

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

TEMA:

**Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba
Zamba” basado en los recursos musicales del tema
“Invocation” de Tony Succar**

AUTOR:

Orozco Campoverde, Carlos David

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciado en Música**

TUTOR:

Bravo Ollague, Carlos Iván

Guayaquil, Ecuador

13 de septiembre del 2021



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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Orozco Campoverde, Carlos David**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Música**

TUTOR

f. _____
Bravo Ollague, Carlos Iván

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prias, Gustavo Daniel

Guayaquil, 13 de septiembre del 2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Orozco Campoverde, Carlos David**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba Zamba” basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

Guayaquil, 13 de septiembre del 2021

EL AUTOR

f. _____

Orozco Campoverde, Carlos David



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, Orozco Campoverde, Carlos David

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba Zamba” basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 13 de septiembre del 2021

EL AUTOR:

f. _____

Orozco Campoverde, Carlos David

Guayaquil, 27 de agosto del 2021

Lcdo.

Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

**Director de la carrera de Música
Presente**

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software antiplagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Orozco Campoverde Carlos David** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.



Document Information

| | |
|-------------------|-----------------------------------------|
| Analyzed document | Tesis Orozco .pdf (D111713322) |
| Submitted | 8/26/2021 4:55:00 PM |
| Submitted by | |
| Submitter email | carlos.bravo02@cu.ucsg.edu.ec |
| Similarity | 0% |
| Analysis address | carlos.bravo02.ucsg@analysis.arkund.com |

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to be "C. Bravo Ollague".

Lic. Carlos Bravo Ollague, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

Agradezco a la vida por permitirme aprender de ella cada día, por todo lo bueno que he podido disfrutar, y por todo lo malo de lo cual he podido aprender.

A mis padres y a mi familia en general, los cuales con su apoyo y ejemplo han forjado un sin número de valores sobre mí.

Agradezco también a todos mis maestros, compañeros y amigos, por todos los buenos momentos que hemos compartido, por su enseñanza, paciencia y amistad.

DEDICATORIA

A mis padres quienes me han apoyado desde el primer momento dentro de esta etapa de mi vida.

A mi familia por su incondicional apoyo y su paciencia.

A todas las personas que aprecio y que de alguna u otra forma me motivaron a seguir hacia adelante.



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

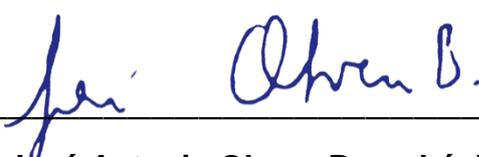
TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. 

Lic. Gustavo Daniel Vargas Prias. Mgs
DIRECTOR DE CARRERA

f.

Lic. Jenny María Villafuerte Peña. Mgs
DOCENTE DE LA CARRERA

f. 

Lic. José Antonio Olvera Bernabé. Mgs
OPONENTE

ÍNDICE

| | |
|------------------------------------------|-----|
| ÍNDICE DE TABLAS | XI |
| ÍNDICE DE FIGURAS..... | XII |
| RESUMEN | XV |
| ABSTRACT..... | XVI |
| INTRODUCCIÓN | 2 |
| CAPÍTULO 1 | 3 |
| 1.1 Contexto de la Investigación..... | 3 |
| 1.2 Antecedentes..... | 4 |
| 1.3 Problema de investigación..... | 5 |
| 1.4 Justificación | 5 |
| 1.5 Objetivo General..... | 7 |
| 1.5.1 Objetivos Específicos | 7 |
| 1.6 Preguntas de Investigación | 8 |
| 1.7 Marco Conceptual | 8 |
| 1.7.1 Bomba del Chota..... | 8 |
| 1.7.2 Latin Jazz | 12 |
| 1.7.3 Big Band..... | 18 |
| CAPÍTULO 2..... | 22 |
| DISEÑO METODOLÓGICO | 22 |
| 2.1 Diseño de la investigación | 22 |
| 2.1.1 Enfoque | 22 |
| 2.2.2 Alcance..... | 22 |
| 2.3 Instrumentos de investigación | 22 |
| 2.3.1 Análisis de documentos..... | 22 |
| 2.3.2 Grabaciones de audio y video | 22 |
| 2.2.3 Transcripciones | 23 |

