdótico, la letra del pasillo Elsa y de varias canciones dedicadas a su madre es de su autoría.

¹⁸ **La Generación Decapitada** fue una agrupación literaria, formada por cuatro poetas jóvenes ecuatorianos en las primeras décadas del siglo XX. Dos guayaquileños, Medardo Ángel Silva y Ernesto Noboa y Caamaño y, dos quiteños, Arturo



Canelos, Francisco Paredes Herrera, Carlos Brito Benavides, Segundo Cueva Celi, Cristóbal Ojeda, Gonzalo Vera Santos, Jorge Araujo Chiriboga, al dúo Plutarco y Rubén Uquillas, Los Riobambeños y a Enrique Ibañez con Nicasio Safadi, quienes conformaron el dúo Ecuador, quienes viajaron hacia Estados Unidos por el año de 1930 en compañía de un productor llamado José Domingo Feraud, para realizar grabaciones con el sello de Columbia. Por último, los mayores intérpretes del pentagrama musical género pasillo fueron: Carlota Jaramillo, el dúo de las Hermanas Mendoza Suasti, el dúo conformado por Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez, Pepe Jaramillo, los Hermano Miño Naranjo integrado por Danilo y Eduardo Miño Naranjo. También existieron los tríos como Los Embajadores, Los Brillantes, Los Reales, Los Montalvinos, entre otros.

Por varias décadas, los pasillos fueron transmitidos sin partituras por medio de tradición auditiva, pero de los estudios realizados se han encontrado partituras de pasillos correspondientes a finales del siglo XIX. Luego apareció el pasillo canción (Mario Godoy Aguirre, 2012).

El pasillo no dejaba de ser poético, pues es mucho más elaborado, los arreglos son orquestados y un acompañamiento profesional de los músicos para llevar a cabo las distintas grabaciones de las mismas. Cabe mencionar que a inicios del siglo XX ya se grabó en Europa los primeros pasillos ecuatorianos y cerca del año de 1912,

Borja y Humberto Fierro, fueron los precursores del Modernismo en el Ecuador. Estos cuatro escritores fueron grandemente influenciados por el movimiento modernista de Rubén Darío y la poesía simbolista francesa de finales del siglo XIX. Todos leyeron en su lengua original a emblemáticos bardos franceses como: decapitada» por el hecho de que todos estos poetas murieron a muy temprana edad, Silva a los 21 años, Borja a los 20 años, Fierro a los 39 años, Noboa a los 36 años; dos de ellos se suicidaron. Cabe destacar el hecho que aunque ellos se conocieron en vida e incluso se dedicaron poemas mutuamente, nunca se reunieron para crear propiamente una agrupación literaria.

El término «Generación decapitada» nació a mediados del siglo XX, cuando algunos periodistas e historiadores ecuatorianos decidieron nombrarla al notar similitudes poéticas entre estos autores. El libro *El árbol del bien y del mal*, de Medardo Ángel Silva, es una colección de bellos poemas. La poesía *El alma en los labios*, que Medardo escribió días antes de su muerte y que estaba dedicada a Rosa Amada Villegas,¹ se convirtió en un popular pasillo interpretado magistralmente por Julio Jaramillo con música de Francisco Paredes Herrera, dejando así en claro su estilo de poesía depresiva, melancólica, llena de hermosos versos de amor *extremis*, llamando tal vez sin querer a la muerte en forma de musa inspiradora. De igual modo, el poema *Para mí tu recuerdo*, de Arturo Borja, fue musicalizado, como pasillo, por el compositor Miguel Ángel Casares Viteri, pasando a ser interpretado por destacados vocalistas como Carlota Jaramillo y Bolívar, *El pollo*, Ortiz



en Quito y Guayaquil ya se realizaron grabaciones para el sello “*Favorite y Precioso Record de la AKG es de Berlín*” (Mora Yanza, 2014).

En los siglos XIX y XX, en cambio bandas de música como la Banda de la Sociedad Primero de Mayo de Loja (1921), Banda de la Sociedad de Obreros de Loja (1992), Banda de la Fábrica Textil El Prado de Riobamba (1925), Banda de la Sociedad Alianza Obrera del Azuay, Banda del Gremio de Albañiles de Guápulo, Pichincha, apoyaron su difusión. (Herrera, 2012) .

1.3.1 Compás y tiempo

Los esquemas que predominan en la métrica de un género musical tanto en su forma y de cómo está estructurado son el compás y el ritmo. Musicalmente hablando el pasillo se encuentra pautado con dos golpes fuertes y uno débil, formando un compás de 3/4. Cerca del siglo XIX, ya se elaboraban las primeras partituras de pasillos ecuatorianos, con la esencia y base rítmica de dos secciones, la primera es de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. El tiempo aproximado es de negra = 114.

El pasillo en el Ecuador adopta sus propias características según la región, las particularidades del tempo han cambiado según las necesidades socioculturales en que se ha desarrollado, por ejemplo, en la región costa el clima caluroso y el carácter extrovertido de su población, fusionaron en un Pasillo Costeño alegre de tempo rápido, en cuanto a su métrica, actualmente se utiliza la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. (Guerrero P. , 1996)

Este tipo de pasillos se caracterizan por estar escritos en tonalidad mayor.

Ejemplo:





Es importante mencionar que hoy en día, también podemos ejecutar un pasillo construido por esquemas diferentes, dado de un proceso de innovación y aprendizaje académico, efectuando cambios en su tempo y su cifra metronómica. En otras palabras, se comenzó a formar músicos en los Conservatorios Nacionales, ideando el empleo de nuevos formatos instrumentales y de manera principal su armonía, explotando recursos técnicos e interpretativos, aportando a una variación de tiempos. Como modelo de este gran aporte mencionaremos al músico Enrique Espín Yépez, quien compuso diferentes pasillos, su referencia principal consistía en su primera parte ejecutar un movimiento moderado y en su segunda parte convertir a la obra en un movimiento más rápido, Allegro, finalizando con el tema principal, un movimiento moderado. Muestras de ello son los pasillos: Confesión, Nostalgias y el conocido pasillo emblemático, Pasional.

Finalmente, existe también otra métrica del pasillo, pues tiene una figuración un tanto distinta pero con el mismo resultado dando el sentido musical al pasillo más interpretativo. Pues, usa la forma de dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas más y silencio de corchea. Por lo general, esta rítmica se usa para el pasillo serrano por ser un pasillo más lento, melancólico, sentimental y triste. Es decir el género pasillo canción se enraizó más aún, pues en su armadura predomina la tonalidad menor, con melodías de la pentafonía andina y con notas de paso.

Su tempo aproximado es negra = 96. Ejemplo:





1.3.2 Tonalidad y estructura.

Uno de los primeros musicólogos de la historia del pasillo ecuatoriano, Pedro Pablo Traversari¹⁹, fue quien empleó la tonalidad con su respectiva estructura tonal en una hoja de papel. Fue uno de los primeros en pautar al género pasillo. Dicho género musical se comenzó a escribir en partituras, cuando se estableció en el Ecuador dejando de ser un pasillo bailable de tonalidad mayor y paso a ser un pasillo de movimiento lento y de tonalidad menor. La característica de esta tonalidad menor en un pasillo le da el carácter nostálgico, romántico o sentimental; comenzando por su parte lírica, que habla de amor, cariño, afecto o pasión. Esta estructura lírico musical, es de forma binaria y se manifiesta de la siguiente forma: Estribillo y parte A: Por lo general en tonalidad menor y B (Segunda parte) de igual forma en tonalidad menor. Volviendo a la parte A estribillo y finaliza con la B (Segunda parte). Tomamos como referencia y ejemplo de esta estructura al pasillo El alma en los labios del compositor Francisco Paredes Herrera.

¹⁹ Destacado musicólogo nacido en Quito el 28 de julio de 1874, hijo del Sr. Pedro Pablo Traversari Branzanti y de la Sra. Alegría Salazar Villavicencio. A los diez años de edad se trasladó a Santiago de Chile donde estudió en el colegio de los padres franceses, y a los 17 años, antes de graduarse de Bachiller obtuvo el título de Profesor en Teoría, Solfeo, Estética e Historia de la Música. Luego ingresó a la Facultad de Ingeniería en la Universidad de Santiago, al tiempo que continuaba sus estudios de piano, violoncelo y otras ramas musicales. Por el año 1897 viajó a Roma, Italia, donde hizo tres cursos de música, y más tarde pasó a Basilea, en Suiza; y a París, en Francia, donde terminó de perfeccionar su carrera.

A su regreso el gobierno del Gral. Eloy Alfaro lo nombró, en 1903, Subdirector del Conservatorio. En 1909 fue Concejal del cantón Quito y fundó la Escuela de Bellas Artes, y al año siguiente fue Presidente del Municipio capitalino. Con el propósito de impulsar el desarrollo de la música y las bellas artes, conformó la Orquesta Sinfónica de Quito que hizo sus primeras presentaciones en 1922. Posteriormente se trasladó a Guayaquil y en octubre de 1928 fundó el Conservatorio de Música Antonio Neumane, del que fue Director hasta 1935. Durante su permanencia en Guayaquil organizó la primera orquesta femenina del país, y en 1930 graduó a la primera pianista. Fue un destacado compositor de óperas, melodías indígenas, himnos y danzas, y fue autor de El Práctico de Música, Silabario Musical Objetivo, Método Ilustrado de Caligrafía Musical, La Música Indígena en América, Musicología y Metafísica del Art, Acústica de la Música, El Arte en América, Relaciones del Arte Indígena Popular e Historia General Ilustrada de la Música Indígena y Popular de los Países Americanos. Formó el Museo Etno-Organográfico que hoy lleva su nombre, que contiene más de tres mil piezas e instrumentos musicales de un valor incalculable y de todas las partes del mundo, entre las que se destacan un Serpentín de la época de Carlomagno, Trompetas de la época de Nerón, un violín Stradivarius y gran cantidad de instrumentos musicales autóctonos de América. Este museo lo donó en 1952 a la Casa de la Cultura de Quito. Murió en su ciudad natal el 6 de julio de 1956.



Análisis del pasillo El alma en los labios

El alma en los labios

Pasillo ecuatoriano, 1919

Medardo Ángel Silva, texto

Francisco Paredes Herrera, música
(Cuenca, 1891-1952)

Moderato

Piano

f

Dm Gm A7

5

Dm A7

p Cuan - do de nues - troa - mor la lla - ma - pa - sio - na - da
be - sos qui - sie - ra ser el vien - to

p

Pasillo con armonía tonal e introducción o estribillo de cinco compases, compuesta en modo menor en tonalidad de re. Tempo moderato y figuración rítmica de corcheas. Movimiento con dinámica *forte*, empleando círculos armónicos característicos y frecuentes de un pasillo: **Im – Ivm – V7 – Im**. Ejemplo:

Tónica	Subdominante	Dominante	Tónica
Dm	Gm	A7	Dm



PARTE A

The image shows a musical score for 'PARTE A'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 5 and ends at measure 17. The second system starts at measure 18 and ends at measure 24. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Cuan - do de nues - troa - mor la lla - mpa - sio - na - da be - sos qui - sie - ra ser el vien - to el dí - a que ne fal - tes me a - rran - ca - ré la vi - da pa - ra po - der es - tar más cer - ca de tu bo - ca'. The score is annotated with a red vertical line at measure 5, a green circle around measures 18-21, and another red vertical line at measure 24. Chord symbols Dm, A7, F, and Dm are placed above the vocal line. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The instruction 'destacando el bajo' is written below the piano part at measure 24.

A partir del compás seis empieza la parte lírica con carácter romántico, llevado de un movimiento moderato y con dinámica *piano*. Toda esta característica se abarca hasta el compás 21 donde culmina su parte A conformado por 16 compases. Esta parte musical emplea otro círculo armónico que se caracteriza de la siguiente manera: **Im – V7 – Im – I7 - IVm - III - V7 – Im**. En el círculo color verde compuesto por el compas diecinueve, observamos que se incluyó un tercer grado, el acorde de Fa mayor armónicamente hablando, este acorde es característico y leal para pasar a una quinta dominante y resolver en la tónica menor.

Tónica	Dominante	Tónica	Tónica mayor	Subdominante	Mediante	Dominante	Tónica
Dm	A7	Dm	D7	Gm	F	A7	Dm



PARTE B

La parte B integrada por 20 compases en total, empieza con un movimiento poco más ligero y expresivo en el compás 28. Cabe mencionar que esta parte musical se conforma por nuevas triadas, propias de su armonía tonal, como el 7 grado o sensible. De esa manera la parte B del pasillo el Alma en los labios, emplea casi todos los acordes de la escala. Culmina en el compás 47 con movimiento retardado. Ejemplo: **Im – V7 – Im – VII – III – I7 – IVm – VII – III – II V7 – III – V7 - Im.**

Tónica	Dominante	Tónica	Sensible	Mediante	Tónica	Subdominante
Dm	A7	Dm	C7	F	D7	Gm
Sensible	Mediante	Súper tónica	Dominante	Mediante	Dominante	Tónica
C	F	E	A7	F	A7	Dm



Existe otra variedad de estructura empleada en el pasillo ecuatoriano. Ejemplo: Estribillo que por lo general son de cuatro a ocho compases en tonalidad menor. Parte A (primera parte) y B (Segunda parte) donde se emplea la armonía tonal en diferente manera, comenzando con un acorde mayor y cambio de velocidad, es decir muestra un nuevo color por su tempo rápido o alegre. Culminando con una parte C en movimiento lento.

Otros compositores, ya sea, debido a su preparación o a su creatividad han demostrado otra estructura, modulando la tonalidad de la segunda parte (B), hacia una tonalidad mayor, para así mismo luego del estribillo finalizar con la segunda parte (B). (Mora Yanza, 2014).

Tomamos nuevamente como referencia y ejemplo de esta estructura al pasillo Pasional. Letra y música de Enrique Espín Ayala²⁰, nacido en Quito el 9 de noviembre de 1926. Fue profesor del Conservatorio de Quito enseñando el piano y violín, grabando este último instrumento para artistas como el Dúo Benítez y Valencia, Eduardo Brito, entre otros. Acotando a su carrera, este gran compositor fue quien logró una vez Director Nacional de Educación Musical, incluir al pensum de estudios a la materia de Música, otorgándole la misma importancia que las demás asignaturas tanto en escuelas como en los colegios de la época.

²⁰ Espín Yépez murió en México el 21 de mayo de 1997. Supo vivir con abnegación en su vocación desde su juventud; estudió y trabajó ejemplarmente, con honradez y sin tregua, reunió las cualidades propias de los grandes artistas; la sencillez, la frescura de sus actos solidarios y sobre todo la transparente intimidad que le permitió compartir la inspiración con sus semejantes. Durante más de 30 años vivió en tierras mexicanas donde conoció y amó a doña Josefina Paredes viuda de Espín, mujer mexicana, compañera leal y noble dama, a quien el Ecuador le debe algo más que el reconocimiento y la gratitud. Fue la musa de nuestro compositor clásico y afamado académico del arte musical. Aquí en México no solo recibió el sentimiento claro de su pasión y la estirpe de su sangre renovada en cada uno de sus hijos que le sobreviven. También recibió la batuta para dirigir la Orquesta de Cámara del Estado de México y dictó cátedra en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. Participó en forma constante con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Aquí en esta misión del Ecuador en México, Leopoldo Benites Vinuesa le rindió pleitesía y presidió sus conciertos para los ecuatorianos residentes. Luego alguien ha dicho que fue nuestro gran poeta Adalberto Ortiz, quien entonces actuaba como secretario del embajador, el coautor que ayudó a escribir la letra del pasillo Pasional. Entre los más jóvenes violinistas que de él aprendieron se encuentra Jorge Saade Scaff, estudioso académico y virtuoso del violín que ha recibido honores en Salzburgo, en el Instituto Mozarteum y ha servido a la diplomacia ecuatoriana en el gran país del norte donde también estudió y se graduó. Saade llegó a México el día anterior al concierto, luego de ser aplaudido en el Carnegie Hall y aquí en Bellas Artes volvió a triunfar.



Pasional
Pasillo ecuatoriano

Enrique Espín Yépez
(Quito, 1924-1997)

Lento
Gm D7 Gm

Piano *p* *mf* *mf*

The image shows the first system of the musical score for 'Pasional'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The first staff contains a piano introduction with a dynamic of *p* (piano) and a melodic line with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The second staff continues the piano introduction with a dynamic of *p* and includes the beginning of the vocal line with lyrics: 'mar - ñar sin es - pe - ran - za - que nos qui - si - mos'. A red oval highlights the first 8 measures of the piano introduction in both staves. A yellow arrow points from the bottom of this oval to the text below.

Pasillo en tonalidad de sol menor, introducción de 8 compases con dinámica *piano*. El tempo empleado es lento usando los siguientes círculos armónicos. I - V7 - I - V7 - I

PARTE A

7 D7 Gm A Gm D7 Gm

p *p* *mf* *mf*

mar ñar sin es - pe - ran - za - que nos qui - si - mos

13 G7 Cm G7 Cm D7

es dar el co - ra zón con to - da el al - ma por - qué siem - pre yo he dea ñar - te
es so - lo re - cor dar u - na qui - me - ra

25 1 2 *Allegro* F Bb D7

p *f*

A Yo tea me con lo - cu - ra y te di mi ter - nu - ra mas bur - las - te mi

The image shows the second system of the musical score, labeled 'PARTE A'. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 7-12) continues the piano introduction with a dynamic of *p* and includes the vocal line with lyrics: 'mar ñar sin es - pe - ran - za - que nos qui - si - mos'. A red oval highlights measures 9-12. The second system (measures 13-18) continues the piano introduction with a dynamic of *p* and includes the vocal line with lyrics: 'es dar el co - ra zón con to - da el al - ma por - qué siem - pre yo he dea ñar - te'. The third system (measures 25-28) starts with a dynamic of *p* and includes the vocal line with lyrics: 'Yo tea me con lo - cu - ra y te di mi ter - nu - ra mas bur - las - te mi'. The tempo is marked 'Allegro'. A yellow oval highlights the first measure of the third system.



A partir del compás 9 hasta el compás 25 se conforma la parte lírica de carácter romántico, movimiento lento y con dinámica *piano*. La melodía empieza en anacrusa conformada por 16 compases culminando en el círculo de color amarillo. Esta parte musical armónicamente usa la siguiente estructura. **Im – V7 – Im – IVm I7 – IVm – V7 – VI – Im – V7 – Im**

Tónica	Dominante	Tónica	Subdominan te	Tónica	
Gm	D7	Gm	Cm	G7	
Subdominante	Dominante	Súper dominante	Tónica	Dominante	Tónica
Cm	D7	Eb	Gm	D7	Gm

PARTE B ALLEGRO

A partir del compás 26 hasta el compás 34 se emplea un cambio de velocidad de *lento* a *Allegro* y dinámica *forte* conformando un total de ocho compases. Con este movimiento se emplea nuevos acordes de la tonalidad de Sol menor, conformados con los siguientes grados de la escala: **VII – III – V7 – Im**



Sensible	Mediante	Dominante	Tónica
F	Bb	D7	Gm

Finalmente a diferencia de un pasillo de forma simple, esta obra se compone por una parte C, desde el compás 35 hasta el compás 42 de movimiento *lento* y dinámica *piano*. En total se conforma por 8 compases, usando los grados fundamentales de la tonalidad que son el quinto y primer grado de la escala. Ejemplo: **V7 – I – V7 – I**

Dominante	Tónica	Dominante	Tónica
D7	Gm	D7	Gm

1.4 Pasillo Sombras

El pasillo Sombras, creado en el año de 1930 por Carlos Brito Benavides, nacido en Quito el 12 de noviembre de 1891, está compuesto en compás de 3/4 formando un total de 46 compases de toda la canción con el tempo de negra = 90, en forma estructural A – B y tonalidad de la menor. Su movimiento es moderado, con una



duración total de 3:31 minutos. Una vez compuesto y musicalizado, el pasillo “Sombras, ha sido interpretado por distintos cantantes ecuatorianos: Los Hermanos Benítez y Valencia, Julio Jaramillo, los Hermanos Miño Naranjo, Consuelo Vargas, Carlota Jaramillo, Hilda Murillo, Margarita Laso, Paulina Tamayo, Juan Fernando Velasco canción que también llegó a ser grabada en México por el trío “Los Panchos” con Julito Rodríguez en la primera voz y sus fundadores Jesús Navarro y Alfredo Gil. De tal manera Ecuador y México se convirtieron en una hermandad musical, pues esta obra llena de pasión y penuria fue escrita por la poeta mexicana Rosario Sansores²¹ en 1889.

Fue estrenado y grabado primero por las Hermanas Fierro, en el estudio de grabación Radio El Prado en 1932 propiedad del Ing. Carlos Cordobés Borja²². (Meneses, 1997)

Aunque tomamos como referente a una de las interpretaciones del cantante ecuatoriano Julio Jaramillo porque podemos apreciar la característica principal instrumental del pasillo Sombras, el cual es interpretado por el estribillo y el acompañamiento melódico por la primera guitarra llamado requinto, de igual manera se percibe el acompañamiento rítmico - armónico de la segunda guitarra. Todas ellas, formas musicales propias de un pasillo, de ahí se distingue la suave y elegante forma de combinación musical por medio de valiosos recursos sonoros instrumentales e interpretativos.

²¹ **Rosario Sansores.** Mérida, Yucatán, 25 de agosto de 1889 Ciudad de México, 7 de enero de 1972 . Fue una poeta mexicana, conocida por obras como Cuando tú te hayas ido, poema que sirvió de base al pasillo Sombras musicalizado por el compositor ecuatoriano Carlos Brito Benavides. Rosario Sansores fue una mujer inquieta y de espíritu libertario. Educada en los valores y gustos artísticos de su condición social y de su tiempo. Desarrolló un estilo que contrasta el tratamiento desinhibido de los asuntos eróticos con la forma tradicional de su expresión poética que la acercaba al romanticismo. Fuente: <https://www.isliada.org/poetas/rosario-sansores/>

²² **Carlos Cordobés Borja.** Nace en la ciudad de Riobamba, el 26 de octubre de 1888. Desde muy pequeño viajó a Europa para realizar sus primeros estudios, llegándose a graduar en EEUU de Ingeniero Eléctrico. Pero nunca perdió su gusto por la música de manera especial la nacional de la época, es ahí donde crea su radio y realiza la primera emisión en el año de 1925.



SOMBRAS

***Poema: Rosario Sansores
Música: Carlos Brito Benavides***

Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras
Cuando tú te hayas ido
Con mi dolor a solas
Evocaré ese idilio
De las azules horas
Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras.

Y en la penumbra vaga
De la pequeña alcoba
Donde una tibia tarde
Te acariciaba toda.

Te buscarán mis brazos
Te llamará mi boca
Y aspiraré en el aire
Aquel olor a rosas,
Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras



SOMBRAS

Pasillo

Letra: ROSARIO SANORES

Música: CARLOS BRITO

♩ = 90

Piano

mf

Rec.

Pno.

p

Pno.

mf *f* *p*

10

Am E

Cuan do tu te ha yas i do meen vol ve ran las som bras

10



14 Am

Cuan do tu te ha yas i do con mi do lor a so las

18 Amaj7 Dm

e vo ca reese i di lio de las a zu les ho ras

22 Am

Cuan do tu te ha yas i i do Meen vol ve ran las som bras AL

ESTRIBILLO

Y VA

A LAB

26 **PARTE B** E Am

Yen la pe num bra va ga de la pe que ñaal co ba



30 G G7 C

don de una ti bia tar de mea ca ri cias te to da

34 E7 Am

te bus ca ran mis bra zos te be sa ra mi bo ca

38 A Dm G C

yas pi ra rene el ai re A quel o lor a ro sas

42 E7 rit. Am

Cuan do tu te ha yas i i do meen vol ve ran las som bras FIN



1.4.1 Análisis descriptivo del pasillo Sombras.

Formato de piano y voz, escrito en compás de 3/4 en modo menor con una introducción de modo anacrúsico y melodía cromática do- do# empezando por dos semicorcheas y resolviendo en el primer compás con la nota re, dicha nota consta como el séptimo grado del acorde de E7.



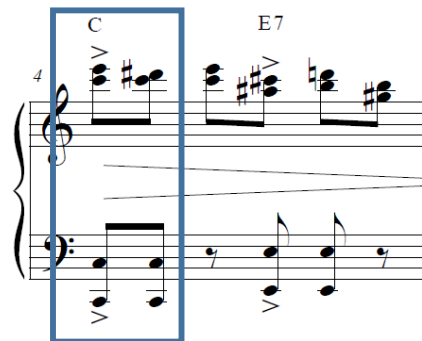
La melodía de los compases uno y tres marcados de color azul, están compuestas por bordaduras²³ con figuración semicorchea, motivo rítmico característico en este pasillo. A diferencia el compás número dos marcado de color amarillo, indica un movimiento melódico alegre ejecutado por notas de paso²⁴. La primera parte de la introducción mantiene una armonía básica funcional basada en sus triadas: V7 – I V7.

²³ Por grados conjunto entre una nota del acorde y su repetición.

²⁴ Aparece por grado conjunto entre dos notas del acorde. Puede ser cromático o diatónico.



Dentro del compás cuatro encontramos una progresión armónica distinta, pues emplea el III^o de la escala, el acorde DO mayor, combinando a su V7 para buscar su tónica, característico modo y estilo propio de un pasillo ecuatoriano.



De forma armónica, el piano acompaña a la introducción empleando un círculo dentro de su armonía con sus grados V7 (E7) – I (Am) – V7 (E7), en cada inicio de compás, las mismas que son ejecutadas melódicamente nota por nota formando el acorde desde su último grado hasta el primer grado en forma descendente. El acorde E7 empieza por su séptimo grado: re – si – sol – mi. Mientras que el acorde de Am empieza desde su quinto grado: mi – do – la – mi.



El compás ocho de dinámica *forte*, se caracteriza por tener una melodía alegre donde emplea el cuarto grado de la escala, su acorde subdominante de Re menor. Armónicamente hablando, es una triada que busca su acorde de quinta dominante para resolver con la tónica. El primer tiempo del compás ocho usa las notas propias de la triada de re menor, (re-fa) su segundo y tercer tiempo se ejecuta con las notas del acorde de MI7 (si-re-sol#), aplicando la figuración de semicorcheas dentro de sus tres tiempos culminando su introducción en forma descreciendo, para dar paso al acorde de tónica de la obra con dinámica piano y con un calderón.



La base rítmica se conforma por las siguiente figuras musicales: Dos corcheas en su primer tiempo fuerte, un silencio de corchea, dos corcheas mas entre el tiempo débil del 2º tiempo y el tiempo fuerte del 3º tiempo señalado con las flechas rojas. Y finalmente un silencio de corchea.

PARTE A

La parte A, se define desde el compás 10 hasta el compás 25, los mismo que parafrasean ideas de similar caracterización dividiéndose en cuatro secciones o frases por ejemplo: **Frase I:** Comienza la interpretación del cantante, del compás 10 al 13. Cuando tú te hayas ido, me envolverán las sombras. El compás 10 y 11 de ésta sección mantiene todas las notas de la escala del acorde de Am, empezando por la 5ta nota que es mi señalada de color rojo y termina en su 1era nota del acorde la nota la. Armónicamente emplea su acorde de tónica y dominante.



Frase II: del compás 14 al 17. Cuanto tú te hayas ido, con mi dolor a solas. El compás 14 y 15 mantiene el acorde dominante. En el compás 16 observamos como emplea todas las notas del acorde de E7, buscando y resolviendo en su tónica. Ejemplo: mi - sol# - si - re - mi. Función tonal característica de un pasillo ecuatoriano.

14 Am

Cuan do tu te ha yas i do con mi dolor a so las

Frase III: del compás 18 al 21, Evocaré ese idilio, de las azules horas. Armónicamente emplea otros grados de la escala pasando de una tónica de séptima mayor donde la nota do se convirtió en do# dentro del compás 18 – 19 y 20, a un grado menor llamado subdominante o el acorde re menor en el compás 21.

18 Amaj7 Dm

e vo ca ree se i di lio de las a zu les ho ras

Frase IV: finalmente esta última frase de la parte A del pasillo Sombras, se incluye desde el compás 22 al 25, Cuanto tú te hayas ido, me envolverán las sombras. Armónicamente el compás 22 – 23 y 24 emplea su acorde dominante, concluyendo en el compás 25 con su acorde tonal de Am.

22 E7 Am

Cuan do tu te ha yas i i do Meen vol ve ran las som bras



PARTE B

La parte B de la obra, conformada por 20 compases en total, mantiene su tonalidad original. Con comienzo tético, nos presenta su armonía tonal funcional, manteniendo su ritmo original. Desde los compases 26 al 33 presentan frases similares en su notación rítmica. La lírica expresa el sentido habitual de un pasillo sentimental.

26 E Am

Yen la pe num bra va ga de la pe que ñaal co ba

Figura rítmica similar

En esta segunda frase melódica, que corresponde al compás 30 hasta el 33 observamos un nuevo empleo de grados tonales a lo largo de su armonía y melodía. (VII - VII7 - III). A raíz de ello, cada dos compases las melodías usa notas propias del acorde, mismas que se presentan en forma interválica. Ejemplo y figura:

Compás 30 (G)	Sol – sol – sol – si – re
Compás 31 (G Maj7)	Fa – re
Compás 32 – 33 (C)	Sol – sol – sol do – mi – sol – mi

30 G G7 C

don de una ti bia tar de mea ca rí cías te to da



La figuración de la siguiente sección o frase varía un tanto en su ritmo, de manera especial en el primer tiempo de cada compás. Observamos que se caracteriza por empezar con un silencio de corchea, tanto en el compás 34 como en el compás 36. Armónicamente el piano emplea su acorde dominante y resuelve brevemente en su tónica.

34 E7 Am

te bus ca ran mis bra zos te be sa ra mi bo ca

En la sección tres la armonía de los compases 38 – 39 – 40 y 41 es diferente ya que trabaja en el cambio de triadas por cada compás. Empleando de esa manera cadencias de cuartas justas, rompiendo con la funcional tonal típica del pasillo primera (I) y quinta (V), brindándole un color diferente a la canción.

A	Dm
Dm	G
G	C

38 A Dm G C

4ta justa 4ta justa 4ta justa

yas pi ra re ne el ai re A quel o lor a ro sas

De forma armónica, los compases de la sección cuatro de la parte B, vuelven a manejarse en base a su función tonal típica, dominante y culminar con un retardando en su acorde de tónica. De esta manera el pasillo se ha conservado y ha permitido desarrollarse tanto en su forma rítmica como en su forma armónica y melódica. Se maneja un arreglo musical claro, con frases muy bien estructuradas. Vale mencionar



que la célula rítmico armónica de toda la parte B, ha conservado un solo ritmo, manteniendo su patrón rítmico. De tal manera se brindó un papel muy importante a la composición e interpretación de tan valioso pasillo.

42 E7 rit. Am

Cuan do tu teha yas i i do meen vol ve ran las som bras

1.5 Pasillo Invernal

Pasillo emblemático dentro del pentagrama musical romántico ecuatoriano. Creado en el año 1933 por el compositor Nicasio Safadi, quien nació en el año 1897 en Líbano y fue nacionalizado ecuatoriano en la ciudad de Guayaquil. La musicalidad del pasillo Invernal, tiene registros melódicos muy llamativos con una digitación llena de destrezas y habilidades al momento de interpretarla. Todas las cualidades es por el resultado de la creación poética y lírica del ecuatoriano José María Egas en el año de 1920, mismo que radicado en la ciudad de Quito. Escrita y compuesta para un formato de piano y voz en el compás de 3/4 con un total de 53 compases. Su forma estructural es A – B con una duración total de 2:25 minutos. Con el transcurso del tiempo el pasillo ha sido intepretado por varios cantantes ecuatorianos, extendiendose por todo el territorio nacional llegando a ser reconocidos dentro y fuera del país. Su letra nos habla de un realismo diario, es decir con contenido romantico y un sentido vocal poético. Como referente para el análisis del pasillo Invernal, escogimos la interpretación de los Hermanos Miño Naranjo.



INVERNAL

Poema: José María Egas
Música: Nicasio Safadi

Ingenuamente pones
en tu balcón florido
la nota más romántica
de esta tarde de lluvia.

Voy a hilar mi nostalgia
de sol que se ha dormido
en la seda fragante
de tu melena rubia.

Hay un libro de versos
en tus manos de luna
en el libro un poema
que se deshoja en rosas.

Tienes la vista al cielo
y en tus ojos hay una
devoción infinita
para mirar las cosas.

Tiembla en tus labios rojos
la emoción de un poema
yo cual viejo neurótico
seguiré con mi tema.

En esta tarde enferma
de cansancio y de lluvia
y siempre cuando muera
crepúsculo de olvido.

Hilaré en mi nostalgia
el sol que se ha dormido
en la seda fragante
de tu melena rubia.



INVERNAL

Pasillo

Letra: JOSÉ MARÍA EGAS

Música: NICASIO SAFADI

Piano

G B7 Em B7

Pno.

6 Em D7 G B7 Em

Pno.

11 B7 Em B7

In ge nua men te po nes en tu bal con flo
Hay un li bro de ver sos en tus ma nos de

Pno.

16 Em D7 G

ri do la no ta mas ro man ti ca dees ta tar de de llu via
lu na en el li bro un po e ma que se des ho ja en ro sas



21

Pno.

B7 F#7 B

voy a hilar mi nos tal gía de sol que se ha dor mi do
tienes la vis ta al cie lo yen tus o jos hay u na

25

Pno.

C G B7 Em

en la se da fra gan te de tu me le na ru bia
de vo ción in fi ni ta pa ra mi rar las co sas

Introducción
A
y sigue
⊖

29

Pno.

⊖ E7 Am D7 G C

Tiem bla en tus la bios ro jos lae mo ción de un po e ma yo cual vie jo neu

34

Pno.

Em B7 Em F#7 B

ro tí co se gui re con mi te ma en esta tar de en fer ma

39

Pno.

F#7 B C G Am

de can sancio y de llu via y siem pre cuan do mue ran cre pús cu lo de ol



44 Em B7 Em
vi do hi la re mi nos tal gia de sol que se ha dor mi do

49 C G B7 Em
en la se da fra gan te de tu me le na ru bia

1.5.1 Análisis descriptivo del pasillo Invernal

Obra para un formato de piano y voz, escrita en compás de 3/4 en modo menor. A continuación analizamos su introducción, misma que se encuentra en modo acéfalo; es decir, sin su primer tiempo en la melodía principal, mismas que son ejecutadas por medio de bordaduras. Empieza con el silencio de corchea para luego emplear las figuras rítmicas típicas de un pasillo, de forma progresiva, las corcheas.

Piano

La forma estructural del pasillo Invernal es muy extensa, tomamos como referencia el modo A – B – C, donde apreciamos la introducción, misma que consta de 12 compases. Observamos que los primeros 4 compases se anticipa al estribillo muy




colorido y principal de la obra, llamándose bipartita²⁵. Se quiere decir que lleva dentro de su estructura una pequeña introducción adicional al estribillo principal.

Melódicamente, la introducción presenta un movimiento descendente; es decir, una sucesión de notas originando una escala en grado conjunto, con la repetición de sus notas como nos muestra el cuadro azul. Observamos entonces, que parte desde el sol sobre la 5° línea, hasta el sol de la 2° línea. Ejemplo: **Sol – fa# - mi – re – do – si – la – sol**


A partir del compás 5 analizamos la melodía de la segunda parte de la introducción. Con un color de melodía más pintoresco, manteniendo una progresión similar en cada compás, tanto en su rítmica que conserva el uso de 6 corcheas por compás como en la ejecución de sus intervalos.

²⁵ **Bipartita**. El paso de una pieza con una sección adicional que se denominará trío, que en algunas ocasiones emplea una corta introducción.



La melodía en el compases cinco y nueve  emplea intervalos de 2° menor (si-do).

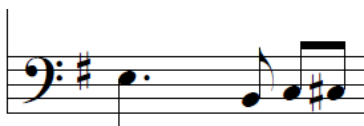
La melodía del compases siete  emplea intervalos de 2° mayor (re-mi)

Los compases seis, ocho y diez  realizan en su melodía intervalos de 4° justa (si-mi).

Armónicamente la introducción mantiene los siguientes acordes, esenciales en un pasillo romántico.

VI	III	V7	I	V7	Im	VII7	III	V7	Im	V7	Im
C	G	B7	Em	B7	Em	D7	G	B7	Em	B7	Em

La célula rítmica se conserva y marca el toque principal en toda la obra, formada por las siguientes figuras musicales. Negra con punto, corchea en el segundo tiempo y dos corcheas más en el tercer tiempo. Ejemplo:



Mantiene en ciertos compases, el uso de movimientos melódicos cromáticos ascendentes de corcheas, típico del pasillo para resaltar una expresión por medio de un motivo ritmico. Ejemplo:



PARTE A

La parte A, consta de 16 compases se delimita desde los compases 13 al 28 desarrollando un motivo musical lírico de carácter romántico, empezando por su tónica Em, para emplear un 5° grado B7 y resolver nuevamente en su tónica. A partir del compás 16 se maneja movimientos en distinto orden armonico, empleando una particularidad entre cuartas y quintas justas, como nos indica el recuadro.

Compás 18 al 20	D7	G	4° JUSTA
Compás 22 al 23	B7	F#7	5° JUSTA
Compás 23 al 24	F#7	B	4° JUSTA
Compás 25 al 26	C	G	5° JUSTA
Compás 27 al 28	B7	Em	4° JUSTA



La figuración rítmica que se presenta al comienzo de cada frase y compás tanto de la parte A como la parte B es la principal de la obra. Está empleada por un silencio de corchea y cinco corcheas mas para completar el compás.

Movimiento rítmico

PARTE B

Conformada por 25 compases en total, con comienzo tético, conserva el ritmo original. Esta parte tambien presenta frases similares en su figuración rítmica al inicio de cada compás como muestra el cuadro amarillo. A pesar que mantiene su tonalidad original, empieza con el acorde de tónica mayor E7, empleando los acordes de la escala de igual manera combinado por 4tas justas. Dichos acordes al momento de ejecutar tienen un carácter romántico que busca de una triada para resolver. Es importante mencionar que la célula rítmica se mantiene como presenta el recuadro azul. Ejemplo.



Finalmente, todos los compases de la parte B, se ha manejan en base a su función tonal típica de un pasillo romántico. De esta manera el pasillo se ha conservado y ha permitido desarrollarse tanto en su forma rítmica como en su forma armónica y melódica. Cabe mencionar que la célula rítmico armónica de toda la parte B, ha conservado un solo ritmo, manteniendo su sentido musical intacto.



Capítulo 2

La música tropical



2.1 Antecedentes y tipos de formatos.

En el Caribe predominó el tambor, el ritmo y el movimiento, gracias a la corriente africana difundida por sus antepasados. De tal manera, culturalmente hablando, centro América y el Caribe tuvo su forma de expresión y comunicación por medio de la música y el baile, expandiendo este concepto desde su centro de Cuba, La República Dominicana y Puerto Rico.

Si hacemos una referencia histórica, la música tropical “Puede parecer que es la combinación entre elementos musicales europeos y africanos” (Quintero, 1998). Por otro lado, como antecedente de la música tropical, se menciona que es un ritmo formado por diferente combinación e improvisación de ritmos afro caribeños, provenientes de la etnicidad. Es decir de la estructura mulata musical, que es el género tropical sobre la cual se asienta y se adapta con la conformación de las sociedades caribeñas, sus formas y tradiciones musicales de manera especial su tiempo, evolucionando como tal la variedad y complejidad de sus poliritmos.

La música tropical ha sido un estandarte de la identidad latino americana, siendo una vinculación hacia su forma de sentir y expresarse. En otras palabras, se ha convertido en un referente como reseña histórica, pues viajando en el tiempo la población caribeña, ha experimentado de manera dramática desplazamientos territoriales masivos de su población, constituyéndose en uno de los problemas centrales de la realidad social contemporánea en todo centro América, y a la vez trayendo como consecuencia el darse a conocer en todo el mundo.

“La salsa, el merengue y el bolero, constituyen la música caribeña para los caribeños” (Díaz, 1991 - 1992). Después de todo, en la música mulata, la melodía no supedita al ritmo, manteniendo así formas musicales tradicionales negras. Por ello el género continúa a través de su composición y su estilo métrico heredado de la tradición africana.



El merengue como género tropical también tiene su historia musical colonial. Tanto en sus líricas como en su instrumentación mantuvo su complejidad de ejecución. Históricamente la música de República Dominicana, comenzó con patrones líricos dedicados a lo religioso por ejemplo en velaciones de santos o personas. De ahí los nombres evolucionaron como: La mangulina, el carabiné y el merengue. La mangulina, nombre que proviene de la flor del mango, se desconoce su origen pero fue la música y el baile típico del sur del país a mediados del siglo XX. El carabiné, también con descendencia africana, según historiadores se remonta más o menos en el siglo XVIII, los instrumentos musicales de dicho género son los precursores del actual ritmo del merengue. Pues se maneja como instrumentos principal a la tambora, el pandero y el acordeón.

Zoila Lapique²⁶, aporta interesante información histórica sobre este proceso de síntesis entre rasgos criollos y africanos. Señala que, la contradanza llega a Cuba a través de los numerosos contactos con los españoles, ya que desde 1755 cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas se constatan en España unas contradanzas denominadas nuevas, en las que surge por primera vez el denominado ritmo de tango. Así aparece en la primera publicada en 1803 con el título de San Pascual Bailón, donde ya se observan las características que serán habituales posteriormente en el género: dos secciones mayor y menor.

Como una breve reseña histórica, luego de la Revolución Cubana, en los años sesenta y setenta del siglo XX, a nivel de Latinoamérica se dio el proceso llamado Desarrollista, con ello se dio planes de desarrollo de producción autónoma de todos los bienes materiales e inmateriales, donde la parte cultural y musical no fue competencia en este desarrollo, es más nunca fue tomada en consideración. Sin embargo, Cuba es conocida en el mundo como La Isla de la Música y varios de sus

²⁶ Fuente: https://www.ecured.cu/Zoila_Lapique_Becali



resultados artísticos son aportes y parte principal de la cultura universal. (Contribución de la industria musical al desarrollo inclusivo y sostenible).

Su apuesta por el desarrollo de las industrias culturales y creativas se basa en el reconocimiento y preeminencia de los valores culturales pasados ya mencionados como las de su población africana. A partir de ahí se creó el impulso para el crecimiento musical, pues con la potenciación de capacidades y el bienestar general de la población en el ámbito cultural, se convierten en defensores del fortalecimiento de la institucionalidad cultural. Esas magnitudes han asegurado parte importante para la enseñanza artística, significativa para el proceso creativo en todas las manifestaciones del arte y los procesos que componen la cadena musical productiva.

A continuación presentamos los diferentes tipos de formatos que define la métrica de la música caribeña a partir del siglo XIX, donde se cultivaban y formaban diversos géneros que hoy en día conocemos como la salsa y el merengue por citar un ejemplo:

El seis: expresión musical popular típica de Puerto Rico, de tiempo inmemorial pues data del siglo XVIII. Era un género musical muy alegre con acompañamiento de guitarras, bordonúa²⁷ y el requinto. Lo llamaban también Sangre viva, Normalmente, estos instrumentos comienzan con un prelude que define el tipo de seis que se va a tocar, luego el trovador canta y entrelaza con interludios e improvisaciones, donde el músico destaca sus habilidades con el instrumento. El final del seis se caracteriza porque por lo general se vuelve a tocar la melodía del prelude, atado a una coda tradicional que termina en la tónica. A más de su armonía,

²⁷ La bordonúa que se tocaba en el siglo XIX era grande y de voz grave. Reproducía sonidos tan bajos como los de la guitarra. Se utilizaba como acompañamiento en las orquestas jíbaras, pero con el paso del tiempo, la guitarra se convirtió en el instrumento preferencial para esta función. A principios del siglo XX, la bordonúa tenía una tesitura muy parecida a la del cuatro, aunque con afinación similar a la de la vihuela cortesana del siglo XVI. Su función era mayormente melódica. Fuente:

<https://enciclopediaipr.org/encyclopedia/la-bordonua-instrumento-tipico/>



rítmicamente hablando la métrica de este movimiento es de compás de 2/4. “El seis se canta utilizando la décima espinela, o décima de diez versos octosílabos, y en muy pocas ocasiones, también se canta con cuartetos octosílabos”, (EPRL, El seis, Expresión musical, 2014).