| | | |
|----------------------|------------------------------------------------------|----|
| 2.2.4 | Análisis de partituras | 23 |
| 2.3 | Resultados..... | 23 |
| 2.3.1 | Análisis de la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba” | 23 |
| 2.3.2 | Análisis del tema “Invocation” de Tony Succar..... | 28 |
| CAPÍTULO III | | 44 |
| 3.1 | Título de la propuesta | 44 |
| 3.2 | Justificación de la propuesta | 44 |
| 3.3 | Objetivo de la propuesta..... | 44 |
| 3.4 | Descripción..... | 44 |
| 3.4.1 | Arreglo..... | 45 |
| CONCLUSIONES | | 60 |
| RECOMENDACIONES..... | | 61 |
| REFERENCIAS | | 62 |
| ANEXOS..... | | 65 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|------------------------------------------------------------------|----|
| Tabla 1: Objetivo..... | 5 |
| Tabla 2: Forma del tema Zamba Zamba..... | 12 |
| Tabla 3: Clasificación de los instrumentos en una Big Band | 18 |
| Tabla 4: Forma musical del tema “Zamba Zamba” | 24 |
| Tabla 5: Sección de Abakuá del tema Invocation | 30 |
| Tabla 6: Sección de Salsa del tema Invocation | 32 |
| Tabla 7: Forma del arreglo del tema “Zamba Zamba” | 45 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|-------------------------------------------|----|
| Figura 1: Patrón rítmico de la bomba..... | 10 |
| Figura 2: Clave de son 3-2..... | 14 |
| Figura 3: Clave de son 2-3..... | 14 |
| Figura 4: Clave de rumba 3-2 | 14 |
| Figura 5: Clave de rumba 2-3 | 14 |
| Figura 6: Clave cubana en 6/8 3-2..... | 14 |
| Figura 7: Introducción-Amonía..... | 25 |
| Figura 8: Sección A-Armonía..... | 25 |
| Figura 9: Sección B-Armonía..... | 26 |
| Figura 10: Interludio-Amonía..... | 26 |
| Figura 11: Anacrusa-“Zamba Zamba” | 27 |
| Figura 12: Sección A-Melodía..... | 27 |
| Figura 13: Sección B-Melodía..... | 27 |
| Figura 14: Interludio-Melodía | 28 |
| Figura 15: Abakuá..... | 29 |
| Figura 16: Salsa-“Invocation” | 30 |
| Figura 17: Polirritmia..... | 32 |
| Figura 18: Inversiones | 33 |
| Figura 19: Inversiones 2 | 33 |
| Figura 20: Intercambio Modal | 34 |
| Figura 21: Dominante secundario..... | 34 |
| Figura 22: Sustituto tritonal | 35 |
| Figura 23: Poliacorde..... | 35 |
| Figura 24: Modulación | 36 |

| | |
|-------------------------------------------------------|----|
| Figura 25: Unísonos y octavas..... | 36 |
| Figura 26: Four way close..... | 37 |
| Figura 27: Five way close | 37 |
| Figura 28: Drop 2..... | 38 |
| Figura 29: Drop 3..... | 38 |
| Figura 30: Drop 4..... | 39 |
| Figura 31: Two part soli | 39 |
| Figura 32: Vamp | 40 |
| Figura 33: Stop times..... | 40 |
| Figura 34: Kicks over time | 41 |
| Figura 35: Mute en trompetas | 41 |
| Figura 36: Open en trompetas | 42 |
| Figura 37: Glissando..... | 42 |
| Figura 38: Sforzando | 43 |
| Figura 39: Introducción del arreglo | 46 |
| Figura 40: Drop2-arreglo “Zamba Zamba” | 47 |
| Figura 41: Introducción 2-arreglo “Zamba Zamba” | 47 |
| Figura 42: Line cliché-arreglo “Zamba Zamba” | 48 |
| Figura 43: Inversiones-arreglo “Zamba Zamba” | 48 |
| Figura 44: Sección A-arreglo “Zamba Zamba” | 49 |
| Figura 45: Sección B-arreglo “Zamba Zamba” | 50 |
| Figura 46: Sección B 2-arreglo “Zamba Zamba” | 50 |
| Figura 47: Creando | 51 |
| Figura 48: Creando 2 | 51 |
| Figura 49: Sección C | 52 |

| | |
|-----------------------------------------------------------|----|
| Figura 50: Intercambio modal-arreglo “Zamba Zamba” | 52 |
| Figura 51: Sección de solo de requinto..... | 53 |
| Figura 52: Sustituto tritonal-arreglo “Zamba Zamba” | 53 |
| Figura 53: Centro tonal Im-arreglo “Zamba Zamba” | 54 |
| Figura 54: Sección de Salsa | 55 |
| Figura 55: Indicación de Mambo de Salsa..... | 56 |
| Figura 56: Pregones-Congas..... | 56 |
| Figura 57: Pregones- Sección de Vientos..... | 57 |
| Figura 58: Pregones-Requinto | 57 |
| Figura 59: Modulación-arreglo “Zamba Zamba”..... | 58 |
| Figura 60: Polirritmia-arreglo “Zamba Zamba” | 58 |
| Figura 61: Sección I | 59 |

RESUMEN

El propósito de este trabajo es realizar un arreglo musical sobre la bomba del chota “Zamba Zamba” en un formato de Big Band, utilizando los recursos musicales y las técnicas de orquestación implementadas en el tema “Invocation” de Tony Succar como arreglista principal y Pablo Gil como co-arreglista. Para este trabajo se utilizaron varios instrumentos de recolección de datos; tales como audios, videos, documentos, tesis de grado y de posgrado; también se realizaron transcripciones y análisis de partituras. Este proyecto concluyó exitosamente con la realización del arreglo, conservando la identidad musical de la bomba y los agregados técnicos, sonoros y rítmicos usados por Tony Succar y Pablo Gil, como arreglistas en el tema “Invocation” dentro del enfoque del Latin Jazz en Big Band. Teniendo esto en cuenta, la presente investigación será de gran aporte para futuros trabajos, tanto en la parte musical, por la sonoridad inusual en la fusión de la bomba ecuatoriana y el jazz Latino con formato de big band; como también en la parte etno-cultural, debido a la exploración de la cultura musical afroecuatoriana y la experimentación de la misma.

Palabras Claves: Bomba del Chota, Big Band, Latin Jazz, Tony Succar, arreglos musicales, Invocation.