La plena: el origen de La plena se ubica en los alrededores de la ciudad de Ponce a fines de la década de 1880, y en 1910 se escuchó por primera vez en Joyas del Castillo, una población conformada en su mayoría por inmigrantes de San Cristóbal, Tortola, y Santo Tomás, establecidos en la isla desde finales de 1800. El estilo incorpora las características de muchas culturas, como las de África Occidental, la española y la cubana. En ambientes populares, La plena es considerada a menudo como un Periódico cantado, puesto que su contenido lírico puede reflejar noticias, chismes y acontecimientos históricos. “En La plena se cantan temas de actualidad, casi siempre con cierta modalidad caricaturesca. (Malaret, 1938) Actualmente, muchos instrumentos han contribuido al desarrollo del sonido de la plena, entre ellos se destacan instrumentos de percusión como panderos, güiros, congas, timbales, maracas, etc.

La Habanera: el género fue aportado por los músicos negros africanos a inicios del siglo XIX, de carácter suave dulce y elegante, con tresillos en su melodía. Fue un género vocal instrumental de tiempo binario. El término *Habanera* se dio a conocer con el contexto creativo de la contradanza o canción criolla. La primera pieza musical Habanera la publicaron en el año de 1842, escrita para un formato simple de piano y voz, desarrollando también habaneros bailables²⁸. Este género se difundió para Europa, México, Perú, Venezuela y Argentina. “Uno del más importante y decisivo género en la conformación del repertorio de músicaailable en el área de Latinoamérica y el Caribe” (Sánchez, 2007)

²⁸ Partitura de una canción criolla. Fuente:
https://issuu.com/revistamusike/docs/la_cancion_criolla_puertorriquena_a



La Bomba²⁹: baile popular en Puerto Rico, traído por los africanos. Este ritmo por lo general es ejecutado a tres tambores, mismos que son hechos en forma de barril sin fondo con un cuero atado a uno de sus extremos. Un tambor marca el paso de baile, mientras que los otros dos dan el bajo de base permaneciendo lo negro en el ritmo. Finalmente, la bomba se puede definir como un estilo libre, que no tiene reglas rígidas en cuanto a la rima y al verso, su contenido está enriquecido con situaciones netamente sociales, expresando mediante su lenguaje característico y pintoresco la cultura y las tradiciones del pueblo.

El son: perteneciente al patrimonio cultural oriental cubano, con poemas interpretados en decimas estrofas, es decir con diez versos octosílabos y con alternancia rítmica de manera improvisada, a más que el motivo lírico de dicho género estaba dirigido a la esclavitud. Históricamente hablando el son nació por la mezcla del ritmo africano con la melodía y texto típico de España, convirtiéndose en música popularailable, tan característica y singular de Cuba. “El son, como bien señala Ángel Augier, es flor del folclor nacional que andaba silvestre por la manigua del cancionero anónimo y hoy, gracias al genio poético de Guillén, pervive como nunca en la expresión literaria y cultural de Cuba”. (Morejón, 2017)

La rumba: Danza cubana de origen africano, originado durante el siglo XIX. Al igual que la mayoría de estos movimientos artísticos folclóricos, dicho género se remonta a partir de la disolución de la esclavitud. La rumba hoy en día es una danza erótica con movimientos de cintura bailada por parejas, difundiéndose de manera internacional por España y Nueva York en el año 1930. A partir de ahí nace un ritmo de baile de salón con movimientos elaborados y acrobáticos perdiendo su carácter erótico-sensual. La instrumentación para la rumba incluye tres tumbadoras la tumbadora o congas es un tambor inventado en Cuba que, a

²⁹ La bomba tiene más de veinte ritmos, entre los más populares están: el sicá, el yubá y el holandés. Otros ritmos son güembe, cuembe, gracima y danue.



diferencia de los africanos, tiene llaves. Dos de los tambores, la tumbadora prima y el segundo o tres marcan el ritmo básico, la tercera tumbadora, llamada quinto, que se afina más alto, da los golpes improvisados. “Existen tres tipos de rumba: el yambú que era de ritmo lento donde los bailarines realizaban gestos característicos de la vejez, la columbia³⁰, que era un movimiento rápido bailado por un solo hombre y el guaguancó de La Habana, que describe en su canto un suceso social o a un personaje cuyo baile se distingue por el juego de atracción y repulsión en la pareja”. (Rumba, 2018). En este último género, los bailarines presentan una coreografía en la que el hombre persigue a la mujer con movimientos sumamente eróticos representando la conquista del hombre a la mujer, recibiendo el nombre del vacunao.

El mambo: el mambo es un ritmo que nace de la mezcla de la música tradicional cubana con ritmos típicos americanos como el swing y el big band a partir de 1930. Se ejecutaba con el empleo de tambores contra trompetas, con un solo de saxofón o de trompeta llamándola moña. Este género se destaca por su característico ritmo acompañado del baile, pues implica flexionar mucho el cuerpo. Era costumbre nombrar una obra de mambo con números cardinales, como el ahora conocido Mambo nº5, relanzado y reinterpretado por el cantante de origen africano Lou Bega. Los mayores representantes en Nueva York con orquesta son Tito Rodríguez y la orquesta de Tito Puente, teniendo presentaciones en el Club de Broadway. (López, 2019)

Conga: danza popular de Cuba, de origen africano de ritmo carnavalescoailable y lírico, donde se destaca la alegría, el ritmo y el sabor de la música cubana. Tiene un ritmo sincopado y se acompaña con tambores. Históricamente los habitantes de la isla, africanos y afrocubanos, tenían derecho a reunirse en cabildos, comenzó entre

³⁰ Columbia: Baile afrocubano de origen rural. Es una de las tres partes de la rumba, bailada generalmente por un hombre solo. Fuente: [https://www.ecured.cu/Columbia_\(baile_afrocubano\)](https://www.ecured.cu/Columbia_(baile_afrocubano))



ellos una comunicación libre que incluyó las danzas de santería y la adoración a sus dioses, como una expresión más popular y menos religiosa. En su instrumental participan tambores de diversos tipos, abarrilados y de un solo parche (conga, tumbadora, quinto); bombo, cencerros, sartenes y otros objetos de metal. (López, 2019)

La Guaracha: No se conoce cuál es el origen del término guaracha, pero históricamente hablando se dice que pudo haber sido utilizado originalmente para denominar una danza de origen español. El término guaracha ha sido utilizado con el propósito de denominar una canciónailable de origen cubano desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las guarachas fueron tocadas y cantadas en el Teatro Musical Cubano, así como en salones de danza de baja categoría social. Existen diferentes formas de guarachas que son difícil definirlas por el ritmo, pero se reconocen más bien por la temática de sus letras. Esta se convirtió en parte integral de la música del teatro bufo a mediados del siglo XIX.

La guaracha es un ritmo esencialmenteailable, pero también se considera música de parranda navideña, así como música popular de conciertos. Varios de los ritmos populares de la actualidad heredan características de la guaracha, como, por ejemplo, la salsa y la rumba. (EPRL G. E., 2014)

Jíbaro: música jíbara de los campesinos nativos de la isla de Puerto Rico, de origen español. Quienes habitaban las regiones montañosas de la isla, cuya cultura y forma de vida aun a la llegada de los militares norteamericanos en 1898, guardaba mucho de la cultura originaria de Boriken aborigen. Pero en la actualidad ha adquirido un significado cultural más amplio; en el sistema colonial de castas, eran llamadas así las personas de linaje pardos o mestizos descendientes de indígenas. Hoy en día el jíbaro se viste del mismo modo con el que se vestía hace un siglo atrás con



pantalón de dril o de coleta, camisa de listado y sombrero de palma de yarey³¹. “En Cuba se utiliza la palabra guajiro con idéntico significado”. (López, 2019)

En conclusión, a través de la historia el término tropical dentro del ámbito musical, se generó por la mezcla primero de instrumentos musicales como el tambor africano, instrumento membranófono y de ritmos provenientes del continente mencionado; y el término de música tropical es cuando abarca la sonoridad principalmente del Caribe hispano, expandiéndose para Cuba con su género musical. “El son” “La salsa cubana”. (Rivera, 1998).

2.2 Orígenes y desarrollo

Dentro del objeto de estudio, seguimos ligando al género Salsa con centroamérica, netamente mencionamos a la isla de Puerto Rico, que históricamente fue invadida por los Estados Unidos en 1898 ,siendo dominada totalmente en el año de 1903. Ahí los puertorriqueños, fueron considerados como ciudadanos de segunda clase, y excluidos tanto en lo social como en lo cultural.

Tenemos como referencia que el género Salsa nació en el caribe con el músico Ignacio Piñeiro con su disco *Échale salsita*³², album grabado a finales de los años setenta. Otra hipótesis se habla del venezolano Federico y su combo con el disco *Llegó la salsa*³³, album también grabado por la década de los setenta.

³¹ Planta de la familia de las palmas, que se emplea para tejer sombreros. Fuente:

<https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/yarey.php%20%C2%A9%20Definiciones-de.com>

³² Cuenta la leyenda popular que un día el afamado sonero cubano Ignacio Piñeiro conoció a El Congo, y probó además sus butifarras. Aquel día pasó a la historia, pues surgió la idea de hacer un son que le dio la vuelta al mundo con su estribillo pegajoso: “Échale salsita”. Dicen que en 1933, Ignacio Piñeiro fue a presentarse a un baile en un salón del pueblo, y al estar allí conoció al vendedor de las renombradas butifarras. Entonces escuchó el pregón y se acercó al comerciante. En esa ocasión solo entonó el estribillo de lo que más tarde sería el son “Échale salsita”.

³³ <https://www.discogs.com/es/Federico-Y-Su-Combo-Latino-Llego-La-Salsa/release/5185937>



Hubo orquestas de la época como la Billo's Boys y la de Luis Alfonso Larraín que ejecutaban ritmos caribeños como merengues. Anteriormente, toda música proveniente de centro América o de las islas caribeñas, tenían el apelativo de *Música latina*, es decir la música popular de su tierra, por lo tanto era su representación cultural.

Por la década de los 70 la salsa respondió a la necesidad del inmigrante latinoamericano de llevar sus raíces y exaltarlas en cualquier lugar, pero sobre todo a no dejarse invadir por una cultura que no le era tan familiar. (Corro, 2008)

Otro dato importante del origen de la salsa, fue que el género tropical latino de centro América con sus ritmos tradicionales se mantuvo influyente en los jóvenes, hasta que en los años 60 muchos de estos ritmos de origen cubano se fusionaron con el jazz.

A consecuencia del nuevo fenómeno musical de la época, el tiempo coincide con un diseñador gráfico el puerto rriqueño llamado Izzy Sanabria³⁴ quien trabajaba en los famosos estudios de Fania Records³⁵. Sanabria escuchaba el sabor y la potencia que tenían las nuevas fusiones de la música latina, colocando así el distintivo de *salsa* para eliminar confusiones y vender el nuevo concepto de fusión musical más fácilmente. Nombre orientado por la simple explicación que daba a *un espagueti*, que no tiene un sabor específico sino con la salsa que se le agrega. A causa de ello no dudó en diseñar portadas y afiches que popularizaron al nuevo nombre en todo

³⁴ Izzy nació en Mayagüez, Puerto Rico pero desde muy pequeño su familia se mudó, como muchas otras familias puertorriqueñas, a Nueva York. Desde su más temprana infancia sorprendía a sus familiares haciendo copias de anuncios gráficos. Fuente:

https://www.vice.com/es_latam/article/5g9bzd/izzy-sanabria-es-mr-salsa

³⁵ La historia de Fania se inició en los barrios latinos de Nueva York. Desde el año 1930 hasta los años 1960, muchos jóvenes de descendencia cubana llegaron a Estados Unidos y trajeron consigo sus ritmos musicales. De esta forma, surge un intercambio cultural que trae una mezcla de sonidos de Cuba que revoluciona la historia musical en Nueva York. Jerry Masucci creó el sello de "*Fania Records*" Gestor musical encargado de todo lo que correspondía a las producciones musicales y al descubrimiento de nuevos talentos. A este último, Pacheco, se le atribuye, dentro del contexto de Fania, la creación del concepto conocido como Salsa.



Nueva York. Ese mismo año, Sanabria se convirtió en el anfitrión de un show de televisión denominado Salsa, en el canal 41 de Nueva York³⁶, continuando en el año 1975 con los primeros premios de salsa, *The Latin NY Music Awards*.

Otra influencia de la salsa fue la ejecución de instrumentos de la llamada *Jam Session Latin*, donde lo fundamental era la interpretación por medio de la improvisación desarrollando un dialogo musical. *Will Mathews*³⁷ considera que la interpretación es más cercana a la improvisación. En principio, diferencia la interpretación de contexto académico, donde existen especificidades cada vez mayores por parte de los compositores, y limita la interpretación a una decodificación cada vez más sofisticada es decir nos encontramos con una valoración de las prácticas improvisadoras atravesadas por los paradigmas tradicionales. Sin embargo, en la educación musical, la improvisación suele asociarse por un lado al jazz y por otro a la expresividad. La improvisación asociada al jazz ha avanzado en los espacios de educación musical. Podríamos hablar de intérpretes activos y pasivos. En este sentido, la categoría de intérprete activo se acerca bastante a lo que ocurre en muchos espacios de producción en la música popular latinoamericana, donde la melodía pasa a ser un soporte sobre el cual el intérprete realiza variaciones con mucha libertad tanto desde las alturas como desde lo rítmico. Por el carácter de lo que se escucha puede especularse con que no hay un acuerdo previo a la producción: no hay arreglos o marcas acordadas. (González, 2015)

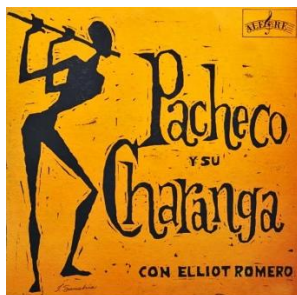
³⁶Tomado de:<https://www.youtube.com/watch?v=bbQpjrr5Oqg> Ray Barretto con Izzy Sanabria - Salsa

³⁷ Will Matthews, nativo de Kansas City, es el guitarrista de la mundialmente famosa Orquesta Count Basie, y se unió al grupo en 1996 bajo la dirección del trombonista Grover Mitchell para ocupar la codiciada silla del legendario guitarrista y compositor Freddie Green, quien estuvo con la banda durante más de cincuenta años. Matthews ha tocado en muchas grabaciones de estudio con el grupo, incluidas dos grabaciones ganadoras del Grammy, Count Basie Orchestra Live at Manchester Guild en 1997 y Count Plays Duke 1999, así como la grabación nominada al Grammy Swing Shift en 2000.



En la ciudad de New York, los puertorriqueños y las puertorriqueñas crearon una cultura de resistencia que asume una identidad de frontera y que se vale de su herencia cultural para resistir el proceso de dominación de los Estados Unidos. A la vez, se da un proceso de hibridación con productos culturales de la diáspora africana³⁸ y con elementos de la música orquestal de los Estados Unidos en los años cuarenta. La salsa es el resultado de estos procesos de hibridación y de resistencia entre al final de los años sesenta y el comienzo de los años setenta. (Benavides, 2003)

Continuamente, el género musical salsa se fue desarrollando con la aparición del músico Johnny Pacheco³⁹ quien publicó su primer álbum titulado Pacheco y su Charanga⁴⁰ en 1960. Exitoso álbum a nivel comercial y musical ya que en su propuesta se empleaba el uso orquestal de violines y flautas.



³⁸ La diáspora africana: Fue el éxodo de personas de origen negro y africano y de sus descendientes hacia diferentes lugares del mundo, al principio hacia Oriente Próximo, posteriormente Europa y desde entonces, mayormente, hacia América. El término se ha usado históricamente, y en especial, a los descendientes de africanos que fueron esclavizados y embarcados hacia América como parte del comercio atlántico de esclavos, estando su mayor población en Brasil. En tiempos modernos, el término también se aplica a los africanos que han emigrado desde su continente para buscar educación, empleo y mejores condiciones de vida para ellos y sus hijos.

³⁹ Nació en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, el 25 de marzo de 1935 y heredó la pasión por la música de su padre, Rafael Azarias Pacheco, quien fue director y clarinetista de una de las orquestas más famosos de ese tiempo, la Orquesta Santa Cecilia. El primer instrumento musical lo recibe de su padre a una temprana edad. Cuando tenía once años, la familia Pacheco emigra a Nueva York donde Johnny continúa puliendo sus habilidades musicales. Desde joven aprendió a tocar el acordeón, violín, saxofón y clarinete. Asistió a la prestigiosa escuela de música Julliard donde estudió percusión.

⁴⁰ Fuente: UMG (en representación de Fania Records); UMPG Publishing Concord Music Publishing Latin Autor, BMI – Broadcast Music Inc. y 1 sociedades de derechos musicales.



Otra de las mayores agrupaciones de la época y con gran historia salsera, fue el disco que los *Alegre All-Stars* grabaron en 1966 donde musicalmente emplea una estructura determinada como: introducción, fase melódica, fase de ritmo o percusión y parte musical pianística llamada montuno que es la sección con mayor energía rítmica. Su album presenta una tira cómica como portada del mismo, producido en *Lost & Found*.



Continuando de manera cronológica con los mayores representantes de la evolución de la Salsa, mencionamos a Willie Colón que saltó con su música en 1970 presentando el album que se titula *La Gran Fuga*. La portada imitaba un cartel de *Wanted by The FBI*, buscado por el FBI. El artista cuenta como anécdota, de cómo fue su primer impacto como artista en las calles de la ciudad del Bronx. Resulta que colgaron los carteles de promoción por toda la ciudad y a su abuela casi le da un ataque al corazón porque todos le decían que buscaban a su nieto. Incluso el FBI fue a las oficinas de Fania y dijo: “Ustedes no pueden tirar a la calle algo que transmita la idea de que realmente viene del FBI”. Finalmente se cambió el diseño, pero ya se había impreso 5.000 (Entrevista 1’10”)⁴¹

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=SulgLsdXtU4>



Izzi Sanabri⁴² es un individualista talentoso y su labor ha tomado un papel importante y significativo en cuanto a la promoción de la música latina en Nueva York y su cultura durante la década de los años setenta. Él a menudo ha sido citado y reconocido por sus esfuerzos en numerosas publicaciones americanas más reconocidas, incluyendo los periódicos: *The New York Times*, *The Village Voice*, *The NY Daily News*, *NY Post*, *Show Business* y revistas como: *Billboard*, *Times*, *Newsweek* y *Gentleman's*, *Quartely* entre otros.

La Salsa de este primer período de oro la podemos apreciar y diferenciar por su sonoridad, su instrumentación y lo más importante su lírica. Pues, estos músicos intérpretes salseros dicen que es música brava o que es la salsa verdadera, con agarre, con corazón, de ver al cantante entregándose de verdad, a más de oír y admirar un buen solo de timbal, escuchar letras que hablan de la vida, de la calle en forma de protesta y todo lo que la salsa les dio, dejando huellas en los corazones de los latinoamericanos. En definitiva, todo eso se admira en la época del comienzo de la Salsa.

En conclusión, vemos que el género fue reflejado en todo Nueva York, en los años 70 a pesar que sus raíces latinoamericanas fueron propias de un proceso social y cultural. Este género nombrado como Salsa, tuvo compositores e intérpretes caribeños

⁴² SalsaMagazine.com



que por medio de una fusión de ritmos como el son, la charanga, el mambo, el cha cha cha y el jazz, sacaron adelante la forma y estructura de una salsa. Uno de los primeros cantantes puertorriqueños que viajó a Nueva York y empezó con el auge de tan valioso género, fue Cheo Feliciano⁴³, el Sonero del Mundo, grabando un éxito musical llamado: *Bemba colorá* con Celia Cruz. Le siguieron otros cantantes caribeños, cubanos, puertorriqueño, dominicanos, hasta venezolanos: Tito Puente, Ismael Rivera, Oscar de León, Johnny Pacheco, Héctor Lavoe, acotando a este fantástico cantante su verdadero apellido era Pérez, pero por su espectacular voz, tanto amigos del mundo musical como la gente le decían “*La voz o la vo*”, bautizándole como Héctor Lavoe, Celia Cruz, Rubén Blades, cantante que componía música más social y rebelde. Eddie Palmiere, Rpalphy Leavitt, Papo Lucca, Marc Anthony, Gilberto Santa Rosa, Willie Colón, quien siempre quiso figurar como un personaje malo dentro de la música, a tal punto que en sus publicidades escribía de la siguiente manera:

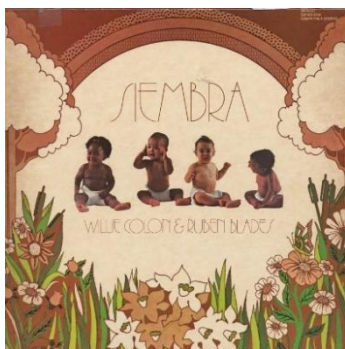
Armado con un trombón y considerado peligroso, Willie Colón fue visto por última vez en la ciudad de Nueva York; él podría estar acompañado por un tal Héctor Lavoe, ocupación “cantante”, también muy peligroso con su voz... Cuidado: se sabe que ellos matan con poca provocación y sin advertencia alguna, mediante la excitación que produce su ritmo... Una advertencia a los vivos: estos hombres son altamente peligrosos en

⁴³José Luis Feliciano Vega, (Ponce, Puerto Rico, 3 de julio de 1935 – San Juan, 17 de abril de 2014), más conocido artísticamente como Cheo Feliciano, fue un cantante y músico puertorriqueño de salsa y bolero. Siendo artista reconocido, varios años después, reconocería que su infancia fue pobre, aunque feliz. Los días domingos, cuando el padre estaba libre, se dedicaba a cocinar y a cantar algún bolero de esa época siendo acompañado por la madre y esta rutina familiar se convirtió en su primera influencia musical. En 1955, se encontraba trabajando como atrilero en la orquesta del músico y cantante Tito Rodríguez y éste se percató del talento de percusionista y cantante de Feliciano. Así inicia su discografía de manera independiente al firmar contrato con la subsidiaria de Fania Records, llamada *Vaya Records*. Se mantenía activo haciendo presentaciones y grabaciones en forma ocasional. Su último trabajo musical fue como participante del proyecto *Salsa Giants*, desarrollado por el productor musical Sergio George en el que se reunió con colegas suyos veteranos exponentes de la salsa como La India, Oscar D'León, Andy Montañez, Tito Nieves, José Alberto "El Canario", Ismael Miranda y Willy Chirino. Con este grupo grabó e hizo el vídeo del tema *Bajo la Tormenta* que fuera presentado en marzo del año 2013.



medio de una multitud y son capaces de dar comienzo a disturbios: por tanto, comiencen a bailar de manera inmediata (Benavides, 2003).