ABSTRACT

The purpose of this work is to make a musical arrangement on the Chota bomba "Zamba Zamba" in Big Band format, using the musical resources and orchestration techniques implemented in the song "Invocación" by Tony Succar as main arranger and Pablo Gil as co - fixative. For this work, several data collection instruments were used; such as audios, videos, documents, graduate and postgraduate thesis; Transcriptions and analysis of scores were also carried out. This project concluded successfully with the realization of the arrangement, preserving the musical identity of the bomba and the technical, sonic and rhythmic additions used by Tony Succar and Pablo Gil, as arrangers of the song "Invocation" within the Latin Jazz Big Band approach. Bearing this in mind, the present investigation will be of great contribution to future work, both in the musical part, due to the unusual sound in the fusion of the Ecuadorian bomba and Latin jazz with a big band format; as well as in the ethnocultural part, for the exploration of Afro-Ecuadorian musical culture and its experimentation.

Keywords: Bomba del Chota, Big Band, Latin Jazz, Tony Succar, music arranging, Invocation.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es acontecido en el plano de la música afroecuatoriana, más concretamente con la cultura afrochoteña; en función de la combinación técnica de orquestación con el concepto del Latin jazz en formato Big band. Para ello se usará como referencia el uso de recursos musicales que presentan Tony Succar y Pablo Gil en el arreglo del tema “Invocation” del disco “Más de Mi”.

Este proyecto buscará plantearse una nueva modalidad de arreglos musicales para este género ecuatoriano; y que de esta manera pueda ayudar tanto, de forma teórica, como también, de forma práctica a futuras investigaciones que se encierren o rodeen en el mismo contexto por el cual recorre este proyecto práctico de investigación.

El objetivo principal que se buscará realizar es la elaboración del arreglo musical, fusionando aquellos conceptos y culturas que ya se han nombrado anteriormente y que serán mayormente detalladas más adelante a lo largo de este documento.

Para este fin se seguirá un proceso gradual, en donde el punto de partida comienza con la transcripción en partituras del tema musical ecuatoriano “Zamba Zamba”, el cual es la obra escogida para elaborar el arreglo; posteriormente se realizará el respectivo análisis musical, con la intención de determinar aquellas características que se pretende conservar. De igual manera se realizará el mismo proceso con el tema de referencia escogido, para extraer los recursos técnicos y orquestales como ya se había mencionado con anterioridad y de esta manera tener una visión más clara en la elaboración del arreglo musical.

CAPÍTULO 1

1.1 Contexto de la Investigación

En Ecuador, en lo que concierne a producción la música afrochoteña ha tenido su propio desarrollo individual; más allá de eso, este arraigo musical también se ha presentado como una fuerte característica cultural nata de la cultura afrochoteña, siendo este el rasgo más sobresaliente y popular que el resto de la población y etnias del Ecuador conocen sobre este grupo de personas.

La bomba ecuatoriana o bomba del chota ha ido cambiando su instrumentación a lo largo del tiempo; puesto que, tradicionalmente la bomba del chota eran un tipo de danza que se acompañaba con un grupo de instrumentos de origen africano adaptados con materiales propios del sector de Ibarra, de los cuales se destacaban principalmente el bombo, alfandoque, calanguana, bomba, entre otros (Rosero, 2019).

Por otro lado, el jazz latino en formato big band, ha sido una pieza fundamental para la exploración musical de los ritmos afrocubanos; la cual, a lo largo del tiempo debido a la creación de nuevas tecnologías, se ha ido reduciendo su popularidad. Sin embargo, los músicos que continúan realizando proyectos en este formato, buscan el camino más adecuado para combinar aquellos timbres y sonoridades modernas con los recursos sonoros que trae consigo las big band en el jazz latino.

Tony Succar es un músico, productor y arreglista que ha logrado encontrar este camino que se mencionó anteriormente, ya que, en conjunto con Pablo Gil, arreglaron y produjeron el tema de Richard Bona "Invocation" para la big band "Raíces Jazz Orchestra". Este tema formó parte del disco "Más de Mi" de Tony Succar, el cual obtuvo cuatro nominaciones en los Latin Grammy del año 2019; ganó dos de estos premios: "Mejor Álbum de Salsa" y "Productor del Año"

1.2 Antecedentes

La bomba del chota en la actualidad posee su propia producción y difusión musical, esto se puede notar por la amplia cantidad de material discográfico que existe, tales como Tres Marías, Nueva Historia, La Bomba del Chota-Música del Valle del Chota y La Concepción, entre otros. Además, existen varios grupos, compositores e intérpretes de este género, como Grupo Marabú, Milton Tadeo, Grupo Oro Negro, Grupo Mahelen, Widinson, etc.

Referente al contexto de esta investigación, existen algunos proyectos de fusión musical de la Bomba del Chota con otros estilos como el Jazz, Blues, y Latin Jazz; así lo muestra José Juan Paredes Congo, un percusionista del Valle del Chota que reside en la ciudad de New York, donde lidera el proyecto Chota Madre, que se encarga de la enseñanza de este género en dicha ciudad; también posee un grupo musical donde fusiona la Bomba con diversos ritmos y sonoridades norteamericanas.

Por otro lado, no existen muchas agrupaciones de Big Band en el país; en la actualidad, la Big Band del Conservatorio Nacional de Quito es la que más destaca, esta es dirigida por el maestro Larry Salgado. Otras agrupaciones con este formato han ido desapareciendo como la Big Band de Christian Hidrobo en Quito y la de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

En el plano de las investigaciones, se encuentra el trabajo de titulación de Leonardo Montúfar, quien en 2017 desarrolló arreglos de pasillos ecuatorianos en formato de Big Band. Por esta misma corriente en el año 2013 el programa “Expresarte”, comparte la interpretación del pasillo ecuatoriano Pasional con arreglos musicales de Esteban Portugal para formato de Big Band.

1.3 Problema de investigación

El problema de investigación que se planteó fue el siguiente:

- ¿Cómo crear un arreglo musical sobre la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”, basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar?

El problema investigar se detalla en la siguiente tabla:

| Objeto de estudio | Campo de acción | Tema de investigación |
|--------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Latin Jazz, Big Band. | Arreglo musical | Creación de un arreglo musical sobre la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”, basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar. |

Tabla 1: Objetivo

Fuente: El Autor

1.4 Justificación

La cultura de las Big Band en Ecuador no ha sido causa suficiente para explorar abiertamente la música tradicional ecuatoriana, como un recurso que puede experimentar nuevas ramas, sonoridades o enfoques musicales a beneficio de estos estilos tradicionales; más aún, cuando estos formatos de Big Band son escasos en el país; por ello la presente investigación trata de aportar de manera musical en el desarrollo de esta rama, y adicionalmente contribuir con la sociedad de forma cultural en el ámbito de la identidad nacional.

Este proyecto de fusión musical puede ampliar la visión de la música ecuatoriana hacia públicos diferentes y traspasar las fronteras del país,

extendiendo su alcance por la popularidad y prestigio que tienen las Big Band dentro de la comunidad musical en el mundo.

La bomba del Chota es un género musical que trae consigo mucha historia, llena de cultura y tradición (Gallegos C. , 2016). Por esta razón este proyecto busca dar relevancia a este género tan rico musicalmente en melodías y sobre todo en el ámbito rítmico, por el cual este se destaca dentro del país.

Tomando como referencia un punto de vista más contemporáneo, este proyecto trata de aceptar sonoridades sincrónicas a la modernidad, dentro de las sensaciones sonoras que diversas técnicas y recursos musicales puedan presentar en un arreglo musical; es por esto que se escogió a Tony Succar como referencia, el cual es un arreglista y productor contemporáneo que lanzó en el año 2019 el disco “Más de Mí” donde fusiona elementos del Jazz con diversos ritmos tradicionales peruanos, venezolanos, afrocubanos, brasileños y españoles en formato Big Band; esta fusión de ritmos latinos con el Jazz es conocida como Latin Jazz.

Tony Succar nació el 18 de mayo de 1986 en la ciudad de Lima, Perú. A muy temprana edad viajó junto a su familia a la ciudad de Miami en donde reside hasta la actualidad. Sus padres eran músicos, por lo que Tony comenzó desde los 13 años a tocar la batería acompañando a sus padres en sus presentaciones.

Estudió música en la Universidad Internacional de Florida en Miami, donde obtuvo un título en Jazz Performance, posteriormente consiguió una maestría en el año 2010. Formó su propia banda de música latina llamada “Mixtura”, con la cual grabó su primer disco “Unity” el cual le trajo mucha popularidad.

Actualmente Tony Succar ha obtenido 5 nominaciones en los Latin Grammy; posee su propio estudio de grabación; y ha trabajado con una gran cantidad de músicos y estrellas de la industria musical latina.

Además, este trabajo cumple con algunos objetivos del Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021 - Toda una Vida; los cuales se especificarán a continuación:

Objetivo 2.- “Afirmar la interculturalidad y plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas”.

2.3. Promover el rescate, reconocimiento y protección del patrimonio cultural tangible e intangible, saberes ancestrales, cosmovisiones y dinámicas culturales.

2.4. Impulsar el ejercicio pleno de los derechos culturales junto con la apertura y fortalecimiento de espacios de encuentro común que promuevan el reconocimiento, la valoración y desarrollo de las identidades diversas, la creatividad, libertad, estética y expresiones individuales y colectivas.

Objetivo 5.- “Impulsar la productividad y competitividad para el crecimiento económico sostenible de manera redistributiva y solidaria”.

5.6. Promover la investigación, la formación, la capacitación, el desarrollo y la transferencia tecnológica, la innovación y el emprendimiento, la protección de la propiedad intelectual, para impulsar el cambio de la matriz productiva mediante la vinculación entre el sector público, productivo y las universidades.

1.5 Objetivo General

Elaborar un arreglo musical para el tema “Zamba Zamba” en formato de Big Band aplicando los recursos y técnicas orquestales utilizados por Tony Succar y Pablo Gil en el tema “Invocation”

1.5.1 Objetivos Específicos

- Analizar las características musicales de la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”.

- Identificar los recursos musicales y técnicas orquestales presentes en el tema “Invocation” mediante su análisis a través de una transcripción musical.
- Elaborar el arreglo musical en formato de Big Band del tema “Zamba Zamba” implementando las técnicas de orquestación de Tony Succar.

1.6 Preguntas de Investigación

- ¿Cómo aplicar los elementos musicales del Latin Jazz en formato Big Band a un tema de bomba ecuatoriana?
- ¿De que forma se identifican las características musicales principales de la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”?
- ¿Cómo analizar las técnicas de orquestación presentes en el tema “Invocation”?
- ¿Cómo implementar las técnicas orquestales del tema “Invocation” en el arreglo en formato Big Band de la canción “Zamba Zamba”?

1.7 Marco Conceptual

1.7.1 Bomba del Chota

También llamado bomba ecuatoriana, hace referencia a múltiples rasgos culturales como danza, música, religión, vestimenta, etc (Rosero, 2019).

La bomba es un género de contempla mucha diversidad cultural dentro de este género musical; tales como la cultura africana, los rituales y danzas andinas y la influencia musical de la música europea.