Sin embargo uno de los mayores problemas de la época era la vida liberal, sin medir consecuencias futuras y sin saberse controlar, éste fue el caso particular de Héctor Lavoe, que por problemas de drogadicción, tuvo que abandonar el grupo de Willie Colón, quien no dudó en reemplazarlo por Rubén Blades, en el año 1976 autor de una de las salsas de calle, Pedro Navaja, produciendo también un album llamado Sombras. Otro boom a nivel del desarrollo de la salsa fue el disco Siembra, donde revolucionó el género como tal a mano de estos grandes maestros.



Desde Puerto Rico, mencionamos a la orquesta más reconocida a partir de la década de los 60 en toda América Latina, por su sabor, su rítmica y su sonido fue El Gran Combo de Puerto Rico, fundada por Rafael Ithier con sus mayores álbumes como: Meneame, Los mangos, El caballo pelotero, Solamente para bailar, etc.





La salsa valoriza las aspiraciones sociales manifestadas en el evento por un sector étnico, latinoamericano, caribeño y puertorriqueño de ascendencia africana. (Díaz, 1991 - 1992)

2.3 La salsa

El sentir latino y caribeño se apreció con uno de los mejores proyectos de la historia de la salsa, caracterizados por su calidad interpretativa y por sus arreglos orquestales dando vida a la gran familia musical *Fania All Stars* en 1968. Llegando a convertirse hasta la actualidad en un símbolo de globalización caribeña a nivel mundial, pues, tan afamada orquesta presentó un concierto en el continente africano con éxito total. Los integrantes muchos de ellos ya mencionados anteriormente como Johnny Pacheco fue quien dirigió la orquesta. A raíz de ello, en la actualidad cuando hablamos del género musical salsa, hablamos de un movimiento tropical latino. Hemos visto entonces que a través de distintas líneas, el género musical tropical se originó por la mezcla de diversos ritmos, es decir abarca la sonoridad principalmente del Caribe hispano. De forma que, por medio de diversos golpes o patrones rítmicos se ejecutan bases de acompañamiento, convirtiéndose en la parte primordial de un estilo musical tropical salsa. A raíz de ello uno de los países que ha producido y ha logrado expandir al género en los últimos años con nuevos intérpretes fueron los colombianos, con Joe Arroyo, el grupo Niche o la orquesta Guayacán, el venezolano Óscar de León.

Vale mencionar nuevamente, la parte rítmica que está conformada por una familia de instrumentos de percusión latina extensa como los membranófonos, los cuales hoy en día son los encargados de dar un nuevo color a la salsa. Es así que en la década de los noventa siguieron surgiendo nuevos músicos y grupos que desearon continuar con el sonido salsero que se creó en un momento. Un empresario, proveniente del viejo sello Fania, Ralph Mercado, intentó crear nuevamente un movimiento comercial, pero no con tanto éxito por problemas económicos. Pero a pesar de esto



surgen nuevos músicos como Gilberto Santa Rosa, La India y Marc Anthony, que trajeron nuevos aportes a este género. (Rondon, 2005)

La salsa por medio de su sección rítmica se ejecuta con diversos golpes o patrones rítmicos de acompañamiento de la percusión latina, tales como: los membranófonos ejecutado por los timbales quien es el encargado de los redobles siempre al final o comienzo de una frase al igual que su cascaneo. Las congas, patrón rítmico fundamental en la salsa pues se encarga de producir golpes abiertos y el Slap. Los bongos a diferencia de la conga son su tesitura aguda dedicada a marcar el tiempo en todo momento con su golpe llamada “martillo”. Encontramos también los instrumentos de percusión idiófonos como las maracas, güiro y campanas.

Concluyentemente, obtenemos un factor importante dentro del género ya que determina como será ejecutada la obra entre el conjunto, cada instrumento y su poliritmia marcando un ritmo de dos golpes en el primer compás y tres golpes en el segundo compas o viceversa donde el primer compás lleva tres golpes y en segundo dos golpes. Estos patrones se generalizan llamándola la clave.

Armónicamente mencionamos al baby bass, instrumento de orquestas latinas tropicales, hecho de material termoplástico con similitud al contrabajo por su registro realiza un bajo anticipado y sincopado es decir no se articula ni se acentúa el tiempo fuerte e en otras palabras rompe la regularidad del ritmo. Este patrón rítmico lleva como nombre tumbao.⁴⁴

Otro acompañamiento armónico ejecutado por el piano, guitarra o el tres cubano, quienes emplean un estilo particular con acompañamiento también sincopado y en forma cromática, acentuando el primer tiempo y la segunda mitad del tiempo cuatro del compás dos. Cabe recalcar que existen dos tipos de patrones rítmicos según la

⁴⁴ Acompañamiento melódico-armónico, utilizado por los instrumentos de base, el cual está diseñado de una manera distinta para el bajo y para el piano. Fuente: (Padilla, 2016, pág. 6)



clave que se ejecute que son: 2-3 y 3-2. Este patrón rítmico lleva como nombre montuno.

El género popular tradicional en nuestra sociedad está vinculado y conocido por conllevar un carácter musical muy interpretativo y melancólico. Por otro lado también un género popular pero con ritmo caribeño Salsa están ligados a la alegría y baile (Cortéz, 2016).

En la actualidad la adaptación o fusión de ritmos son cuantiosos debido a un agrado popular, pero también se mantiene la teoría que el género por ser autóctono es desconocido por una gran parte de la sociedad a pesar de ser popular por la razón que las personas comparten distintos gustos musicales. Por consiguiente se mantiene que al adaptar un género popular a otro género más considerado por un público que huye de la interpretación de la música tradicional se dé un acercamiento a su cultura pero con otros tipos de música. Cabe recalcar que se justifica esta adaptación para hacer un estilo de música moderna donde se presentan arreglos significativos como su armonía, melodía y ritmo.

Por tal motivo, evidenciamos diferentes adaptaciones musicales, ordenados cronológicamente y desde un género popular criollo a un género tropical salsa, mencionando a su vez a los artistas y cantantes de tan valioso género que resaltaron con sus nuevos proyectos adaptados y arreglados para una orquesta, por ejemplo: Rubén Blades, Fruko y sus Tesos, Tito Gómez, etc.

1966 ,Todos Vuelven, Celio González con la Sonora Alegre. El sataná de Cuba, como lo llamaban, también había sido cantante de la Sonora Matancera, pero es con esta orquesta que incluye en la producción *Ahora Sí -This is it*, este clásico vals de



César Miró⁴⁵. Adaptado para un registro completo de orquesta, el mismo tema musical que años después grabaría Rubén Blades.⁴⁶

1978, Limeña, Fruko y sus Tesos.⁴⁷ Reforzados por Celio González, quien vuelve a cantar para esta producción un vals peruano, la orquesta colombiana hace una muy buena versión del vals de Augusto Polo Campos⁴⁸. El album se llama: El cocinero mayor. Sello: Discos Fuentes.

1997, Nuestro Secreto, Tito Gómez.⁴⁹ Luego de su paso como vocalista de grandes orquestas como La Sonora Ponceña, La Terrífica, El Grupo Niche, el maestro Tito

⁴⁵ **César Miró-Quesada** nace el 7 de junio de 1907 en el distrito de Miraflores, en Lima. En Los Ángeles, Estados Unidos, recibió el ofrecimiento para filmar una película describiendo el sentimiento de los latinoamericanos que viven en EE.UU. por retornar a la tierra natal. "Todos vuelven a la tierra en que nacieron, / al embrujo incomparable de su sol, / todos vuelven al rincón donde vivieron, / donde acaso floreció más de un amor...". Rubén Blades hizo también un arreglo de ritmo salsa para Todos Vuelven, que no fue de su agrado porque consideraba una pérdida del sentido poético. Blades, en visita en Lima, le dijo que lo disculpara por haberle hecho algunos cambios a la letra y el ritmo, César Miró le dijo que no se preocupara que ya después el pueblo cambiaría lo que Blades había hecho. Link todos Vuelven música criolla: Tomado de : https://www.youtube.com/watch?v=USFMR_NVH8s

⁴⁶ **Rubén Blades Bellido de Luna** (Ciudad de Panamá; 16 de julio de 1948), Cantante, compositor, músico, actor, abogado, político y humanista Panameño. Ha desarrollado gran parte de su carrera artística en la ciudad de Nueva York. Sus discos más exitosos los realizó junto a Willie Colón para el sello discográfico Fania durante el *boom* de la salsa. Su estilo ha sido calificado como "salsa intelectual" y en muchos países se le conoce como el poeta de la salsa. Sus canciones han alcanzado gran popularidad y es considerado uno de los cantautores más exitosos y prolíficos de Latinoamérica. Desde los años setenta hasta la actualidad ha grabado más de veinte álbumes y ha participado como invitado en más de 15 grabaciones con artistas de distintos géneros y tendencias. En reconocimiento de su labor ha recibido trece premios Grammy. Ha incursionado en el cine participando como actor en diversas producciones tanto de Hollywood como del cine independiente. Entrevista a Rubén Blades: https://www.youtube.com/watch?v=AbizQK9_nLk
Tema arreglado para orquesta con Rubén Blades: <https://www.youtube.com/watch?v=OtkL8YZ1sPM>

⁴⁷ **Fruko y sus Tesos** es un grupo musical de Colombia, encabezado y dirigido por el maestro Julio Ernesto Estrada Rincón, conocido como **Fruko**. **Julio Ernesto Estrada Rincón** (Medellín; 7 de julio de 1951), más conocido como **Fruko**, es un compositor, productor, intérprete y director de orquesta. Empezó a cantar y a tocar con los amigos del barrio a la edad de 6 años. Por entonces comenzó, a ganarse la vida participando en concursos. En 1963 firmó su primer contrato para hacer de chico de los recados en Discos Fuentes, mítica compañía dedicada especialmente a la música latina y fundada por Antonio Fuentes en 1934. En 1965, entró a formar parte de Los Corraleros de Majagual, con los que grabó durante siete años. En un principio utilizaba el sobrenombre de Joselito, pero luego le empezaron a llamar Fruko por su parecido con un personaje de un anuncio de conservas que decía: La salsa de tomate Fruco (nombre original del producto)... el secreto del sabor. Link del tema arreglado por Fruko y sus Tesos: https://www.youtube.com/watch?v=-MOXsqC-_ME

⁴⁸ **Augusto Polo Campos**. Nació el 25 de febrero de 1931, en Puquio, en el departamento de Ayacucho, siendo sus padres el Capitán EP Rodrigo Polo Alzamora (nacido en Lima) y Flor de María Campos (natural de Chiclayo). En 1933, la familia se trasladó al limeño distrito del Rímac. Desde muy pequeño descubrió su afición y facilidad para los versos y las rimas. A la casa de sus padres acudían artistas y cantantes, la bohemia y la jarana nutrieron su creatividad, convirtiéndolo muy pronto en un prolífico y exitoso compositor. <https://www.youtube.com/watch?v=6I9GWEa4EwU>

⁴⁹ **Humberto Luis Gómez Rivera**, (Juana Díaz, Puerto Rico, 9 de abril de 1948 - Cali, Colombia, 12 de junio de 2007), artísticamente conocido como **Tito Gómez**, fue un cantante puertorriqueño de salsa de ascendencia estadounidense. En 1968 incursionó en la salsa; su voz se destacó en varias agrupaciones como La Sonora Ponceña ("Prende el Fogón", "Moreno Soy"), el Conjunto Clásico, el conjunto de Ray Barreto, La Terrífica, el Grupo Niche y el grupo de Charlie Palmieri, entre otras. También colaboró en los coros para artistas como Frankie Ruiz, en temas como *La cura* y *La rueda*. Falleció de un paro cardíaco en Cali. El infarto se dio mientras descansaba en un hotel en el sur de esa ciudad. La noche del sábado había deleitado con sus interpretaciones a los asistentes al estadio Hernán Ramírez Villegas de Pereira, en el mano



Gómez inicia una carrera solista en 1990. Es en su producción *Volver* del año 97 donde incluye con un buen arreglo el clásico tema de Félix Pasache⁵⁰.

Tony Succar músico percusionista, productor, compositor y arreglista nacido en Perú en mayo de 1986, radicado en Miami desde los 2 años de edad ciudad donde culminó sus estudios de maestría en el 2010 y donde construyó paso a paso su carrera musical a más de tener el privilegio de haber compartido con músicos de gran nivel como es el trompetista Arturo Sandoval, el maestro Tito Puente, el cantante Gilberto Santa Rosa, Oscar de León, Tito Nieves entre otros.

En la actualidad está marcando una historia importante por sus grandes arreglos musicales y adaptaciones de un album titulado "*The Latin Tribute to Michael Jackson*" donde con ideas totalmente innovadoras Succar revivió los temas del desaparecido Rey del pop, junto a artistas de renombre y una orquesta tropical completa llevando a cabo esta producción audio-visual con cerca de 100 músicos, cabe recalcar que los temas clásicos populares fueron convertidos en ritmo de salsa.

2.3.1 Descripción del compás y tempo.

El género tropical Salsa, lleva dentro de su estructura al compás partido, que, musicalmente hablando, para los músicos intérpretes tanto de instrumentos armónicos como melódicos, facilita su lectura ya que su unidad de tiempo o de división es diferente, por lo tanto cada figura blanca equivale a una negra, la figura negra equivale a una corchea y así continuamente con sus valores más pequeños.

a mano entre el Grupo Niche y Guayacán Orquesta. Link del tema arreglado: <https://www.youtube.com/watch?v=WSVKpFuXGvs>

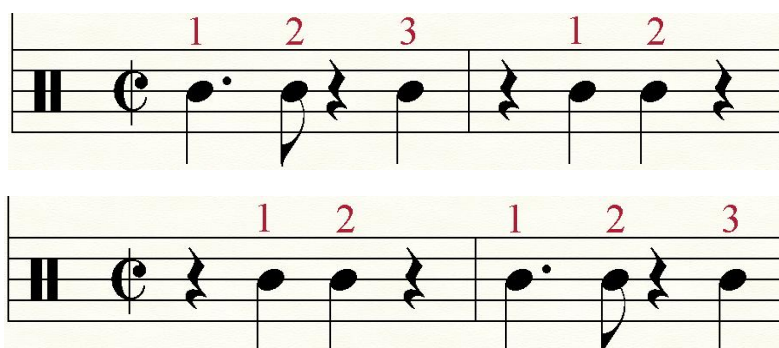
⁵⁰ **Félix Pasache** nació en el distrito de La Victoria en el año 1942 * y gozó de dos grandes etapas en su vida de compositor. Es uno de los compositores más populares por este vals *Nuestro Secreto*, que es de los más escuchados y cantados por todos los Peruanos. Los Embajadores Criollos interpretaron 13 de sus canciones como: *No insistas, Déjalos, Vete, Soy Feliz* y *Se acabó y punto*, cuyos temas llevaron a los Embajadores Criollos a obtener su época de oro, recorriendo varios países y siendo los artistas del espectáculo. Pasache fue protagonista de los Festivales de la Canción Criolla. En 1971, su vals *Parece un sueño*, gana el Festival de Arequipa, cantado por Juan Mosto, también gana el Festival de Chincha" con el vals *Sigue tu Rumbo*, interpretado por Nedda Huambachano. A partir de 1975, tuvo acercamiento con Óscar Avilés y Arturo Cavero, quienes incluyeron en su repertorio, temas de Pasache, como: *Dime la verdad, Se acabó y punto, Cosas de la vida, Mi amiga la tristeza, Sigue tu rumbo, Dijiste adiós, Tu capricho, Déjalos, Sigue mintiendo* y el tema más querido por todos *Nuestro secreto*.
<https://www.youtube.com/watch?v=qnYG2Rc0pJ0>



Observamos ahora que dentro del pentagrama pautamos a la letra C dividida por la mitad, que corresponde al compás de 4/4 pero dividido, dando como resultado el compás partido y el compás binario.



En cuanto a su elemento rítmico y tempo, la música tropical salsa, combina diversas velocidades, empleados desde la salsa romántica, negra = 80 hasta la salsa movida o rápida negra = 120, mismas que son preferidas por un bailarín. También mencionamos a las claves, las cuales tienen un papel importante, pues son de formas diferentes de una salsa por ejemplo: 3 - 2 o 2 - 3 de manera que ayudan a sentir un golpe o un toque desemejante en la canción. Es importante recalcar que a pesar de emplear diferente clave, este no cambia el ritmo, pero si al momento de reproducir y ejecutar una base rítmica y armónica como la percusión, el bajo y el piano sus sincopas utilizan acentos diferentes dando un mínimo cambio en su tempo. “Las claves ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo”. (Rivera, 1998). Ejemplos de las claves empleadas en el género Salsa.





Ejemplo de una salsa en clave 3 – 2. “Lo que quiero es salsa⁵¹”.

LO QUE QUIERO ES SALSA

PIANO

2.3.2. Tonalidad y estructura

El patrón tonal de una Salsa, por lo general se combina empezando por su tónica, en su desarrollo se mueve por la dominante y subdominante en diverso orden, siempre sugiriendo su acorde tonal. Otra manera de emplear una tonalidad es mediante la llamado cadencia andaluza⁵² tónica menor, sensible, superdominante y dominante. Es decir la salsa como género es totalmente tonal. Ejemplo:

TÓNICA	SENSIBLE	SUPERDOMINANTE	DOMINANTE
Am	G	F	E7

⁵¹ Audio y video del tema “Lo que quiero es salsa”: <https://www.youtube.com/watch?v=rANcP19azdc>

⁵² La cadencia andaluza original comprende cuatro acordes básicos ordenados en lectura descendente fruto de su origen; el Tetracordo Dórico Griego *la, sol, fa, mi*”.

El origen de esta cadencia se encuentra en la cadencia frigia (I- VII IV⁶ V), la cual fue usada con frecuencia por los compositores durante en el renacimiento y en el barroco. La cadencia española o andaluza es de uso común en diversos géneros musicales y representa la evolución de la cadencia frigia hacia la música popular. Es de uso común en el flamenco español o andaluz, así como en muchos otros géneros musicales como el jazz o el rock por ejemplo, y representa la herencia de la mezcla entre la cultura árabe y occidental europea en España.

Particularmente, la cadencia andaluza consta de cuatro acordes. El primero de ellos es menor y los tres restantes son mayores. La fórmula es la siguiente: I- VII VI V



Esta estructura rítmica y tonal esta en forma binaria, conlleva variaciones que por lo general consta con una instrumentación muy definida en su base a más de eso, muy estricta en su modo de ejecutar tanto en lo rítmico como sus bases de percusión llevando acabo su estructura A-B- C-A1. El género musical salsa por lo general consta con una introducción, estrofas y pregones.

Dentro de la introducción se mantiene un ritmo de campana normal, en las estrofas se mantiene el cascaneo y en los pregones siempre se emplea la campana de mano. Dentro de los pregones podemos mencionar el canto antifonal es decir el canto de llamada y respuesta donde sus mayores actores, son los solistas y el coro de la orquesta.

2.3.2.1 Estructura básica de un Género Musical Salsa

INTRODUCCIÓN	Interviene toda la orquesta. Con movimiento rítmico-melódico
PARTE A	Interviene el cantante con la melodía principal. Esta sección se repetía varias veces para desarrollar el texto de la canción
SONEO O CORO	Parte compuesta para intervenciones intercaladas con el cantante y el coro
MAMBO	Intervenciones melódicas, de tiempos escritos para la improvisación de instrumentos de viento, percusión o piano.
CIERRE	Similar a la introducción pero con la misión de culminar el tema.

Todas estas fórmulas rítmicas están conformadas por los timbales, campanas, bongos, congas y cencerros. La parte lírica y primordial de una salsa con el soneo. En la armonía siempre resaltan los montunos y tumbaos y lo último no menos importante



en este género, sus melodías conformadas por una cuerda de vientos metal por lo general trompetas y trombones.

El género popular tradicional en nuestra sociedad está vinculado y conocido por conllevar un carácter musical muy interpretativo y melancólico. Por otro lado también un género popular pero con ritmo caribeño “salsa” están ligados a la alegría y baile. (Cortéz, 2016).

Finalmente, presentamos un ejemplo con la partitura de piano y su acompañamiento armónico del tema: Oiga, mire,vea., de la orquesta colombiana Guayacán, donde observamos el siguiente círculo armónico, típico de una Salsa.



PIANO

OIGA, MIRE, VEA

Orq Maximo Torres

Musical score for piano accompaniment of the song "OIGA, MIRE, VEA" by Maximo Torres. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music with various annotations and circled sections.

- Staff 1:** Measures 1-4. Measure 1 has a E^b chord above it. Measure 3 has a "6" above it. Measure 4 has a "7" above it.
- Staff 2:** Measures 5-8. Circled in red. Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b .
- Staff 3:** Measures 9-12. Circled in blue. Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b . Measure 11 has a "B" above it. Measure 12 has an "X4" above it.
- Staff 4:** Measures 13-16. Circled in yellow. Labeled "CORO". Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b . Measure 15 has an "X5" above it.
- Staff 5:** Measures 17-20. Labeled "preg coro". Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b .
- Staff 6:** Measures 21-24. Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b .
- Staff 7:** Measures 25-28. Labeled "piano bass". Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b .
- Staff 8:** Measures 29-32. Chords: E^b , B^b7 , B^b7 , E^b . Measure 31 has an "X6" above it.
- Staff 9:** Measures 33-36. Labeled "CORO". Chords: E^b , B^b7 .
- Staff 10:** Measures 37-40. Circled in red. Labeled "MAMBO". Chords: B^b7 , E^b , E^b , B^b7 .

edgardo manuel



2
83

petas

OIGA, MIRE, VEA

91

preg coro

99

CORO

107

MONA

petas

115

X3

CODA

122

Imagen: Orquesta Maximo Torres, Arreglos Edgardo Manuel⁵³

2.4. El merengue

Cuando hablamos de la isla de la República Dominicana, musicalmente asociamos al merengue, de ahí nace los primeros merengues dominicanos. A pesar que este género tropical a un comienzo fue llamado Danza, a partir del año de 1870, tomo como nombre y hoy por hoy conocido hasta ahora como merengue. A comienzos de este género usaban como parte melódica y armónica al sonido del acordeón claramente de descendencia europea con dos teclados, acompañado por los instrumentos de

⁵³https://www.google.es/search?q=partitura+oiga+mire+vea+arreglos+edgardo+manuel&tbm=isch&source=iu&ictx=1&ir=pUCbfYaQT7P2HM%252CjLt-7NEfyUPrCM%252C_&vet=1&usg=AI4_kSt5nP7vCSuuVOFN7GYj6MzbCEWnA&sa=X&ved=2ahUKEwjF5P64ufDqAhXOnOAKHXZ7DNkQ9QEwAHoECAkQBQ&biw=1242&bih=597#imgrc=pUCbfYaQT7P2HM



percusión como tamboras, de influencia africana con los parches hechos de cuero y güiros metálicos tocados con peines, instrumento propio de la población.