1.7.1.1 Orígenes

Muñoz (2009) menciona que la asentación de origen africana se da más o menos por el siglo XVII, en plena época de conquista española, esto debido a la necesidad de conseguir mano de obra barata y que pueda trabajar bajo distintas condiciones climáticas sin disminuir el rendimiento. Algunos esclavos fueron llevados hasta a las montañas, específicamente al valle y orillas del río Chota para trabajar en el ámbito agrícola como peones y vasallos en las haciendas de líderes religiosos.

En los pocos ratos libres, los esclavos cambiaban todo su entorno trágico esclavista con la alegría del baile y la música “a través de la memoria cultural que trajeron del Congo, tratando de replicar los instrumentos, con aquellos materiales que se encontraban en el sector” (Rosero, 2019).

Es así que nace la bomba como una manifestación cultural, por la necesidad de sentir un socioego espiritual y esperanzador de libertad.

1.7.1.2 Instrumentación

Antiguamente se recuerda a la bomba como un formato de percusión: bomba, bombo, alfandoque, calanguana; voces y palmas; también con el paso del tiempo se agregó la hoja de naranjo.

Luego de la conquista, con el ingreso de nuevos instrumentos en América; el formato trío (dos guitarras y requinto), un formato musical de boleros originario de México, se popularizó mucho en toda América Latina, debido a la producción de cine y la aparición de estos grupos musicales en las producciones audiovisuales de la época. Ecuador no fue la excepción, por lo que muchos de los ritmos y géneros ecuatorianos comenzaron a ser interpretados y registrados a través de grabaciones en este formato.

La bomba fue uno de los géneros en los que se trató de incorporar aquel formato; lo cual trajo como resultante, un grupo híbrido entre el formato popular de boleros y sus instrumentos respectivos; con el grupo rítmico de la bomba. Guerra (2013) afirma que “El esquema musical de la bomba

tradicional en Ecuador está constituido por dos o tres tambores, el acompañamiento armónico de guitarra y requinto, y la voz que lleva la melodía”

Actualmente el formato instrumental de los grupos de bomba es: Requinto, Güira, Bongó y Bomba, según menciona Rosero.

1.7.1.3 Características musicales

“La Bomba, la expresión musical más tradicional y característica de los negros del Chota y Cuenca del Mira” ([IFA], Centro Cultural Afroecuatoriano; Vicariato Apostolico de Esmeraldas, 2009).

Según este mismo título, la bomba conserva una tendencia a ser bailable, esto debido al sonido que genera el tambor llamado bomba.

Sin embargo, también se hace una ligera mención con respecto a que las canciones son relativamente más melódicas que el otro estilo musical del chota llamado banda mocha.

1.7.1.4 Ritmo

La bomba hereda la métrica ternaria africana, los fraseos rítmicos sincopados y la poliritmia (Mullo, 2007).

Para Rosero, la bomba contiene un patrón rítmico propio, la cual sobre esta se monta la armonía y la melodía.



Figura 1: Patrón rítmico de la bomba

Fuente: El Autor

En la bomba, al igual que el resto de ritmos metizos latinoamericanos, sufre cambios y adaptaciones; por este motivo, la bomba del Chota actualmente se clasifica en dos estilos: “La bomba sobada” o “bomba albazo” la cuál se parece

musicalmente a un “albazo alegre”, y la bomba cumbia” que se asemeja a una cumbia alegre (Gallegos C. , 2016).

1.7.1.5 Melodía y armonía

Melódicamente la bomba ha tomado aquellas escalas pentáfonas menores, provenientes de la música andina indígena, fusionando también escalas menores (armónica y melódica), que son de influencia netamente europea, de acuerdo a (Muñoz, 2009).

En lo que corresponde a la armonía, la bomba ronda generalmente en tonalidades menores, es decir que se basa en un centro tonal (Im) y existe un acorde que busca una resolución (V7).

1.7.1.6 Forma

La forma de la bomba es heredada principalmente de la influencia Europea, la cual toma en su mayoría de veces la forma rondó según Rosales.

“Una introducción instrumental, donde la guitarra prima toca melodías pentáfonica, seguido de una o dos estrofas, cantadas por el solista; de ahí viene el coro o estribillo vocal para volver a la parte instrumental. Esta forma se repite las veces que sean necesarias, en orden aleatorio” (Muñoz, 2009, p.115)

La estructura de la bomba se la puede definir de la siguiente manera:

| | |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Introducción | Se divide en dos partes, una de llamada y otra de respuesta. Cada parte contiene 8 compases generalmente |
| A | Presenta dos partes (A y A'), en donde hace referencia al recurso de llamada y respuesta. A: 8 compases y repite la misma frase (16 compases en total) A': 8 compases y repite la misma frase (16 compases en total) |
| B | Puede verse como el coro y consta de dos partes (B y B'), en donde hace referencia al recurso de llamada y respuesta. B: 4 compases (frase de llamada) |

| | |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>B': 4 compases (frase de respuesta)</p> <p>La B generalmente se repite por lo que daría un total de 16 compases.</p> |
| Interludio | <p>Aquí varía mucho; el interludio puede ser percutivo, o puede repetirse la introducción; también en muchas ocasiones el requinto aprovecha el interludio para recurrir a la improvisación, sobre la armonía de la introducción.</p> |

Tabla 2: Forma del tema Zamba Zamba

Fuente: El Autor

1.7.1.7 Recursos Musicales

En la bomba del Chota se desarrolla mucho la improvisación, sobre todo en la actualidad, donde el requinto se toma esa libertad musical para variar y romper melódica y rítmicamente la base de la bomba.

Además se añaden también otros recursos como los matices, la anacrusa, la polirritmia, timbres y polifonías.

1.7.2 Latin Jazz

De acuerdo a Navarro (2018) el latin jazz puede tratarse como un género con una gama amplia de mezclas culturales que principalmente son la resultante de la música afrocaribeña y latinoamericana con la cultura del jazz. También menciona que posee poca pero importante influencia de Europa.

1.7.2.1 Origen

El Latin Jazz tiene su origen en la década de los años 40, debido a la exploración por parte del reconocido e histórico músico de jazz Dizzy Gillespie, quien experimentó una nueva sonoridad del jazz con la música afro-cubana al trabajar con el grupo de Machito.

Una de los primeros temas más reconocidos del Latin Jazz, es "Manteca", el cual es un referente e icónico tema hasta la actualidad.

1.7.2.2 Instrumentación

A diferencia del Jazz estadounidense; el Latin Jazz, aporta su riqueza percusiva implementando los instrumentos afrocubanos con un “ritmo establecido y girando en torno a una clave” (Molina, 2020).

También varios autores mencionan a la instrumentación como un formato de banda tradicional de Jazz (Piano, bajo y batería), con el agregado de los instrumentos cubanos como las congas, güiro, bongos; con el pas del tiempo se fueron sumando los timbales y el cencerro.

Sin embargo este no fue un formato reglamentario, el latin jazz al igual que el jazz puede tocarse desde distintos instrumentos; incluso en la actualidad el Jazz latino se ha extendido hasta la música folclórica de sudamerica, como el tango, landó, vals peruano, pasillo ecuatoriano, zamba argentina, etc.

1.7.2.3 Cualidades Rítmicas

El Latin Jazz fue una fusión de la música jazz con los ritmos afrocubanos como el guaguanco, songo, mambo, rumba, etc. Con el pasar del tiempo los músicos cubanos de jazz expandieron esta cultura hacia el son y posteriormente a la salsa (Navarro, 2018).

1.7.2.3.1 La clave

El Latin Jazz esta regido principalmente por algo que va mucho más allá de un patrón rítmico, “La clave es literalmente la llave del Jazz Latino, dado que crea el efecto de tensión y resolución que energiza esta música” (Lincoln Center, 2004).

La clave generalmente se la escribe en dos compases; esta se divide en tres golpes en un compás y dos golpes en el siguiente compás, o viceversa.

De esta forma encontramos 2 tipos de clave: clave de Son y clave de Rumba.

Clave de Son 3-2



Figura 2: Clave de son 3-2

Fuente: El Autor

Clave de Son 2-3



Figura 3: Clave de son 2-3

Fuente: El Autor

Clave de Rumba 3-2



Figura 4: Clave de rumba 3-2

Fuente: El Autor

Clave de Rumba 2-3



Figura 5: Clave de rumba 2-3

Fuente: El Autor

Clave cubana en 6/8 3-2



Figura 6: Clave cubana en 6/8 3-2

Fuente: El Autor

1.7.2.4 Abakuá

El Abakuá según Betancourt (2014) es visto como un conjunto de tambores de diferentes tamaños; aunque generalmente son cuatro, se le pueden añadir más instrumentos como la campana, claves o una especie de maracas. Betancourt también menciona que cada uno marca un ritmo percutivo diferente, y que un tambor es el encargado de la improvisación.

1.7.2.5 Salsa

La salsa es un género que nació en New York, producto de la combinación de varios estilos musicales latinoamericanos, la clave, y el Latin Jazz, que hasta ese entonces se basaba en la música afrocubana.

Según Calle (2012) estructura de la salsa se presenta normalmente de la siguiente forma.

- Paseo o Introducción Instrumental
- Tema
- Soneo
- Mambo
- Cierre

1.7.2.5.1 Soneo

El soneo es una sección a manera de estribillo que generalmente es acompañada por los pregones “Es la combinación de coro y pregón muy pegajoso que enfatiza la idea central del número” (Tablante, 2001).

1.7.2.5.2 Mambo

El mambo según Tablante, trata de las Intervenciones melódicas y escritas o improvisadas ejecutadas tanto por los vientos como la percusión. Generalmente el mambo es interpretado por los instrumentos de viento con una dinámica muy fuerte.

1.7.2.6 Creando

Creando es un ritmo que no tiene un patrón o célula rítmica específica; ya que, se basa literalmente en la creación de un patrón rítmico sobre un ritmo ya existente, por parte del bloque de percusión (Lopez, 2020)

Este mismo autor también comenta que “creando” es un término usado mayoritariamente en la salsa, en los grupos y músicos puertorriqueños o Latinos de New York.

1.7.2.7 Recursos Musicales

Los recursos musicales son aquellas herramientas musicales que han sido aplicadas a composiciones, arreglos e interpretaciones con el fin de enriquecer la obra.

En esta investigación se hará incapié en aquellos recursos que se encontraron presentes en las obras a analizar.

1.7.2.7.1 Polirritmia

Según el Diccionario de Definiciones de Oxford Languages la polirritmia es definida como como una sucesión de ritmos diferentes. Por otro lado varios autores señalan a la polirritmia como una superposición de ritmos, como es el caso de Honegger (1976) el cual incluso añade que existe un desfase referente a los acentos de cada ritmo superpuesto.

1.7.2.7.2 Inversiones

Las inversiones se basan en colocar la nota más grave (el bajo) una nota del acorde distinta a la fundamental.

Los acordes normalmente constan de cuatro notas: raíz o fundamental, 3ra, 5ta y 7ma.