En la actualidad el estilo merengue, como género tropical ha roto barreras, tanto en su apogeo como en su instrumentación. Es así que conocemos a las grandes orquestas que se han formado, todas ellas llenas de presencia en su sonoridad a la vez su sabor. Hablamos además de los instrumentos que fueron de gran ayuda desde sus inicios como los orígenes y el desarrollo del género, pues no sería merengue sin la base primordial que produce la tambora, la güira y las congas, el sabor armónico del piano con el bajo y por supuesto el sonido de los metales, parte melódica y principal de la orquesta entre ellos el saxofón tenor, saxofón alto, trompetas y trombones.

Históricamente, el merengue pertenecía de forma única a las clases sociales populares, pues a mediados del siglo XIX, el ritmo a más de no ser tan conocido no era aceptado por creer que era una música de mala reputación, inclusive llevándola a decir que era música de burdeles. No es sino hasta 1930, que con ayuda de las industrias discográficas y los afamados medios de difusión de aquel entonces, finalmente se proclamó al género como música nacional de la isla, se nacionalizó, esto por un decreto del gobierno de aquel entonces Rafael Trujillo, desapareciendo ahí el sonido del acordeón como instrumento principal melódico.

A partir de los años 60 el merengue fue adoptado por las grandes orquestas, las cuales incluyeron cantantes y trabajan en la elaboración de coreografías para presentar un mejor show musical. Ya en la época de los años 80 el merengue se convirtió en el ícono de la música tropical, tan prendido fue su ritmo que estaba opacando a la salsa en las ondas radiofónicas. Época donde nacieron orquestas femeninas, entre ellas la más nombrada Las Chicas del Can llegando así el género a ser muy popular en Latinoamérica.



2.4.1 Tipos de merengues

El merengue de guitarra⁵⁴: estilo musical ejecutado únicamente por guitarras. La característica de este instrumento es que está hecha por cuatro cuerdas con una contextura más delgada que la de una guitarra normal. Llamada el cuatro.⁵⁵

Merengue típico⁵⁶: este estilo se caracteriza por mantener vivos los primeros instrumentos que fueron protagonistas de tan valioso género en la actualidad. Por ejemplo, en esta forma musical escuchamos el ritmo de las percusiones como la tambora y la güira, acompañadas por un instrumento de viento formado con un fuelle, teclas melódicas y acompañamiento armónico, el acordeón.

Merengue popular o de orquesta⁵⁷: *“El merengue de orquesta o de big band llegó a ser el merengue de elección para las clases altas y medias dominicanas en el Siglo XX. A pesar de eso se mantenía vivo gracias a músicos rurales como el acordeonista/compositor Nico Lora, y comenzó a reaparecer en las ciudades del Cibao durante la década de 1910”.* (Cultura, 2010)

Este tipo de merengue bailado, se ejecutaba por medio de partituras escritas basadas en melodías de un merengue popular. Una de estas magistrales obras fue el trabajo de García, en 1918, titulado Ecos del Cibao.⁵⁸ Predominan los instrumentos de viento metal, piano y bajo. Uno de los mayores representantes que aportó en dicho estilo merengüero, fue el más nombrado de la época el llamado Conjunto Quisqueya, netamente Dominicano con el tema Los limones grabado en 1974.

⁵⁴ Merengue de guitarra: <https://www.youtube.com/watch?v=1BHkdqTBZho>

⁵⁵ El cuatro es un instrumento de la familia de la guitarra. Se utiliza en toda América Latina, pero adquiere un papel relevante en los conjuntos musicales de países como: Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, Colombia y Venezuela, en donde forma parte del folklore y acompaña los bailes y canciones populares. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro_\(instrumento_musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro_(instrumento_musical))

⁵⁶ Merengue típico: https://www.youtube.com/watch?v=mJiMmZtvP_g

⁵⁷ Merengue popular o de orquesta. <https://www.youtube.com/watch?v=9EZnMfuGFIE>

⁵⁸ Tema: Juancito Trucupey. De Ramón García y el Conjunto Cibao
<https://www.youtube.com/watch?v=PtQVafUKS3I>



Estos cambios son tanto musicales como sociales. Primero, el merengue transnacional se caracteriza por su énfasis en el ritmo maco del mambo, su rapidez, sus frases cortas y una armonía reducida. (Cultura, 2010, pág. 187).

Vale mencionar que en los años 60 el formato instrumental y orquestal se dio gracias al compositor Johnny Ventura⁵⁹, quien dentro de la orquesta decidió dejar dos instrumentos por cada sección. Es decir dos trompetas y dos saxofones, formato que el día de hoy emplea las orquestas merengueras. Para concluir, en la actualidad el merengue popular o de orquesta creció hasta llegar a la internacionalización del género como tal. Tanto que hoy conocemos merengueros de talla mundial, todos ellos músicos experimentados de larga carrera y de buena representación de la música tropical caribeña. Entre ellos a partir del siglo XXI tenemos al maestro Juan Luis Guerra, Toño Rosario, Los Toros Band, Rubby Pérez, Alex Bueno, Sergio Vargas, y los siempre populares Los Hermanos Rosario y Wilfrido Vargas, quienes suenan hasta la actualidad y continúan vendiendo su discografía. También en la isla vecina de Puerto Rico, las grandes estrellas como Olga Tañón y Elvis Crespo.

Otro tipo de merengue pero fusionado fue una generación de inmigrantes dominicanos radicados en Nueva York, quienes dieron un nuevo aire al género con el Merengue Hip hop de finales de los noventa y comienzos de los 2000, período en donde fueron reconocidas agrupaciones como: Proyecto Uno, Ilegales, Sandy y Papo, Rikarena y Fulanito.

2.4.2 Descripción del compás y tempo

El merengue se basa en un compás de 2/4 o un compás partido. Sus inicios pueden ser, anacrúxicos, agógicos hasta textuales. En la actualidad se puede ejecutar un merengue de manera improvisada y también de forma académica empleando

⁵⁹ Biografía de Johnny Ventura:

<http://www.republica-dominicana-live.com/republica-dominicana/musica/merengue/jhonny-ventura.html>



elementos musicales importantes en este género por ejemplo: su estilo, sonoridad o texturas, para concluir con un trabajo nítido en sus sonidos tanto en la armonía como su ritmo y melodía. Recordemos que, en un compás partido, la subdivisión de los tiempos y valores de las figuras son más sencillas y ayudan a la lectura más precisa para la interpretación con el instrumento. Por ejemplo, el género merengue como característica musical es el sonido de los saxofones altos y tenores, pues se observa un nivel de virtuosismo al momento de ejecutar la obra, donde se utiliza ocho corcheas, dando el sonido de semicorcheas, ahí se distingue la facilidad que se tiene al momento de escribir y leer a compas partido, el músico no tendrá dificultad en leer y pasar de compás a compás. Seguimos mencionando que, esta forma musical típica en el merengue se emplea para los instrumentos de viento como son: saxofón alto o un saxofón tenor. Finalmente, el tempo promedio del género tropical merengue varía entre ellos por el motivo de su lírica de acuerdo a lo que expresen en sus letras por ejemplo las letras románticas mantienen un tempo moderado, mientras que un merengue de fiesta mantendrá otro tempo mas alegre. El tempo aproximado es de negra = 150. Ejemplo:

LA DUEÑA DEL SWING

ALTO SAXOPHONE

The image shows a musical score for Alto Saxophone. It is titled 'LA DUEÑA DEL SWING' and is for 'ALTO SAXOPHONE'. The score begins with an 'INTRO' section marked with a tempo of 150. The first staff shows a whole rest for 10 measures, followed by a melodic line. The second staff starts at measure 13 with a section labeled 'A' in a box, containing a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes.

Imagen: Arreglo para Saxofon alto⁶⁰

⁶⁰ http://www.mediafire.com/file/e7heotj0n7m0bqt/La_due%252B%25C2%25A6a_del_swing-parts_Alto_Saxophone.pdf/file



2.4.3 Tonalidad y estructura

De movimiento rápido y alegre, el merengue por lo general utiliza tonalidades, prestas al tipo de letra o al motivo principal del tema. Entre ellas emplea tonalidades de modo menor o también tonalidades de modo mayor alternando siempre con su acorde dominante. En cuanto a su estructura, el merengue mantiene la sección rítmica o base, de acuerdo a lo que el tema pide. Con estructura A - B - C, A1 algunos merengues tienen como introducción la parte lírica, luego el desarrollo del tema siempre se presenta muy melódico y finalmente las frases finales se caracteriza por tener un color vivaracho, llamativo, pintoresco y característico pues aquí se maneja la disciplina y el nivel musical ya que viene un juego de saxofones muy sonoro y por supuesto muy complejo llamados mambos o jaleos. Estructura de un merengue.

INTRODUCCIÓN	Interviene toda la orquesta. Rítmico-melódica
PARTE A	Interviene el cantante con la melodía principal, acompañado por los coros. Esta sección se repetía varias veces para desarrollar el texto de la canción.
MAMBO	Parte compuesta para intervenciones intercaladas de los instrumentos de viento.
LA CODA	Sección final: da término a la pieza cuando lo indica el director de la orquesta.

El merengue de hoy día, a pesar de sus variantes, posee una estructura más definida, aunque mantiene rasgos improvisatorios en la ejecución instrumental y licencias formales que siguen supeditadas al criterio del director de la agrupación. (Meza, 2010)



Capítulo 3

Producción audio- visual y arreglos para orquesta tropical



3.1 Merengue Sombras

Los arreglos musicales del tema Sombras, fueron adaptados desde un compás original de género pasillo 3/4 a un compás partido de 4/4 propio de un género tropical merengue. Cabe mencionar que la tonalidad se mantiene al tema original que es La menor. También es importante señalar que su estructura lírica se conserva, dado que lleva una parte A y la parte B propia del pasillo original.

El presente arreglo está estructurado melódicamente por varias secciones, las mismas que emplean el uso de las notas del acorde sujeta a la temática original de la canción. El pasillo Sombras en esta ocasión, melódicamente está escrita para un quinteto de vientos metal como trompeta uno y dos en Bb, saxofón alto en Eb, saxofón tenor en Bb y trombón de vara en Fa. Armónicamente para piano y bajo eléctrico. Por último, su forma rítmica se mantiene con el güiro, congas y tambora.

Como referencia a nuestros arreglos y análisis de cada obra, empleamos una filosofía del pensador Kant quien, diferencia diversas categorías entre ellas: Lo real, lo posible y lo necesario.

LO REAL	Son fenómenos analizados sin prejuicios y que son inalterables en su análisis.
LO POSIBLE	Son fenómenos que partiendo de lo real puede considerarse como facticos.
LO NECESARIO	Las condiciones que están dentro de lo real pero son de mayor importancia y poseen supremacía en su ejecución.

A continuación empleamos un análisis kantiano del género pasillo empleado a un arreglo de género merengue.



	PASILLO	MERENGUE
LO REAL	<p>El ritmo se maneja bajo un compás de 3/4 ejecutado por un piano de carácter romántico en todo el tema.</p> <p>Líricamente predominan su parte A y parte B acompañada del piano.</p> <p>Melódicamente repite los mismos estribillos de la introducción.</p>	<p>Su ritmo maneja un compás partido de 4/4 y un patrón básico empleado por instrumentos de percusión como: güiro, congas y tambora de carácter rítmico alegre.</p> <p>La lírica mantiene su parte A y parte B.</p> <p>Introducción con acentos y dinámicas propios del género.</p>
LO POSIBLE	<p>Se puede cambiar tanto su ritmo como su lírica de un compás de 3/4 a un compás partido de 4/4.</p> <p>Se puede intercambiar sus melodías de introducción hechas por el piano sin perder su armonía.</p> <p>Usar movimientos melódicos ascendentes o descendentes.</p>	<p>Manejar una diferente figuración rítmica de su lírica, empleándolo en un compás partido de 4/4.</p> <p>Utilizar instrumentos de viento metal como saxofones, trompetas y trombones dentro su melodía principal</p> <p>Melódica y armónicamente emplear grados de I – V7 - I en la parte del mambo o final.</p>
LO NECESARIO	<p>Se debe mantener tanto en su lírica como en sus melodías su armonía principal.</p> <p>Conservar y dar protagonismos a sus intervalos o movimientos melódicos propios de la composición y sonoridad del pasillo</p>	<p>Cambiar el ritmo y su orden de estructura lírica, empelando la armonía principal del tema.</p> <p>Es necesario realizar el mambo final o coda con contrapuntos de saxos y trompetas, empleando su armonía I – V7 – I.</p> <p>Utilizar cortes o llamados tocados por la percusión: güiro, congas y tambora.</p>



3.1.1 Análisis comparativo-

El análisis estructural en los siguientes cuadros se argumenta por medio de dos comparaciones de género tropical merengue, mismos que pertenecen a reconocidos e importantes artistas, quienes han conservado el desarrollo del género y del ámbito musical como tal. A continuación el tema Sombras, será objeto de comparación en su estructura con los merengues: La dueña del Swing, de los Hermanos Rosario y Mentiroso, de la cantante puertorriqueña Olga Tañón.

Los merengues seleccionados y mencionados como referente para un análisis comparativo son de intérpretes reconocidos, quienes han sido ganadores de premios Grammy Latino. El caso específico de la cantante puertorriqueña Olga Tanón, conocida artísticamente como: La mujer de fuego, quien lanzó en el año 1994 su tercer álbum titulado, Siente el amor, grabando entre ellas el tema Una noche más, Entre la noche y el día y El Mentiroso, siendo acreedora al premio doble disco de platino por la venta de más de 200.000 copias.

De igual manera y trascendencia la agrupación manejada por los Hermanos Rosario, dominicanos de nacimiento, dieron mucho de qué hablar cuando musicalmente se unieron en el año 1978 realizando giras internacionales, mostrando su producción del tema: La Dueña del Swing en el año de 1955, disco que fue considerado de gran calidad y excelente ritmo grabados en el estudio 4-40 de la ciudad de Nueva York. De esa manera se convirtieron en la primera agrupación del género merengue en ser reconocida por la revista Billboard. Por su trayectoria les fue entregado un disco de platino en EEUU y un disco de oro en Colombia y Venezuela, alcanzando la venta de sus discos de alrededor de medio millón de copias.

Dicho esto, a continuación dividimos por secciones cada tema musical y observamos cómo se asemeja la estructura del arreglo Sombras con los otros merengues.



Merengue: Sombras

Introducción I	Parte A	Introducción II	Parte B	Introducción III	Parte B	Mambo	Parte B	Mambo	Outro
0:00	0:16	0:40	0:54	01:26	01:41	02:13	02:40	03:12	03:37
0:16	0:40	0:54	01:26	01:41	02:13	02:40	03:12	03:36	03:40

Merengue: La dueña del Swing

Introducción I	Parte A	Introducción II	Parte B	Introducción III	Parte C	Mambo	Parte C	Mambo	Outro
0:10	0:21	0:58	01:11		01:36	01:49	02:12	02:50	03:14
0:21	0:58	01:11	01:35		01:49	02:12	02:50	03:14	04:17

Notaremos que en el tema La dueña del Swing, la introducción, la parte A, parte B y mambo se asemeja al tema Sombras.

Merengue: Mentiroso

Introducción I	Parte A	Introducción II	Parte B	Introducción III	Parte B	Mambo	Parte B	Mambo	Outro
0:00	0:21	01:01	01:08	01:48	01:48	02:14	02:35	03:41	04:00
0:21	01:01	01:08	01:48	02:14	02:14	02:35	03:41	04:00	04:03

El tema Mentiroso, de igual manera mantiene en su estructura la introducción, parte A, parte B y mambo, dando una semejanza con el arreglo Sombras.



3.1.2 Análisis rítmico comparativo

Para trabajar en el análisis rítmico comparativo, vamos a utilizar los instrumentos de percusión básicos, mismos que llevan a cabo un patrón rítmico del género merengue: Güiro, tambora dominicana, complementando con el sonido de las congas, instrumentos rítmicos presentes en cada tema de comparación.

Merengue: Sombras

Tempo: 147 bpm

The musical score for 'Merengue: Sombras' features three staves: Conga Drums 1, Tambora 2, and Guiro 2. The Conga and Tambora parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down. The Guiro part is a steady stream of eighth notes, with some notes marked with an 'x' above them. Three blue arrows point from the Guiro staff to the labels 'Aro', 'Slap', and 'Cuero' below it, indicating specific techniques used in the performance.

Merengue: La dueña del Swing

Artista: Hermanos Rosario

Tempo: 150 bpm

The musical score for 'Merengue: La dueña del Swing' features three staves: Conga Drums 1, Tambora 2, and Guiro 2. The Conga and Tambora parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down. The Guiro part is a steady stream of eighth notes, with some notes marked with an 'x' above them.

Merengue: Mentiroso

Artista: Olga Tañón

Tempo: 135 bpm



En el merengue Sombras observamos como el güiro, emplea un patrón con acentos dentro de su primer y tercer tiempo, dándole una cualidad sonora propia del género musical. Por otro lado, las congas mantienen una célula rítmica, misma que se identifica con el golpe típico del merengue, complementando con la tambora. Este último instrumento de percusión es ejecutado de manera similar dentro de los tres temas: Sombras, La dueña del Swing y el Mentiroso.

En el tema La dueña del Swing, con tempo de blanca 150, es decir de mayor velocidad, observamos la ejecución del güiro quien lleva un patrón rítmico únicamente de corcheas con acentos en su primer golpe.

Para finalizar, el acompañamiento rítmico del tema Mentiroso, se destaca por el virtuoso acompañamiento de congas dentro del segundo compas, marcando cuatro corcheas en la tumba, produciendo una sonoridad diferente.

3.1.3 Análisis comparativo rítmico armónico.

El género tropical merengue, se caracteriza por ser un ritmo de carácter rumbero, es decir alegre, marcado a un compás rápido con figuraciones negras. De esa manera es como nos indica los tres ejemplos que a continuación observamos, donde el bajo actúa rítmicamente empleando un primer y quinto grado de la escala de acuerdo a la tonalidad en que se encuentre la obra. Este acompañamiento rítmico armónico, evidenciamos por medio de un fragmento de la introducción de cada uno de los temas.



Merengue: Sombras

Arreglo: Boris Mora

Merengue Sombras
Arreglos Boris Mora

$\text{♩} = 147$

Electric Bass

7

E.B.

13

E.B.

Merengue: La dueña del Swing

LA DUEÑA DEL SWING

$\text{♩} = 150$

ELECTRIC BASS

13

E.B.

18

E.B.

23

Merengue: Mentiroso

Mentiroso
Olga Tañón

$\text{♩} = 135$

Electric Bass

Percusión

6

E.B.



3.1.4 Análisis armónico

A continuación, evidenciamos el uso de los grados conforme a su tonalidad y el orden armónico que emplea cada tema musical dentro de cada sección. Distinguimos a través del presente ejemplo, como se asemeja la introducción de cada uno de los merengues con el tema Sombras.

Introducción

Sombras Am

Im	V7	Im	V7	Im
Am	E7	Am	E7	Am

La dueña del Swing Gm

Im	V7	Im	V7	Im
Gm	D7	Gm	D7	Gm

Mentiroso Cm

Im	V7	Im	V7	Im
Cm	G7	Cm	G7	Cm

PARTE A

Sombras

Im	V7	Im	Imaj7	IV	V7	Im
Am	E7	Am	A maj7	Dm	E7	Am



La dueña del Swing

Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im
Gm	D7	Gm	D7	Gm	D7	Gm	D7	Gm

Mentiroso

Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im
Cm	G7	Cm	G7	Cm	G7	Cm	G7	Cm

En esta segunda sección, evidenciamos como los temas La dueña del Swing y el tema Mentiroso, mantienen un similar uso de grados primero, quinto primero, en la mayoría de sus compases, mientras que el tema Sombras usa la armonía original que también consta con un primero y quinto grado entres sus primeros tres compases. Emplea también un acorde de IV grado menor (re menor) para buscar su dominante y resolver en su tónica, evidencia que constatamos en cada obra musical.

PARTE B CORO

Sombras

Im	V7	Im	VII	III	V7	Im	IVm	VII7
Am	E7	Am	G7	C	E7	Am	Dm	G7

La dueña del Swing



Im	VII	III	v7	I	v7	I	v7	I
Gm	F	Bb	D7	G	D7	G	D7	G

Mentiroso

Im	IVm	Im	v7	Im	v7	Im	v7	Im
Cm	Fm	Cm	G7	Cm	G7	Cm	G7	Cm

En esta tercera sección, observamos el orden en el que se emplean los grados tonales tanto del merengue La dueña del Swing como del merengue Sombras y como se asemejan, empleando la tónica de color rojo, pasando por su séptimo grado sensible de color amarillo y una mediantes o tercer grado de la escala. Mientras que el merengue Mentiroso, un tanto diferente emplea en su segundo compas la armonía de un acorde subdominante o cuarto grado menor.

Por último, la similitud de los tres merengues, observamos en sus últimos compases mismos que emplean su quinta dominante y concluyen en la tónica de la tonalidad según como corresponda, marcados de color azul y rojo.