De esta forma existen tres tipos de inversiones

- Primera Inversión: cuando la nota más grave se encuentra en la 3ra del acorde
- Segunda Inversión: cuando la nota más grave se encuentra en la 5ta del acorde
- Tercera Inversión: cuando la nota más grave se encuentra en la 7ma del acorde

1.7.2.7.3 Rearmonización

“El concepto de rearmonización lo podemos entender, como el hacer cambios en la base armónica de una canción”. (Benavides, 2018)

Para la rearmonización, se deben tener en cuenta muchas aristas, ya que existen muchas técnicas distintas para realizarla, esto se basará plenamente en el tipo de sonoridad que se piensa obtener y también en el estilo o género musical, según Benavides.

1.7.2.7.4 Intercambio Modal

Según Cordantonopulos (2002) “el intercambio modal es tomar prestados grados del campo armónico de otros modos llamados “paralelos”, y sustituir a los diatónicos del mayor o del menor que ya conocemos. De esta forma se enriquece aún más la variedad de acordes que podemos incluir en un tema.”

1.7.2.7.5 Dominantes Secundarios

Según Nettles (1987) en uno de sus libros de armonía define a los dominantes secundarios como un movimiento de resolución de un acorde dominante hacia un acorde diatónico de cualquier cualidad, por intervalos de cuarta justa.

1.7.2.7.6 Sustitutos Tritonales

En su libro de guía armónica Cordantonopulos (2002) menciona que los sustitutos tritonales también llamados dominantes sustitos, “son acordes dominantes que se utilizan en el lugar de la dominante principal y de los secundarios. Se ubican medio tono arriba del acorde hacia el cual van a resolver.”

1.7.2.7.7 Poliacordes

Son un conjunto de dos acordes que suenan simultáneamente, “contienen dos o más planos de la poliarmonía” (Svetlana & Pineda, 2012).

1.7.2.7.8 Modulación

“Barrie Nettles la define en su libro de armonía III cómo el movimiento de la melodía y/o armonía de una tonalidad a otra.” (Benavides, 2018)

Existen dos tipos de modulaciones “Pasajeras y Definitivas”, según Benavides.

Aquellas se pueden dar de forma directa o a través de un acorde pivote, el cual sirve como “catapulta” hacia la siguiente tonalidad.

1.7.3 Big Band

El término Big Band “fue una expresión de habla inglesa que hacía referencia a un grupo mayor a 10 músicos de jazz y que en la actualidad se utiliza para referirse a una orquesta de jazz” (Gallegos D. , 2009)

1.7.3.1 Historia

Según Peñalver (2010) las big band nacieron por la necesidad de ampliar las bandas de jazz, ya que se veían opacadas por las grandes orquestas de baile europeas que en ese tiempo estaban de moda.

Todo esto por el afán de ganar el mercado, debido a que el jazz no era todavía bien visto por una cuestión racial más que musical. En este entorno el jazz no daba buenas remuneraciones económicas, pues las presentaciones eran más frecuentemente en burdeles.

Para los años 30 las big band alcanzaron su mayor apogeo con el swing; en ese entonces las orquestas eran muy populares y respetadas, a tal punto que ya existían bandas de músicos “blancos” interpretando este estilo.

1.7.3.2 Instrumentación

Las big band se clasifican en tres grupos o familias de instrumentos:

| | |
|-----------------|----------------------------------------------------------------|
| METALES | 4 Trompetas 4 Trombones |
| MADERAS | 1 Saxofones Altos 2 Saxofones Tenores 1 Saxofón Barítono |
| SECCIÓN RÍTMICA | Piano, Bajo, Guitarra y Batería. |

Tabla 3: Clasificación de los instrumentos en una Big Band

Fuente: El Autor

Sin embargo, también se menciona que estos pueden variar añadiendo un trombón, clarinete o flauta.

1.7.3.3 Características Musicales

Al ser una cantidad muy grande músicos, las posibilidades sonoras musicales son demasiadas. Entre las más importantes que se presentan en esta investigación son las que se detallan a continuación.

1.7.3.3.1 Orquestación

Para Peñalver (2010) los factores de orquestación que se pueden aplicar en una big band son: las sonoridades de densidad (cantidad de voces que están sonando), peso (voces dobladas en octavas) y la amplitud (diferencia entre la nota más aguda y la más grave).

Otra característica importante son las armonizaciones en bloque, esto afecta plenamente a la textura tanto si será nota contra nota y si se realizará de manera homófona.

1.7.3.3.2 Acoples

Existen varios tipos de acoples

1.7.3.3.3 Unísonos y Octavas

Consiste en mantener varios instrumentos en una misma nota, o en su octava, ya sea hacia abajo o hacia arriba.

1.7.3.3.4 Voicings

Los voicing se definen como la distribución de las voces dentro de un instrumento o un conjunto de instrumentos; siempre su numeración es desde la "top note" (la nota más aguda) hacia la nota más grave.

Se pueden encontrar de diferente forma ya sea en disposición cerrada o abierta.

Se clasifican en "Four Way Close" y "Five Way Close"

1.7.3.3.5 Drop Voicings

Los drop voicings se refiere a la distribución de las voces partiendo de la construcción de un voicing. Dentro de este contexto tenemos varios tipos de drops, como por ejemplo:

- Drop 2
- Drop 3
- Drop 4

- Drop 2+4

1.7.3.3.6 Two Part Soli

Es una técnica de orquestación referente a realiza la misma figuración rítmica pero armonizado por dos voces de diferentes intervalos, estos pueden ser quintas y sextas o terceras y séptimas, (Echeverría & Farías, 2019)

1.7.3.3.7 Vamp

Es una técnica la cual se refiere a la repetición de una célula rítmico-melódico dentro de una sección o un pasaje musical, mientras el resto de instrumentos se siguen moviendo sobre ella.