MAMBO



Sombras

Im	V7	Im	V7	Im
Am	E7	Am	E7	Am

La dueña del Swing

Im	V7	Im	V7	Im
Gm	D7	Gm	D7	Gm

Mentiroso

Im	V7	Im	V7	Im
Cm	G7	Cm	G7	Cm

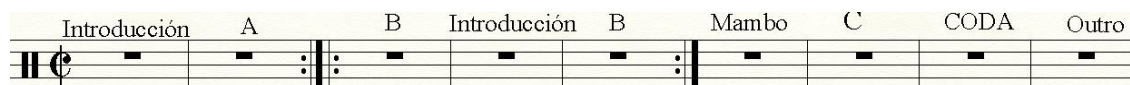
Finalmente, el mambo de los tres temas se manejan tonalmente por su dominante y su tónica, armonía tradicional en la parte contrapuntística de los merengues. Es así como evidenciamos a nuestra arreglo Sombras, empleando pautas principales y muy características del género en todas sus estructuras en este caso la del mambo o parte final de cada tema.

3.1.5 Análisis descriptivo del arreglo Sombras

Introducción	Parte A	Introducción	Parte B	Introducción	Parte B	Mambo	Parte B	Mambo	Outro
0:00	0:14	0:40	0:55	01:26	01:42	02:14	02:42	03:13	03:40



Forma



Dentro de cada parte y sección del arreglo Sombras en estilo merengue, predominará el sonido de los instrumentos de viento metal. De la misma manera se mantendrá la base rítmica, empleando sus respectivas formas indistintas típicas del género como cortes, llamados o arreglos que se distinguen por ser creativos y complejos de tocar. Por ello los músicos intérpretes deben dominar los instrumentos como el güiro, tambora y conga, a más de ello deben tener claro cuando y como interpretar estos arreglos llamados cortes.

Introducción

Dentro de los primeros 16 compases de la introducción, podemos apreciar una sonoridad con la cuerda principal de vientos metal: trompetas, saxofón tenor, saxofón alto y trombón. Instrumentos que ejercen una melodía armonizada por segundas, terceras y octavas formando un acorde. De tal manera, los primeros compases de la introducción, se presta para mantener una armonía habitualmente empleada en el género merengue como ya ejemplificamos anteriormente, constando de un quinto y primer grado.



First system of musical notation. Instruments include Voice, Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B+1, Trumpet in B+2, Trombone, Piano, Electric Piano, and Electric Bass. The score shows the beginning of a piece with various musical notations and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the same instruments as the first system. The vocal line has lyrics: "Cuan do". The piano part includes chord markings: E7, Am, Am?, and Am. The electric bass part includes chord markings: F, E7, Am, and Am.



Para iniciar con el arreglo, conservamos un fragmento melódico del pasillo Sombras, el mismo que será ejecutado como introducción interpretada por una trompeta dentro del compás dos. A continuación las notas del pasillo original y las notas del arreglo en género merengue.

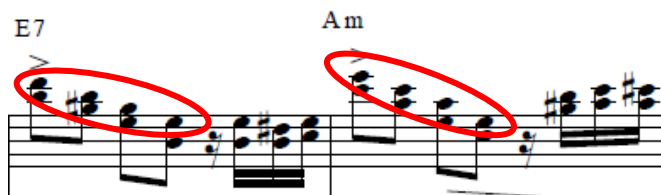
Pasillo 

Merengue 

De la misma manera, para continuar con el arreglo, nos guiamos por medio de un elemento melódico primordial del pasillo Sombras, el cual se ejecuta en cada compás, efectuando en su melodía de introducción las notas del acorde, tocadas en grado conjunto de forma descendente.

MI 7 en forma descendente. Ejemplo: re – si – sol# - mi

Lam en forma descendente. Ejemplo: mi – do – la – mi



The image shows two chords on a staff. The first chord is E7, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 circled in red. The second chord is Am, with notes C4, D4, E4, F4, G4, A4 circled in red. This illustrates the concept of notes being played together in a descending scale.

En el arreglo Sombras de género merengue, aplicamos ese elemento melódico del pasillo, notas de la escala en grado conjunto, misma que es interpretada por la trompeta de igual forma empleando el acorde de Mi7 dentro del compás 3 y 4, dichas notas son ejecutadas cronológicamente pero de manera ascendente.

Ejemplo: mi – sol# – si – re



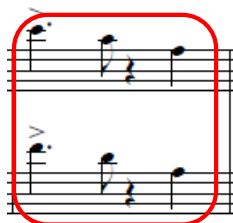
The image shows a melodic line on a staff with notes G4, A4, B4, C5. A red arrow points upwards from the first note to the last, indicating an ascending scale.



El saxofón alto y saxofón tenor en el compás 8, también mantiene en su melodía el acorde de La menor, ejecutadas y armonizadas en forma descendente. Ejemplo:

Saxofón alto mi – do – la y Saxofón tenor do – la – mi

Merengue



Pasillo



Por último, en la parte de la introducción, dentro de los compases 14 15 y 16, observamos como la cuerda de vientos metal resuelve de forma armónica y melódica casi unísona, desde un acorde de V7 con las notas **mi – re – si – sol# - mi – re – do**, a un primer grado de la escala es decir (Am), dando la apropiada resolución y entrada a la parte lírica.



PARTE A



Dentro de la lírica del merengue Sombras, la armonía empleada es un tanto distinta a la armonía tradicional del pasillo, aplicando variaciones dentro de sus acordes.

18

Voice

Cuan do tu teha yas i do

PASILLO	Am	Am	Am	Am
MERENGUE	Am	Am	Am	Am

22

Voice

meen vol ve ran las som bras

PASILLO	Am	Am	E	E
MERENGUE	C Aug	C Aug	E	E

26

Voice

Cuan do tu teha yas i do

PASILLO	E7	E7	E7	E7
MERENGUE	E7	E	E7	E



30

Voice

PASILLO	E7	E7	Am	Am
MERENGUE	G# dis	G# dis	Am	Am7

Armónicamente, a partir del compás 20 manejamos un colchón armónico con un piano eléctrico, mismo que se acompaña conjuntamente con el sintetizador y el bajo eléctrico, empleando una armonía diferente a la tradicional mencionado antes, creando y produciendo un motivo romántico, es decir da un color diferente al arreglo en estilo merengue. Ejemplo del colchón armónico que emplea el piano eléctrico y el piano.

En cuanto a la percusión, dentro de esta primera sección de la parte A, tanto güiro como congas y tambora dentro del compás 20 al compás 35 manejan otro tipo de acompañamiento rítmico, característico en los merengues que ya existen y que tomamos como referencia en nuestro objeto de comparación como es el tema Mentiroso de Olga Tañón.



Ejemplo de la percusión, la cual aplica un acompañamiento de manera diferente, pero sin perder la característica propia del género merengue.

Nuevamente la percusión realiza una característica de estilo merengero, para dar comienzo a la segunda sección de la parte A, empleando un llamado en negras, corcheas y semicorcheas, con acentuaciones y figuraciones variadas ejecutadas por el guiro, tambora y congas dentro de los compases 34 y 35. Finalmente toda esta parte A culmina en el compás 49 para empezar nuevamente con la introducción en el compás 50.

PARTE B

Melódicamente, la sección B empieza a partir del compás 66, donde cada elemento tanto rítmico, melódico y armonico interpretan y emplea una breve pausa en figuración negra, produciendo el acorde de La menor 6, para abordar con la lírica de la parte B.



Acorde de Am6

Iniciando con la parte B, la base de la percusión emplea un corte dentro de los compases 66 y 67 que va en conjunto con la voz principal, este recurso también es una característica muy empelada por el género merengue, tocado por la guira, congas y tambora. Este corte nos muestra un motivo diferente pues nos anuncia que la siguiente parte lírica empezará a desarrollarse manteniendo la forma y la célula rítmica básica del tema a partir del compás 68.

66
Voice
Yen la pe num bra va ga

66
Conga Drums 1
Tambora 2
Guiro 2

La segunda parte lírica o parte B de la obra, está conformada por 40 compases en total, misma que mantiene su forma original y su armonía tonal funcional con su



respectivo orden de cadencias, por tanto veremos que el arreglo conserva en su mayoría los acordes propios. Ejemplificamos, a continuación un fragmento de la partitura Sombras en pasillo y de Sombras en merengue.

PARTE B
PASILLO

Yen la pe num bra va ga de la pe que ñaal co ba

PARTE B
MERENGUE

Yen la pe num bra va ga

MAMBO

El mambo es un recurso muy empleado en el género merengue, consta de dos secciones, la primera solo la ejecución de saxofones el alto y tenor y su segunda sección emplea un contrapunto con las trompetas y el trombón. A más de ello son



melodías escritas principalmente para dar más enfoque y un énfasis musical al tema. Generalmente se maneja por un virtuosismo del saxofón alto, es decir son figuras escritas frecuentemente en corcheas, acompañado por una segunda voz del saxofón tenor. En la mayoría de los casos, armónicamente la parte de un mambo emplea su primero y quinto grado de la escala. Es el ejemplo del merengue La dueña del Swing, tema que ha sido objeto de estudio en nuestro trabajo, por tanto se ejemplifica un fragmento del mambo, para con ello continuar con el análisis del merengue Sombras.

Primera sección del mambo La dueña del Swing

Mambo saxofón alto

E

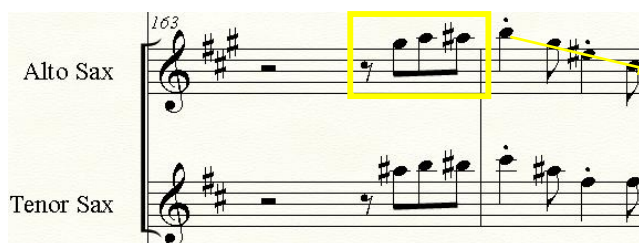


El mambo del arreglo Sombras, como de otros merengues ya producidos y reconocidos, también contiene dos secciones. Una primera ejecutada solo por dos saxofones el alto y tenor. También consta con una segunda sección, realizando un contrapunto con las trompetas y el trombón. La sección uno del mambo en el arreglo Sombras empieza a partir del compás 163 hasta el compás 179. A más de ser un movimiento característico en el género merengue, melódicamente utilizamos importantes que maneja la introducción del pasillo Sombras y ocupamos en el arreglo. Por ejemplo con las notas de paso que aparecen por grado conjunto en forma cromática y el acorde Mi7 que forma descendente. A continuación un análisis melódico de la primera sección del mambo del merengue Sombras.

Pasillo Sombras: Movimiento cromático y acorde Mi7 descendente.



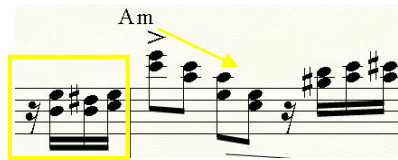
Mambo del merengue Sombras: Movimiento cromático con el saxofon alto armonizado por medio de segundas voces con el saxofón tenor y acorde Mi7 descendente.



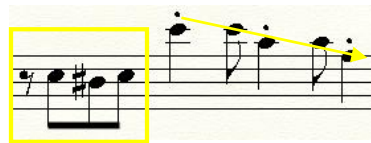
De la misma manera, para fortalecer el mambo, utilizamos la siguiente melodía principal del pasillo, muy semejante a la primera, pero que está ejecutada por medio de una bordadura inferior para finalmente buscar la tónica fragmentada por una escapatoria de mi a mi octava resolviendo con las notas del acorde de La menor descendente. Ejemplo:



Pasillo Sombras



Merengue Sombras



Una segunda sección del mambo se identifica por realizar un contrapunto saxofones con las trompetas y trombón, recordemos también que este recurso musical es característico del género merengue. En esta ocasión ejemplificamos con un fragmento del mismo tema la dueña del Swing.

The image shows a musical score for a mambo section. It consists of two systems of staves. The first system includes Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, and Trombone. The second system includes Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, and Trombone. The saxophone and trumpet parts are circled in yellow to highlight the counterpoint.



Observamos como las trompetas y el trombon del tema La dueña del Swing, marcados de color amarillo, emplean un contrapunto. La segunda sección del mambo del arreglo Sombras, se ejecuta a partir del compas 180 empleando los mismo recursos musicales y técnicos el contrapunto.

Segunda sección del mambo con contrapunto

The image displays two systems of musical notation for the second section of the mambo 'Sombras', starting at measure 180. Each system contains five staves: Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, and Trombone. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The trumpet and trombone parts are circled in yellow to highlight their counterpoint. The Alto Sax and Tenor Sax parts play a melodic line with eighth and quarter notes, while the trumpets and trombone play a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes, often using accents.



Musical score for Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, and Trombone, measures 192-195. A yellow oval highlights the trumpet and trombone parts.

OUTRO

El outro del arreglo Sombras es la parte final donde se repite todo el mambo desde el compás 235 hasta el compás 266. La parte donde predomina para finalizar el tema también realiza un corte efectuado por todos los instrumentos de la orquesta, melódicos, armónicos y rítmicos.

En su parte melódica emplea las figuraciones de corcheas con el saxofón alto y tenor con notas descendentes del acorde de La menor armonizadas. Lleva acentos en el primer y cuarto tiempo para complementar con los demás instrumentos.

Musical score for Alto Sax and Tenor Sax, measures 267-270. Red ovals highlight the eighth-note patterns in measures 267 and 268.

Las trompetas y trombón mantienen su acento en el primer y cuarto tiempo complementando con los saxofones para componer un acorde de La menor.

Trompeta 1: Nota Mi

Trompeta 2: Nota Do

Trombón: Nota La



Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone

La armonía del piano ejecuta un acorde de Lam6, el ritmo armónico del bajo en la nota La y el acompañamiento de la percusión, emplean acentos dentro de su primer y cuarto tiempo.

Piano
Electric Bass
Conga Drums 1
Tambora 2
Guiro 2



3.2 Salsa Invernal

El arreglo para orquesta de música tropical del tema Invernal, fue adaptado desde un compás original de género pasillo 3/4 a un compás partido de 4/4 propio de un género tropical salsa. Cabe mencionar que la tonalidad se mantiene al tema original que es E menor. También es importante señalar que su estructura lírica se mantiene, dado que lleva una parte A, A1 y la parte B, estructura original del pasillo.

Dicho arreglo está estructurado melódicamente por varias secciones, mismas que emplean el uso de las notas del acorde sujeta a la temática original de la canción. El pasillo Invernal, en esta ocasión melódicamente está escrita para un cuarteto de vientos metal, como trompeta uno y dos en Bb, y dos trombones de vara en Fa. Armónicamente se compone para un piano y bajo eléctrico. Finalmente, dentro de su forma rítmica, el arreglo mantiene una base esencial de una Salsa desde la percusión mayor como los timbales y una percusión menor como congas, bongos y campana de mano.

A continuación empleamos un análisis kantiano del género pasillo empleado a un arreglo de género merengue.

	PASILLO	SALSA
LO REAL	<p>El ritmo se maneja bajo un compás de 3/4 ejecutado por un piano de carácter romántico en todo el tema.</p> <p>Líricamente predominan su parte A y parte B acompañada del piano.</p> <p>Melódicamente repite los mismos estribillos de la introducción.</p>	<p>Su ritmo maneja un compás partido de 4/4 y un patrón básico empleado por instrumentos de percusión como: timbales, congas bongos y campanas.</p> <p>La lírica mantiene su parte A y parte B.</p> <p>Introducción con acentos y dinámicas propios del género.</p>



LO POSIBLE	<p>Se puede cambiar tanto su ritmo como su lírica de un compás de 3/4 a un compás partido de 4/4.</p> <p>Se puede intercambiar sus melodías de introducción hechas por el piano sin perder su armonía.</p> <p>Usar movimientos melódicos ascendentes o descendentes.</p>	<p>Manejar una diferente figuración rítmica de su lírica, empleándolo en un compás partido de 4/4.</p> <p>Utilizar instrumentos de viento metal como trompetas y trombones dentro su melodía principal</p> <p>Melódica y armónicamente emplear grados de I – V7 - I en la parte del pregón.</p>
LO NECESARIO	<p>Se debe mantener tanto en su lírica como en sus melodías su armonía principal.</p> <p>Conservar y dar protagonismos a sus intervalos o movimientos melódicos propios de la composición y sonoridad del pasillo</p>	<p>Cambiar el ritmo y su orden de estructura lírica, empelando la armonía principal del tema.</p> <p>Es necesario realizar el mambo final o coda con contrapuntos líricos, empleando su armonía I – V7 – I.</p> <p>Utilizar cortes o llamados tocados por la percusión: timbales, congas bongos y campanas.</p>

3.2.1 Análisis comparativo.

En la siguiente tabla presentamos dos temas más en género tropical salsa, mismos que se caracterizan por ser un ritmo de diversos motivos musicales, es decir, puede ir desde una salsa de carácter romántica por su lírica que únicamente está dedicada al amor, hasta una salsaailable alegre o rumbera. A continuación dos Salsas que pertenecen a reconocidos e importantes artistas, quienes han conservado el desarrollo del género y del ámbito musical como tal. Por tanto, detallaremos el tema Invernal, el cual será objeto de comparación en su estructura de forma general con



las salsas: Por retenerte, del cantante Charlie Cardona, compositor Pedro Neira y Yo no sé mañana, del cantante Luis Enrique.

Los temas en género salsa, fueron seleccionados y mencionados como referente para un análisis comparativo, mismos que son de intérpretes reconocidos con una larga trayectoria, perteneciendo a diferentes agrupaciones reconocidas en toda Latinoamérica. Es el caso del cantante colombiano Charlie Cardona, quién participó en grabaciones con el merengero Johnny Ventura, también fue cantante de El Grupo Niche desde 1990, tras su larga trayectoria interpretó bajo la dirección del también músico y arreglista Alberto Barros , el tema Por Retenerte, autoría del colombiano Pedro Neira quien antes de Charlie Cardona, publicó su album titulado : Sobredosis de amor y salsa”, en el año 1989 en su tema Por retenerte, obtuvo grandes éxitos.

De igual manera y trascendencia el cantante Luis Enrique, también llamado El príncipe de la salsa, nicaragüense de nacimiento, dio mucho de qué hablar por medio de su trayectoria musical, realizando giras internacionales, mostrando sus producciones entre ellas el tema Yo no sé mañana, de los compositores Jorge Luis Piloto y Jorge Villamizar disco que fue considerado de gran calidad y que con toda su carrera llegó a ganar varios discos de oro y platino, tres Grammy Latino, un Grammy Americano, cuatro Latin Billboards, tres premios Lo Nuestro, etc.

Dicho esto, a continuación dividimos por secciones cada tema musical y observamos cómo se asemeja la estructura del arreglo Invernal con los otros ritmos en género salsa.

Salsa: Invernal

Introducción I	Parte A	Introducción II	Parte A1	Parte B	Mambo	Pregón	Mambo II	Outro
00:00	00:16	00:41	00:55	01:22	02:00	02:21	02:48	03:08
00:15	00:40	00:54	01:21	01:59	02:20	02:47	03:07	03:12

**Salsa: Por retenerte**

Intro I	Parte A	Parte B	Intro II	Parte A	Parte B	Intro III	Pregón	Mambo II	Pregón	Outro
00:00	00:26	01:24	01:47	01:59	02:34	02:56	03:07	03:30	04:03	05:10
00:25	01:23	01:46	01:58	02:33	02:55	03:06	03:29	04:02	05:09	05:20

Notamos que la estructura general del arreglo Invernal, maneja una introducción, la parte A, parte B y al final pregones y mambo, motivo muy parecido al que lleva el tema Por retenerte.

Salsa: Yo no sé mañana

Introducción I	Parte A	Parte B	Parte A	Parte B	Parte C	Mambo	Pregón	Outro
00:00	00:22	01:01	01:32	01:51	02:21	02:41	02:51	03:51
00:20	01:00	01:31	01:50	02:20	02:40	02:50	03:50	04:16

El tema Yo no sé mañana, de igual manera tiene dentro de su estructura una forma general como introducción, parte A parte B pregones y mambo, exponiendo una similitud con el arreglo Invernal.

3.2.2 Análisis rítmico comparativo.

Para trabajar dentro del análisis rítmico comparativo, empleamos los instrumentos de percusión básicos, los mismos que llevan a cabo un patrón rítmico del género salsa: Timbal con el cascaneo, congas con el acompañamiento y los bongos con el golpe,



dichos instrumentos rítmicos muy importantes y que siempre se encuentran presentes en cada parte del tema y ahora en el análisis de comparación.

Salsa Invernal

Arreglo: Boris Mora

Tempo: 91 bpm

Musical score for Salsa Invernal. The score is written for three percussion instruments: Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The music is in 2/4 time. A blue circle highlights a specific rhythmic pattern in the second measure of the first system, which is a syncopated rhythm involving the bongo and conga parts.

Salsa: Por retenerte

Artista: Charlie Cardona

Tempo: 90 bpm

Musical score for Salsa: Por retenerte. The score is written for three percussion instruments: Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The music is in 2/4 time. A blue circle highlights a specific rhythmic pattern in the second measure of the first system, which is a syncopated rhythm involving the bongo and conga parts.

Salsa: Yo no sé mañana

Artista: Luis Enrique

Tempo: 96 bpm



En la salsa Invernal observamos como el patrón rítmico de la conga y bongo, mantiene el golpe musical típico, mientras que la salsa Por retenerte, emplea un patrón con diferentes modalidades tanto de la conga como la del bongo, quien realiza ocho semicorcheas, dándole una diferente cualidad sonora, también propia del género musical. Por otro lado, los timbales dentro de los dos temas mencionados, mantienen una célula rítmica, misma que se identifica con el golpe típico de la cascareo.

Finalmente en el tema: Yo no sé mañana, con tempo de blanca 96; es decir, de mayor velocidad, observamos la ejecución del timbal o cascareo quien lleva un patrón rítmico únicamente de corchea y dos semicorcheas con acentos en su segundo golpe o tiempo.

3.2.3 Análisis comparativo rítmico armónico,

La característica armónica del género salsa en su totalidad abarca tiempos sincopados, tiempos encargados en acompañar y dar carácter al tema. A continuación, tres ejemplos donde se emplea dentro de su introducción una armonía enjugada en varios acordes de la tonalidad y escritas con las notas en el pentagrama, sus respectivas figuraciones, sus relativos valores y sus cifrados. Este acompañamiento rítmico armónico, evidenciamos por medio de un fragmento de la introducción de cada uno de los temas.



Electric Bass

Invernal salsa

Letra: Jose Maria Egas
Música: Nicasio Safadi
Arreglo: Boris Mora

The score for 'Invernal salsa' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff starts with a 'Percusión' section. Chords B7 and Em are indicated above the first two measures. The second staff begins at measure 6 with chords D7, G, C, and G. The third staff begins at measure 11 with chords B7, Em, B7, and Em.

"Por retenerte"

Bass guitar

$\text{♩} = 90$

The score for 'Por retenerte' is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features three staves. The first staff is marked with a box 'A' and contains chords Am, D, Bm, E, and Am. The second staff is marked with a box '1' and contains chords D, G, E, E, and Am. The third staff is marked with a box 'B' and contains chords D, G, and G. A 'Voz' (voice) line is indicated above the final G chord.

Imagen: Salsa por Retenerte, para bajo eléctrico. ⁶¹

YO NO SÉ MAÑANA

AS PLAYED BY LUIS ENRIQUE

JORGE LUIS PILOTO & JORGE VILLAMIZAR

BASS

The score for 'Yo No Sé Mañana' is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three sections: (B) VOZ (w/ PERC. & HORNS) starting at measure 34 with chords Emin¹¹, G, D, F#min⁷, and Bmin⁷; (B) starting at measure 42 with chords Emin¹¹, G, A⁷sus, A⁷, and A⁷sus; and (C) CORO starting at measure 50 with chords Emin⁷, G, D, D, F#min⁷, and Bmin⁷.

Imagen: Salsa Yo no se mañana, para bajo eléctrico ⁶²

⁶¹ <https://es.scribd.com/document/250344369/Por-Retenerte-Bass>

⁶² <https://es.scribd.com/document/342936985/Yo-No-Se-u-Man-aana-Score-pdf>



A continuación, un ejemplo tomado de las partituras del tema Yo no sé mañana, del fragemento de los pregones en el minuto 03:42, donde su armonía se mantiene , pero la percusión se ejecuta de manera mas ritmica con las campanas del timbal, campana de mano y la base ritmica de las congas. En su mambo de manera melódica emplea un contrapunto de igual manera trompetas y trombones. El recuadro azul nos indica los trombones y su recurso musical contrapuntístico.

YO NO SÉ MAÑANA
As PLAYED BY LUIS ENRIQUE

JORGE LUIS PILOTO & JORGE VILLAMIZAR
TRANSCRIBED BY DANIEL MENJIVAR

B \flat TRUMPET 1

TROMBONE 1

(K) HORNS

160

(K) HORNS

160

164

3.2.4 Análisis armónico.

A continuación, evidenciamos el uso de los grados conforme a su tonalidad y el orden armónico que emplea cada tema musical dentro de cada sección. Distinguimos a través del presente ejemplo, como se asemeja la introducción de cada uno de los merengues con el tema Invernal.

Introducción



Invernal Em

V7	Im7	VII7	III	VI	III	V7	Im7
B7	Em	D7	G	C	G	B7	Em7

Por retenerte G

IIm7	V7	IIIIm7	VI7	IIm7	V7	I7
Am7	D7	Bm7	E7	Am7	D7	G7

Yo no sé mañana Bm

Im7	IVm	VI	III	V#m7	Im7
Bm7	Em	G	D	F#m7	Bm7

Observamos como los tres temas llevan en común dentro de sus composiciones las cadencias o acordes de Im - III - V7 y VI. La salsa Invernal con el tema Yo no sé mañana, prestan similitud en el orden de sus grados tonales dentro de sus cuatro últimos compases. Y el tema Por retenerte de igual manera, dentro de sus últimas cadencias coincide con el tema Invernal, demostrando de esa manera como la música por lo general siempre culmina con el grado V° dominante para resolver en su tónica, tal como observamos en cada tema.

PARTE A



Invernal

V7	Im7	VII7	III	V7	II7	V7	VI	III	V7	Im7
B7	Em7	D7	G	B7	F#7	B7	C	G	B7	Em7

Por retenerte

I7	I6	I7	IV	V7	IIm7	V7	III7	V7	I7
G7	G6	G7	C	D7	Am7	D7	G7	D7	G7

IIm7	VI7	IIm7	V7	IIm7	V7	I7
Bm7	E7	Am7	D7	Am7	D7	G7

Dentro de la armonía de la parte A de los temas Invernal y la salsa Por retenerte, encontramos el uso de grados tonales muy semejantes, pero con diferente orden cronológico como indica el análisis en el recuadro. En este caso las triadas más empleadas son: I – II – III – V – VI, dejando como evidencia que el arreglo en estilo salsa, Invernal, es posible ejecutarla ya que cumple una similitud armónica, tanto de manera horizontal como vertical

Yo no sé mañana

IVm	VI	III	V#m7	Im7	IVm	VI	VIIsus7	VII7	VIIsus7
Em	G	D	F#m7	Bm7	Em	G	Asus7	A7	Asus7



En esta segunda sección, el tema Yo no sé mañana, de igual manera usa una armonía similar al arreglo Invernal, manteniendo el orden de los siguientes grados del acorde: VI – III – Vm7 – Im7

PARTE B

Invernal

Sección 1

I7	IVm	VII7	III	IVm	Im7	V7	Im7
E7	Am	D7	G7	Am	Em7	B7	Em7

Sección 2

II7	V7	VI	III7	VII7	III7	V7	Im7
F#7	B7	C	G7	D7	G7	B7	Em7

Sección 3

VI	III7	V7	Im7
C	G7	B7	Em7

Por Retenerte

IIIm7	V7	I	VI7	IIIm7	V7	I	V7	I
Am7	D7	G	E7	Am7	D7	G	D7	G

Yo no sé mañana

IVm	VIIm	III	V7	Im7
Em7	G	D	F#m7	Bm7



En esta parte B, dividimos a la salsa Invernal en tres secciones. En su primera observamos lo común que mantienen los grados tonales al final de cada uno de los temas empleando el grado dominante y la tónica de color rojo. Su segunda sección comparamos con el tema Por Retenerte, mismo que abarca un acorde más, la supertónica o segundo grado de color verde. En la tercera sección comparamos con el tema Yo no sé mañana, misma que abarca gran similitud, empleando una superdominante o VI grado de color amarillo y una mediante o tercer grado de la escala de color azul respectivamente indicando en los recuadros.

MAMBO

Invernal

V7	Im7	VII7	III	IVm	Im7	V7	Im7
B7	Em7	D7	G	Am	Em7	B7	Em

Por retenerte

IIIm7	V7	I7	VI7	IIIm7	V7	IIIm7	VI7
Am7	D7	G7	E7	Am7	D7	Bm7	E7

Yo no sé mañana

II	V#7	Im	IV7
C#°	F#7	Bm	E7

En la sección del mambo, los tres temas se ejecutan por medio de varios acordes tonales, entre ellas un III y IV grado pero básicamente se mueven por medio de su dominante y su tónica. Es así como evidenciamos a nuestro arreglo titulado Invernal, mismo que emplea pautas principales y muy características del género salsa en todas



sus estructuras en este caso la del mambo para dar entrar a otro motivo llamado pregones.

PREGÓN

Invernal

V7	Im	V7	Im
B7	Em	B7	Em

Por retenerte

IIm7	V7	I7	VI7	IIm7	V7	I7	VI7
Am7	D7	G7	E7	Am7	D7	G7	E7

Yo no sé mañana

	V#7	Im7	IV7
C#°	F#7	Bm7	E7

Para la siguiente sección llamada pregones, evidenciamos que de igual manera predomina dentro de sus acordes la tónica y la dominante marcada de color azul dentro de los tres temas. Este motivo se caracteriza por el juego y contrapunto de las voces, respondiendo a un coro con frases repetitivas, sin acompañamiento de vientos metales, simplemente el acompañamiento de la armonía y la percusión menor como la campana de mano.

OUTRO

Invernal

VI	III7	V7	Im7
C	G7	B7	Em7



Por retenerte

IIIm7	V7	IIIIm7	VI7	IIIm7	V7	I7
Am7	D7	Bm7	E7	Am7	D7	G7

Yo no sé mañana

IVm7	VI	III	Im7	IVm7	VI	III	Im7	IVm7	VI	VII
Em7	G	D	Bm7	Em7	G	D	Bm7	Em7	G	A

Finalmente, el outro, armónicamente lleva el motivo principal del tema, observamos que el tema Invernal y el tema Por retenerte culminan con la dominante y resuelven con la tónica. Observamos asimismo que los tres temas tienen en común su tercer grado del acorde dentro de su composición, dando como resultado el fin del tema principal.

3.2.5 Análisis descriptivo estructural de la salsa Invernal

Introducción	Parte A	Introducción	Parte A	Parte B	Mambo	Pregón	Mambo	Outro
0:00	0:16	0:41	0:55	01:22	02:00	02:21	02:48	03:08

Dentro de cada parte y sección del arreglo Invernal en estilo salsa, predominará la percusión y el sonido de los instrumentos de viento metal. De la misma manera se mantendrá la base rítmica, empleando sus respectivas formas indistintas típicas del género como cortes, llamados o arreglos que se distinguen por ser creativos y complejos de tocar. Por ello los músicos intérpretes deben dominar los instrumentos como el timbal, congas, bongos y campanas de mano a más de ello deben tener claro cuando y como interpretar estos arreglos llamado cortes.



Introducción

Dentro de los primeros 16 compases en la introducción, podemos apreciar una sonoridad con la cuerda principal de vientos metal: trompetas y trombones, mismas que ejercen una melodía armonizada por segundas, terceras y octavas. De tal manera, dentro de los siete primeros compases de la introducción del arreglo, mantenemos una cadencia armónica igual que la introducción del pasillo Invernal.

Como parte de la introducción del arreglo en género salsa, conservamos un fragmento melódico y armónico del pasillo Invernal: “En la seda fragante, de tu melena rubia”. La misma parte que es ejecutada e interpretada por la cuerda de trombones uno y dos dentro de los compases 9 y 10. A continuación la introducción del pasillo original y las notas del arreglo en género salsa.

Pasillo



Salsa

Musical score for Salsa. The score includes parts for Trombone 1, Trombone 2, and Piano. A blue box highlights the melodic line in the Trombone 1 part, and a red oval highlights the chord progression (C, G, B7) in the Piano part.

De la misma manera, para continuar con el arreglo, nos guiamos en un elemento o movimiento melódico primordial del pasillo Invernal, al cual le llamaremos motivo, el mismo que se ejecuta en cada compás por medio de corcheas generando una progresión en su melodía de introducción, con notas diatónicas en grado conjunto de forma ascendente. En el arreglo dicho motivo es producido por las trompetas y trombones.

Pasillo

Musical score for Pasillo. The score shows a melodic line with chords Em, D7, G, B7, and Em. Red arrows point to the notes in the melodic line.

Salsa

Musical score for Salsa. The score includes parts for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, and Trombone 2. A red box highlights the melodic line in the Trumpet in B♭ 1 part, and a red arrow points to the notes in the melodic line.



Para finalizar, en la parte de la introducción, dentro de los compases 11 y 12, observamos como la cuerda de vientos metal resuelve de forma armónica y melódica con las trompetas al unísono, desde un acorde de V7 a un primer grado de la escala, dando la apropiada resolución y entrada a la parte lírica. Dentro del compás 12 la percusión acompaña dando la referencia del primer corte, mismo que casi siempre emplea el género salsa para dar inicio a una parte A.

PARTE A



Dentro de la lírica de la salsa Invernal, la armonía empleada es la misma armonía del pasillo tradicional, únicamente aplicando el llamado montuno con acordes de séptima en alguno de los casos a ciertos grados tonales, dando pequeñas variaciones dentro de sus acordes.

12

Voice

In genu a men te po nes en tu bal con flo ri do

PASILLO	Em	B7	Em	Em
SALSA	Em7	B7	Em7	Em7

16

Voice

la no ta mas ro man tí ca dees ta tar de de llu via

PASILLO	Em	D7	D7	G
SALSA	Em7	D7(9)	D7(9)	G

voy a hi lar mi pos tal gi a del sol que seha dor mi do

PASILLO	G	Em	F#7	B7
SALSA	G7	Em7	F#7	B7

24

Voice

en la se da fra gan te de tu me le na ru bi a

PASILLO	C	G	B7	Em
SALSA	C	G7	B7	Em7



En cuanto a la percusión, dentro de esta primera sección de la parte A, la base rítmica es primordial, maneja un motivo suave al momento de ser ejecutado por la cascara del timbal, las congas y los bongos. Dicho motivo tomado como ejemplo se interpreta dentro del compás 12 al compás 31, es muy característico en el género salsa.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The score is organized into four measures. The Bongos y campana part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above them. The Conga Drums part features a similar pattern with accents and 'x' marks. The Timbales part features a pattern of eighth notes with 'x' marks below them. The score is set against a light yellow background.

Nuevamente la percusión mayor o timbal realiza una característica de estilo salsero, para dar comienzo a la sección A, empleando un llamado en corcheas con acentuaciones en el compás 12.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The score starts at measure 12, indicated by a vertical line and the number '12'. The Bongos y campana part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above them. The Conga Drums part features a similar pattern with accents and 'x' marks. The Timbales part features a pattern of eighth notes with 'x' marks below them. A blue box highlights the Timbales part in the second measure of the score.



PARTE B

La sección B empieza a partir del compás 38, donde cada elemento tanto rítmico, melódico y armónico interpretan y emplean una breve pausa en figuración negra. Armonicamente, resalta el piano con un breve acorde de tónica mayor 7 (E7), de carácter romántico, esto por la característica general que presta el tema y que abarca su lírica, dando inicio la parte B del tema. El uso del pedal en el piano mejora el motivo romántico al momento de ejecutar como muestra el ejemplo.

The image shows a musical score for Part B, starting at measure 38. The score is arranged in four staves: Piano, Electric Bass, Bongos y campana, and Conga Drums. The Piano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A yellow box highlights the piano part in measure 38, and an arrow points to it with the label "Nota pedal". The Electric Bass part is in bass clef with a key signature of one sharp. The Bongos y campana and Conga Drums parts are in percussion clef. The score shows a brief pause in the piano part in measure 38, followed by a chord of E7.

Rítmicamente, este corte nos muestra un motivo diferente, mismo que anuncia la llegada de la siguiente parte lírica, la cual empezará a desarrollarse manteniendo la forma y la célula rítmica básica del tema como el cascareo, las congas y los bongos con el golpe tradicional a partir del compás 39.

La segunda parte lírica o parte B de la obra, está conformada por 27 compases en total, misma que mantiene su forma original y su armonía tonal funcional, con su respectivo orden de cadencias, por tanto veremos que el arreglo conserva en su mayoría los acordes propios. Ejemplificamos, a continuación un fragmento de la partitura Invernal en pasillo y de Invernal en salsa.



PARTE B
PASILLO

29 E7 Am D7 G C

Pno. Tiem bla en tus la bios ro jos lae mo ción de un po e ma yo cual vie jo neu

34 Em B7 Em F#7 B

Pno. ro ti co se gui re con mi te ma en esta tar de en fer ma

39 F#7 B

Pno. de can sancio y de llu via

PARTE B
SALSA

38

Voice Ti em bla en tus la bios ro jos lae mo ci onde un poe ma

38 E7 Am D7 G

Piano

42

Voice yo cual vie jo neu ro ti co se gui re con mi te ma



42 Am Em B7 Em7

Piano

46

Voice

en es ta tar deen fer ma de can san cio yde llu via

F#7 B7 F#7 B7

Piano

MAMBO

El mambo da inicio en el compás 67, es un importante y muy empleado recurso musical en el género salsa, generalmente es interpretado por medio de la armonía de los vientos metal, trompetas y trombones. A más de ello son melodías escritas principalmente para dar más énfasis y colorido al tema, empleando un contrapunto entre dichos metales, mismo que se indican en el recuadro azul.

67

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2



Rítmicamente, la célula métrica varía un poco, empezando por el timbal quien deja de hacer el cascareo y mantiene figuraciones por medio de la campana colocada en el mismo timbal. Este motivo se complementa con una campana de mano hecha por la línea de bongos y finalmente, las congas explotan más colocando más acentos en su golpe a pesar de tener la misma célula rítmica.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The score is divided into measures. The Bongos y campana staff shows a rhythmic pattern with notes and rests. The Conga Drums staff shows a similar pattern with accents. The Timbales staff shows a pattern with 'x' marks indicating specific rhythmic events. Two blue arrows point to specific parts of the score: one labeled 'Campana de mano' points to the Bongos y campana staff, and another labeled 'Campana del timbal' points to the Timbales staff.

Melódicamente, la sección del mambo emplea importantes recursos que se maneja dentro del tema original del pasillo Invernal y ocupamos en el arreglo. En este caso la ejecución de las bordaduras que aparecen por grado conjunto en forma ascendente dentro de la introducción. Ahora analizamos melódicamente esta primera sección del mambo de la salsa Invernal

Pasillo Invernal: Movimiento por bordaduras

The image shows a musical notation for a B7 chord. The notation is on a single staff. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. A blue oval highlights the notes B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, which form an ascending melodic phrase (bordadura).

Salsa Invernal: Movimiento por bordaduras



De igual manera, desde el compas 71 al 74, el trombón emplea un recurso llamado imitación, que es un recurso contrapuntístico, es decir se repite en la voz del trombon lo que anteriormente realizó la trompeta. El trombón emplea este recurso de imitación con voz al unísono pero en octavas.

Una segunda sección del mambo, desde el compás 75 se identifica por realizar nuevamente un contrapunto entre las trompetas y trombón. Armónicamente, los dos últimos compases se maneja por su quinto grado dominante y resuelve en su tónica, para dar inicio a su siguiente parte musical. En esta ocasión ejemplificamos con un fragmento del mismo tema Invernal.



Pregón

La parte improvisada por así decirlo es la combinación de un coro y los pregones de la voz. Durante esta sección empleamos un montuno más elaborado, en palabras tradicionales más pegajoso, con él mismo acompañamiento de la percusión que se efectuó en el mambo, la campana del timbal y la campana de mano. Este motivo que reafirma la idea central del tema, muchas de las veces, es una de las partes musicales más apreciadas por la mayoría de los cantantes salseros, pues como mencionamos al comienzo es la parte improvisada del tema en general.

En lo referente a lo melódico esta sección se aborda a partir del compás 82, donde los instrumentos de viento metal, dan el motivo de explosión mediante un corte, efectuado por figuraciones negras, acompañado armónicamente por su acorde tonal, junto con la percusión, los cuales realizan también una figuración negra para empezar con el pregón de las voces.



The image shows a musical score for the 'OUTRO' section, measures 82-122. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, Trombone 2, Piano, Electric Bass, Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. A blue box highlights measures 82-122. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The electric bass part is a simple bass line. The percussion parts (Bongos y campana, Conga Drums, and Timbales) provide a rhythmic accompaniment. The trumpets and trombones play a melodic line that is a fragment of the introduction.

OUTRO

El outro del arreglo Invernal, toma un fragmento de la introducción hecha por los trombones, misma que se ejecuta a partir del compás 119 hasta el compás 122. La parte donde finaliza el tema, realiza un corte efectuado por todos los instrumentos de la orquesta, melódicos, armónicos y rítmicos.

En su parte melódica y sus dos primeros compases, los trombones imitan un fragmento de la lírica de la canción, conservando sus acordes de C – G7 – B7 – Em. Lleva staccatos y acentos dentro de la melodía.



Las trompetas emplean notas compuestas por medio del acorde de B7, donde por regla general buscan resolver en su tónica, de tal manera el arreglo finaliza con un corte de dos corcheas y una negra con staccato, armonizando y componiendo las trompetas junto con los trombones el acorde de Em.

Trompeta 1: Nota Mi

Trompeta 2: Nota Si

Trombón 1: Nota Sol

Trombón 2: Nota Mi



3.3 Producción audio – visual

La creación y grabación de dos temas audio-visuales en el presente trabajo, abarca diversas fases o pasos para llevar a cabo una producción profesional. Dicho proceso con ayuda de la tecnología y un ingeniero de sonido dará el resultado final, mostrando una identidad sonora, en la cual se ha trabajado por distintas etapas.

3.3.1 Pre Producción

Es muy importante analizar los estilos y cualidades artísticas sonoras de cada género, para posteriormente emplear dichos recursos en nuestros arreglos, adaptando así dos pasillos ecuatorianos a género tropical salsa y merengue, argumentando dichos géneros por medio de técnicas artísticas tanto melódicas como armónicas tomada de manera específica de los géneros y composiciones ya existentes tanto del pasillo Sombras como del pasillo Invernal. Con la entrega de partituras nos focalizamos en el ensayo de los arreglos, tomando en cuenta que dichos ensayos nos marca un importante rol, pues ayuda a definir ciertas particularidades y técnicas musicales, mismas que se pueden llevar a cabo por secciones, empezando por la percusión, armonía, melodía y voces.

La forma de ensayo en nuestra pre producción fue mediante una base realizada en un sintetizador, dicha base fue exportada y enviada en formato wave para cada músico. El trabajo profesional para las pistas bases se manejaron por medio de fragmentos con un fondo de guía explicando la estructura del tema como introducción, parte A, parte B, parte lírica, partes de mambos y pregones y la parte final con la voz en off.

3.3.2 Producción

Dentro de nuestro trabajo de producción, se manejó un proceso de grabación individual, por secciones, empezando por la percusión, posterior a ello nos manejamos con la parte armónica bajo piano, finalizando con la grabación de los



vientos metal. Con un trabajo ya consolidado instrumentalmente, grabamos la voz principal con sus coros y pregones. Continuamente dentro de la producción, se laboró en la mezcla final, para tener un color característico de cada género, tomamos en cuenta y escuchamos audios de artistas del género ya establecidos en el mercado para tener como referencia, cada uno de sus trabajos ya editados y en base a ellos mezclar nuestro trabajo.

Para finalizar, para el máster se trabajó en la edición y ecualización, equilibrando ciertos parámetros y volúmenes de cada uno de los instrumentos dejando que la mezcla quede acorde al género y estilo como tal corrigiendo diversos detalles, entre ellos igualar ritmos en el caso de las percusiones y perfeccionar afinaciones en el caso de los instrumentos melódicos. Concluyendo con nuestro trabajo, junto con el productor terminamos un proyecto que embarca, analizar, formar, cambiar, guiar y optimizar todos los recursos musicales de un género Pasillo a un género tropical salsa y merengue, concluyendo con una buena mezcla, edición y masterización.

3.3.3 Post Producción

Como paso final, se adjunto a la mezcla un trabajo visual, indicando cada sección del tema, como la instrumentación, detalles y arreglos, mismas que al poseer tomas individuales de cada músico se pueden observar dichos fragmentos, de acuerdo a la parte ejecutada en el audio. Todo ello nos conlleva a demostrar un trabajo académico, evidenciando en una grabación audio-visual con músicos en vivo ejecutando cada uno de los instrumentos arreglados y adaptados en nuestro score para una orquesta tropical.



CONCLUSIONES

Una vez finalizado el presente trabajo de investigación nos planteamos las siguientes conclusiones:

- El género Pasillo importante representante del pentagrama musical ecuatoriano, es un referente significativo, que gracias al trabajo de sus compositores y la recopilación de su historia propiamente dicha, no carece de límites para ser fusionada, adaptada, reproducida y transmitida hacia otro género musical.
- El método de la Filosofía de Kant, marcó un importante rol dentro de los arreglos para hacer una adaptación de género Pasillo a música tropical, musicalmente adaptamos seleccionando lo real, lo posible y lo necesario para emplear en distintas secciones o fragmentos melódicos y armónicos importantes de un estilo pasillo, evidenciando que es adaptable a otro género, en este caso a la música tropical salsa y merengue.
- Se logró, analizar, diferenciar y fragmentar dos arreglos musicales orquestales adaptando su forma de instrumentación, su estilo sonoro e interpretación, mediante una fusión de género, con distintos recursos técnicos como células melódicas o frases muy semejantes en sus acentuaciones.
- Musicalmente los instrumentos característicos del género Pasillo como formato establecido son la guitarra y el requinto, quienes fueron reemplazados y arreglados para un formato de instrumentos de viento, que se emplean a la melodía principal mediante frases técnicas colocadas en un arreglo para orquesta tropical.
- Vocalmente, se consiguió mantener la esencia de la música ecuatoriana, esto mediante la melodía y el romanticismo de sus letras sin perder el sentido de su estilo forma e interpretación melódica principal.



- Se trabajó en la producción audio-visual de dos temas en estilo tropical, donde se pudo plasmar la interpretación de una orquesta en vivo ejecutando arreglos, demostrando y evidenciando que es posible interpretar la música ecuatoriana a otros géneros como lo tropical.
- En forma resumida, observamos como una producción musical requiere de un proceso largo y profesional, tomando forma desde la creación de arreglos y ensayos hasta la grabación final. Es muy importante tener un boceto sencillo del tema que se llegue a producir para mantener una idea y finalizar con un sonido profesional. Todo se armoniza contando con la tecnología y su respectivo ingeniero de sonido, finalizando con la elaboración y producción de una identidad o carácter sonoro.



RECOMENDACIONES

Para realizar un trabajo de arreglos adaptación, es necesario conocer el contexto y el estilo musical de cada género en donde se desarrolla tanto de su época como estilo, tanto la música ecuatoriana como los estilo de la música tropical, estos conocimientos se pueden lograr al escuchar varios obras e intérpretes de dicho estilo y ejecutar en un instrumento musical el género, con todos estos parámetros nos ayuda a trabajar nuestros arreglos para una buena orquestación, armonización e interpretación.

Se recomienda trabajar en la interpretación de cada familia de instrumentos musicales, realizando ensayos por secciones, empezando por las percusiones, donde fijamos los distintos cortes y arreglos de cada tema como dinámicas y particularidades como cambios de estructuras o patrones rítmicos, luego con la línea de vientos metales, revisando de forma detallada la melodía individual y luego la armonía en conjunto, para perfeccionar, fraseo, afinación y articulación de los arreglos, continuamos con la base armónica del bajo eléctrico y piano, trabajando en sus dinámicas, textura armónica y patrones rítmicos, por último, con la interpretación de la voz principal y sus coros, revisando la afinación enlaces armónicos y definición melódica del tema.

Al momento de la grabación, se recomienda que el músico vaya con una buena interpretación y estudio de la obra, fijados en el ensayados, afinados y con buenos instrumentos musicales, para que no influya en las repeticiones constantes de los temas todo ello para definir en el trabajo final una buena calidad sonora, para que no afecte a su aporte dentro del trabajo final.

Se recomienda impulsar y promover a que la música ecuatoriana sea más global; es decir, a gusto de diferentes públicos con una distinción de género para el interés social entre ellas a nuevas generaciones entre niños y jóvenes, recordándoles de esa,



manera la historia de nuestra música, tomando en cuenta la importancia y la versatilidad que tiene la música ecuatoriana, para adaptar a otros géneros.

Se recomienda seguir el proceso para efectuar más arreglos musicales, ya que si es posible realizar una producción y adaptación desde una música popular ecuatoriana a una orquesta de música tropical, donde de cierto modo vale recalcar y tener a nuestra música ecuatoriana como representación de nuestra cultura artística musical.

Dentro de mi trabajo de arreglos musicales, pude mantener en el mayor de los casos la tonalidad y armonía original de cada pasillo, todo con el conocimiento, experiencia y adaptación que obtenido a lo largo de mi carrera musical, como pianista dentro de orquestas tropicales en la Ciudad de Cuenca, por ello recomiendo musicalmente para lograr un arreglo tropical, investigar o tener experiencia dentro del campo de orquestas.



BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*. España: Liberdúplex.
- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Alchourron, R. (1991). *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Cano, L. (2004). *Favor de no tocar el género*. Distrito Federal Mexico.
- Cano, R. L. (2002). *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual*. Distrito Federal , México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- comercio, E. (22 de Mayo de 2014). Ley de Comunicación para fijar nuevas reglas a la difusión de música nacional. *El Decreto reforma el horario de transmisión de la música nacional en las radios.* , pág. 1.
- Contreras, J. A. (2012). *Aportes interpretativos al acordeón, piano desde los ritmos corrido, vals peruano, chamamé y forró* . Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cortez, C. A. (2016). *La salsa y el vals peruano: una relación larga data*. Perú.
- Frith, S. (2001). *El valor de la música popular*. Madrid: Francisco Cruces y otros (eds).
- Guerra, R. M. (4 mayo 2011). *Instrumentos musicales africanos*. NosOtros.
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular. *Trans. Revista Transcultural de Música*.
- Guevara, G. (s.f.).
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e investigación*, 90-95.
- Miro, C. (3 de Julio de 2009). *Todos vuelven vals*. Recuperado el 8 de Enero de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZDpTnNmGNSM>



- Rivera, A. G. (1998). *Salsa sabor y control*. España: siglo veintiuno editores , s.a. de c.v.
- Sonfonía. (07 de Noviembre de 2013). BioDiscografías. *Tito Gomez*.
- Vasco, M. M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusion en Quito de una seria de productos radiales sobre musica nacional*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Vásquez, Z. A. (Jueves de Mayo de 2009). Ícono del criollismo, es el gran autor Felix Pasache. *Zurpi*.
- Villodre, M. d. (2014). Propuestas didácticas musicales para trababar intercultural eso: La música Pop de mestizaje. 13.
- Villodre, M. d. (2014). PROPUESTAS DIDÁCTICAS MUSICALES PARA TRABAJAR. *Revista digital del centro del profesorado Cuevas-Olula(Almeria)* , 12.



Glosario

- Acéfalo. Nota musical que empieza después del primer acento.
- Afinación. Determina la frecuencia relativa de las notas de una escala musical.
- Bongos. Instrumento musical de percusión formado por dos tambores pequeños con parche de cuero unidos lateralmente, uno de los cuales es ligeramente mayor y de sonido más grave; se toca con ambas manos, colocado entre las rodillas.
- Bordadura. Nota musical por grado conjunto entre una nota del acorde y su repetición.
- Congas Instrumento membranófono de percusión de raíces africanas, que fue desarrollado en Cuba. Además de su importancia dentro de la percusión en la música afrocubana, la conga se convirtió en un instrumento fundamental en la interpretación de otros ritmos «latinos» como la salsa, el merengue y la timba cubana.
- Contrapunto. Combinación simultánea de dos o más melodías.
- Corchea. Figura musical que vale la octava parte de un compás.
- Conucos. Parcela pequeña de tierra o huerta destinada al cultivo, especialmente de yuca; suele estar administrada por un único agricultor.
- Forma musical. Estructuración organizada de un material sonoro por secciones.
- Guasás. Actitud o acción, en especial forma de hablar, que encierran broma o intención de compartir con alguien una situación o un momento de diversión
- Guiro. Instrumento musical de percusión formado por una calabaza hueca de forma alargada y con estrías horizontales que se toca rascándolo verticalmente con un palo pequeño, una varilla metálica o una baqueta.
- Score. Obra musical, consta todos los instrumentos a ejecutar.
- Sonido. Sucesión de vibraciones que se producen en un medio, agua viento, aire.
- Triadas. Acorde de tres sonidos por terceras sobrepuestas.
- Tumbao. ritmo básico que se toca en el bajo de la música afro-cubana.



ANEXOS

Pasillo Sombras

Género Merengue

Letra: Rosario Sansores

Música: Carlos Brito

Arreglo: Boris Mora

Score

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

- Voice:** A single staff with a treble clef, showing a vocal line that is mostly silent in this section.
- Alto Sax:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), playing a melodic line with various articulations.
- Tenor Sax:** Treble clef, key signature of two sharps, playing a similar melodic line to the Alto Sax.
- Trumpet in Bb 1:** Treble clef, key signature of two sharps, playing a melodic line.
- Trumpet in Bb 2:** Treble clef, key signature of two sharps, playing a melodic line.
- Trombone:** Bass clef, key signature of two sharps, playing a melodic line.
- Piano:** Treble and bass clefs, key signature of two sharps, featuring a complex harmonic accompaniment with chords and moving lines. Chord symbols E7, Am, F, and E7 are visible above the staff.
- Electric Piano:** Treble and bass clefs, key signature of two sharps, mostly silent.
- Electric Bass:** Bass clef, key signature of two sharps, playing a steady bass line. Chord symbols E7, Am, F, E7, and Am are visible above the staff.
- Conga Drums 1:** Percussion staff with a double bar line, showing rhythmic patterns.
- Tambora 2:** Percussion staff with a double bar line, showing rhythmic patterns.
- Guiro 2:** Percussion staff with a double bar line, showing rhythmic patterns.
- Bombo 1:** Percussion staff with a double bar line, showing rhythmic patterns.

A

Cuan do tu teha yas i do _____ meen vol ve ran las som bras _____ Cuan do tu teha yas i do _____ con mi do lor a so las _____ E vo ca reese i di lio _____

A. Sx. _____
 T. Sx. _____

B \flat Tpt. 1 _____
 B \flat Tpt. 2 _____
 Tbn. _____

Pno. _____
 Am6 Am Caug E E7 E G#dis Am Am6 Am A7

E. Pno. _____
 Am Caug E E7 E G#dis Am

E.B. _____
 Am6 Am Caug/G# E E7 E G#dis Am Am6 Am A7

C. Dr. 1 _____
 C. Dr. 2 _____
 D. S. 1 _____
 D. S. 2 _____

de las a zu les ho ras Cuan do tu te ha yas i do Meen vol ve ran las som bras

37

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Pno.

E. Pno.

E.B.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S. 1

D. S. 2

Dm E7 Am E7

Dm E7 Am E7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Pasillo Sombras'. The score is arranged for a vocal soloist and a band. The vocal line is at the top, with lyrics in Spanish. Below it are staves for Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), B-flat Trumpet 1 (B \flat Tpt. 1), B-flat Trumpet 2 (B \flat Tpt. 2), and Trombone (Tbn.). The piano part (Pno.) includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment with chord markings: Dm, E7, Am, and E7. Below the piano part is the Electric Bass (E.B.) line. At the bottom are four drum parts: Cymbal 1 (C. Dr. 1), Cymbal 2 (C. Dr. 2), Snare 1 (D. S. 1), and Snare 2 (D. S. 2). The score is marked with a rehearsal sign (37) and includes repeat signs. The key signature has two sharps (F# and C#).

This musical score is for the piece "Pasillo Sombras" and is page 4 of the score. It features a vocal line and a full instrumental accompaniment. The vocal line, marked with a box 'B', includes the lyrics: "Yen la pe num bra va ga En la pe num bra va ga de la pe que ñaal". The instrumental parts include A. Sax., T. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Pno., E. Pno., E.B., C. Dr. 1, C. Dr. 2, D. S. 1, and D. S. 2. The piano part includes chord markings: Am, F, E7, Am, Am6, and E7. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

co ba u a u o don de una ti bia tar de don de una ti bia tar de tea ca ri cia ba to da te bus ca ran mis bra zos te lla ma rá mi bo ca

A. Sx.
T. Sx.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Pno.
E. Pno.
E.B.
C. Dr. 1
C. Dr. 2
D. S. 1
D. S. 2

Am Dm G7 C E Am

Am Dm G7 C E Am

89

yas pi ra reen el ai re a quel o lor a ro sas Cuan do tu teha yas i do Meen vol ve ran las som bras

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Pno.

E. Pno.

E.B.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S. 1

D. S. 2

Dm G7 Cmaj7 E7 Am

Dm G7 Cmaj7 E7

Realizar después de la repetición

This musical score is for the piece "Pasillo Sombras" and is page 7 of the manuscript. It features a variety of instruments and piano accompaniment. The score begins at measure 106, which is marked with a repeat sign and the instruction "Realizar después de la repetición".

The instruments and their parts are:

- A. Sax. (Alto Saxophone):** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Mirrors the alto saxophone's melodic line.
- B♭ Tpt. 1 & 2 (Trumpets):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, often with accents.
- Tbn. (Tuba):** Provides a steady bass line with eighth notes.
- Pno. (Piano):** The main accompaniment, featuring a complex texture with chords and moving lines in both hands. Chord symbols (Am, F, E7) are placed above the staff.
- E. Pno. (Electric Piano):** This part is mostly silent, indicated by a large 'X' over the staff.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a rhythmic line of eighth notes, often with a walking bass feel.
- C. Dr. 1 & 2 (Congas):** Play a complex rhythmic pattern with various accents and rests.
- D. S. 1 & 2 (Drum Set):** Provide a steady drum accompaniment with a consistent pattern.

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The piano part includes detailed chord voicings and articulation marks such as accents and slurs.

1. Yen la pe num bra va ga en la pe num bra

The score consists of the following parts:

- Vocal:** A. Sx. (Alto Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone) lines with lyrics.
- Brass:** B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, and Tbn. (Trombone) parts.
- Piano:** Pno. (Piano) and E. Pno. (Electric Piano) parts.
- Bass:** E.B. (Electric Bass) part.
- Drums:** C. Dr. 1, C. Dr. 2, D. S. 1, and D. S. 2 (Double Bass) parts.

Chord progressions are indicated below the piano and bass staves, including Am, E7, and Am6.

143

va ga de la pe que ñaal co ba u o u o don de una ti bia tar de don de una ti bia tar de Tea ca ri cia ba to da te bus ca ran mis bra zos te

A. Sax.

T. Sax.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

Pno.

E. Pno.

E.B.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S. 1

D. S. 2

Am Dm G7 C E

160

lla ma rá mi bo ca yas pi ra reen el ai re a quel o lor a ro sas Cuan do tu teha yas i do Meen vol ve ran las

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Pno.

E. Pno.

E.B.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S. 1

D. S. 2

Am Dm G7 Cmaj7 E7

177

som

bras

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Pno.

E. Pno.

E. B.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

D. S. 1

D. S. 2

Am

E7

Am

Am6

Am

E7

Am

3

3

Detailed description: This page of a musical score for 'Pasillo Sombras' covers measures 177 to 182. It features a vocal line at the top with lyrics 'som' and 'bras' under a slur. The instrumental ensemble includes two saxophones (A. Sax. and T. Sax.), two B-flat trumpets (B \flat Tpt. 1 and B \flat Tpt. 2), a trombone (Tbn.), piano (Pno.), electric piano (E. Pno.), electric bass (E. B.), two conga drums (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and two double basses (D. S. 1 and D. S. 2). The piano part includes chords Am, E7, Am, Am6, and Am. The electric bass part includes chords E7 and Am. The conga drums have a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The double basses play a steady eighth-note accompaniment. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Pasillo Invernal

Género Salsa

Arreglo: Boris Mora
Letra José María Egas
Música: Nicasio Safadi

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes the following parts:

- Voice:** A vocal line in treble clef with lyrics: "In genu a men te po nes".
- Trumpet in B♭ 1 & 2:** Two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They play melodic lines with accents like *espress.* and triplets.
- Trombone 1 & 2:** Two staves in bass clef with a key signature of two sharps. They play harmonic accompaniment with accents like *espress.* and *dolce*.
- Piano:** A grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It provides harmonic support with chords and melodic fragments.
- Electric Bass:** A single staff in bass clef with a key signature of two sharps, playing a steady bass line with some chromatic movement.
- Percussion:** Four staves for Bongos y campana, Conga Drums, Timbales, and Drum Set, all in common time (C), providing the rhythmic foundation.

Chord symbols are indicated below the piano and bass staves: C, G, B7, B7, Em.

en tu bal con flo ri do la no ta mas ro man ti ca dees ta tar de de llu via voy a hi lar mi nos tal gi a del sol que se ha dor mi do en la se da fra gan te de tu me le na ru bi a

1.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Pasillo Invernal'. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal line are staves for B♭ Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Piano, Euphonium, Bongos, Congas, Timbales, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A first ending bracket is present above the vocal line. The percussion parts include specific rhythmic patterns for bongos and congas, and a steady bass line for the double bass.

En la se da fra gan te de tu me le na ru bi a me le na ru bi a En la se da fra gan te de tu me le na ru bi a Ti em bla en tus la bios ro jos lae mo ci onde un poe ma

28 2.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

E7 Am D7 G

ffo

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Pasillo Invernal". The score is arranged for a vocal soloist and a large ensemble. The vocal line is at the top, with lyrics in Spanish. Below it are staves for B \flat Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Piano, Electric Bass, Bongos, Congas, Timbales, and Double Bass. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment with chords. The percussion parts are marked with 'x' symbols indicating rhythmic patterns. The score includes a first ending and a second ending, marked with a double bar line and the number '2.'. Chord symbols E7, Am, D7, and G are placed above the piano staff. A dynamic marking 'ffo' is also present.

yo cual vie jo neu rofi co se gui re con mi te ma en es ta tar deen fer ma de can san cio yde llu via ysi em pre cuan do mue ran cre pus cu lo de ol vi do hi la re mi nos tal gia

Am Em B7 Em7 F#7 B7 F#7 B7

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top is the vocal line with lyrics in Spanish. Below it are the brass sections: B♭ Trumpets 1 and 2, and Trombones 1 and 2. The piano part is shown in grand staff notation. Below the piano is the double bass line. The percussion section includes Bongos, Drums, Timbales, and Snare Drum. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

56 del sol que se ha dor mi do en la se da fra gan te de tu me le na ru bi a en la se da fra gan te de tu me le na ru bi a

56 B \flat Tpt. 1 *dolce*

56 B \flat Tpt. 2 *dolce*

56 Tbn. 1 *dolce*

56 Tbn. 2 *dolce*

56 Pno. *dolce*

56 E.B.

56 Bgo. Dr.

56 C. Dr.

56 Timb.

56 D. S.

8^{va}

3

3

70

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

dolce

dolce

8^{va}

Detailed description: This page of a musical score for 'Pasillo Invernal' features ten staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for B \flat Trumpet 1, with a treble clef and a key signature of two sharps (D#). A dashed line above the staff indicates an octave transposition (*8^{va}*). The third staff is for B \flat Trumpet 2, with a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves are for Trombone 1 and Trombone 2, both with bass clefs and a key signature of one sharp. The sixth staff is for Piano, with a grand staff and a key signature of one sharp. The seventh staff is for Euphonium, with a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff is for Bongos, with a single line and a key signature of one sharp. The ninth staff is for Congas, with a single line and a key signature of one sharp. The tenth staff is for Timbales, with a single line and a key signature of one sharp. The eleventh staff is for Double Bass, with a single line and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. The word *dolce* is written above the piano and trombone parts. The number 70 is written at the beginning of each staff.

84 PREGON VOZ
COMO PRIMERA VEZ

84 SOLO DE TROMPETA
EN REPETICIÓN

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

99

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pno.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

8^{va}

dolce

dolce

This musical score is for the piece "Pasillo Invernal" and is page 9 of the score. It features a variety of instruments including brass, woodwinds, strings, and percussion. The score begins at measure 113. The brass section consists of two B♭ Trumpets (Tpt. 1 and 2), two Trombones (Tbn. 1 and 2), and an Euphonium (E.B.). The woodwind section includes a Piano (Pho.). The string section includes a Bassoon (Bgo. Dr.), Clarinet (C. Dr.), Timpani (Timb.), and Double Bass (D. S.). The percussion section includes a Bass Drum (Bgo. Dr.), Snare Drum (C. Dr.), and Cymbals (Timb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "C dolce". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The brass parts are particularly active, with many notes and rests. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The string and percussion parts provide a steady rhythmic foundation. The score ends with a double bar line.

113

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pho.

E.B.

Bgo. Dr.

C. Dr.

Timb.

D. S.

dolce

C dolce

G7

B7

Em

VIDEOS

Link de descarga o visualización del tema:

1. Pasillo Invernal

Letra: José María Egas

Música: Nicasio Safadi

Arreglos: Boris Mora

Género: Salsa

Link: <https://youtu.be/Sx72Ca0WRms>

2. Pasillo Sombras

Letra: Rosario Sansores

Música: Carlos Brito

Arreglos: Boris Mora

Género: Merengue

Link: <https://youtu.be/jgWIMsLeGgc>

Cuenca 3 de agosto del 2020

Mgst.

Verónica Saula F.

**DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO TITULACIÓN DE LA ESCUELA DE
MUSICA DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA.**
Ciudad.-

De mis consideraciones.

Ante todo, reciba un cordial saludo. Yo Mgst.. Cristian Vallejo Y. docente de la carrera de Artes Musicales, el motivo de la presente es para dar a conocer que el trabajo de titulación del Sr. Boris Mora con el tema. “Grabación Audio-Visual de dos dos temas populares ecuatorianos pasillo con arreglos para un formato de Orquesta Tropical”, trabajo que ya ha sido terminado y está con el aval respectivo para ser enviado a lectores.

Sin otro particular, me despido de usted con sentimientos de consideración y estima, muchas gracias por la atención brindada a la presente.

Atentamente.

A handwritten signature in blue ink, reading "Cristian Vallejo Y.", is written over a horizontal line. The signature is cursive and includes a large initial 'C'.

Mgst.. Cristian Vallejo Y.
Docente.