“Aunque el término “vamp” puede ser casi sinónimo de “ostinato”, conlleva la idea adicional de que la duración queda a discreción de un solista.” (Deane, 2002).

1.7.3.3.8 Line Cliché

Según Moscoso (2020) el line cliché es un recurso que se usa generalmente en el bajo, que consiste en ascender o descender por tonos o semitonos creando “movilidad y elasticidad”.

1.7.3.3.9 Stop Times

Doezema (1986) afirma que esta “notación rítmica es usada para indicar acentos que no se encuentren dentro de la ejecución de un ritmo” es decir que se encuentran aislados.

1.7.3.3.10 Kicks Over Time

“Kicks over time” es una expression usada para señalar acentos rítmicos sobre la ejecución de un ritmo, también menciona que “estos se tocan en un tambor o platillo a elección del músico” (Doezema, 1986)

1.7.3.4 Sonoridades

Dentro de la big band se pueden encontrar varias sonoridades que se deberán en su gran mayoría al tipo de orquestación que el arreglista realice; Sin embargo, existen sonoridades que no necesariamente tienen que ver con la orquestación; sino mas bien, con los efectos que se le pueden propiciar a los

instrumentos a través de las dinámicas, objetos adicionales, o técnicas específicas para los instrumentos.

1.7.3.4.1 Mute

Este efecto se logra añadiendo un objeto adicional llamado “Sordina”, la cual puede ser colocada tanto en los instrumentos de madera, como en los de metal; sin embargo, es más común escuchar este efecto en los metales.

Peñalver (2010) nos menciona que existen varios tipos de sordinas, y cada uno de ellos depende del uso que el instrumentista le de; de esta forma, menciona algunos efectos como el plunger, straight, bubble, cup, bucket y wah-wah.

1.7.3.4.2 Glissando

Los glissandos son deslizamientos de una nota hacia otra, de manera continua en la línea melódica de la misma sílaba (Cruttenden, 1990).

De tal forma los glissandos pueden anotarse musicalmente de distintas formas; aunque, ciertos tipos de instrumento tienen la facultad de darle diferentes sonoridades a un mismo glissando.

1.7.3.4.3 Sforzando

El sforzando es una dinámica que pretende atacar fuertemente una nota; en la música latina, el sforzando suele presentarse de forma combinada con un crescendo. Esto genera una sonoridad muy marcada y que enriquece la ornamentación de un arreglo musical.

CAPÍTULO 2

DISEÑO METODOLÓGICO

2.1 Diseño de la investigación

2.1.1 Enfoque

El enfoque de este trabajo de investigación es cualitativo ya que se procedió a transcribir y analizar los recursos musicales par su aplicación en el arreglo musical propuesto.

2.2.2 Alcance

Esta investigación tiene un alcance descriptivo y experimental debido a que se aplicarán elementos de diversos géneros musicales afrocubanos y afroecuatorianos, componentes armónicos y texturas de una big band, para darle una nueva sonoridad al tema propuesto para el arreglo

2.3 Instrumentos de investigación

2.3.1 Análisis de documentos

En la presente investigación se tomaron en cuenta documentos académicos, artículos de investigaciones, tesis de grado y de posgrado, libros, e incluso libros de trabajo para estudiantes; todo esto con la finalidad de obtener el soporte teórico lleno de veracidad, para la obtención de resultados correctos y reales.

2.3.2 Grabaciones de audio y video

Las grabaciones de audio y video son los recursos sonoros que más prometen brindar asistencia para el análisis efectivo de algún fenómeno, objeto, o acontecimiento; esto se debe a la certeza y fidelidad de información que se puede obtener a través de ella (Roussos, Etchebarne, & Waizmann, 2005)

Este proyecto tomó en cuenta la validez de este recurso, por lo que se lo empleó a través de la audición de música grabada, y también en la observación de documentales que contribuyeron en la forma de asimilar el lenguaje musical que influye tanto en el género de la bomba del chota, como en el proceso creativo de Tony Succar en la fabricación del arreglo y producción del tema “Invocation”.

2.2.3 Transcripciones

Dentro del contexto musical, según comenta Ortega (2011) transcribir es “obtener una partitura a partir de una grabación de audio y video”, de tal forma que estas partituras se transforman en “la aproximación más fiel a la obra musical” (Calderón, 1999).

Por este motivo, en esta investigación se realizó transcripciones de las grabaciones originales de dos obras musicales.

2.2.4 Análisis de partituras

El análisis musical dentro de las partituras permite entender entre otras cosas la sintaxis, discurso y la conducción de la obra; también menciona que se puede realizar un estudio muy profundo mediante el criterio técnico del conocimiento:

“El análisis nos sitúa dentro de la obra y nos ayuda a “entonar” y a decidir fraseos, a avanzar, a matizar, a colocar ligaduras, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas y agógicas” (Molina, 2006, p.3)

2.3 Resultados

2.3.1 Análisis de la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”.

Es una bomba del chota compuesta por Milton Tadeo, su lírica se expresa hacia un alimento el cual sirve para la memoria.

Generalidades musicales

Métrica: 6/8

Tono: Em

Ritmo: Bomba albazo

Forma:

La forma de este tema está basada en la grabación de 1983, en el disco “La Bomba – Música del Valle del Chota y La Concepción”.

En términos generales, este tema consta de Introducción, una parte A, una parte B y una sección instrumental que al terminarse regresa a repetirse las mismas secciones con diferente letra.

| | |
|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| INTRODUCCIÓN | Frase de llamada: 4 compases Frase de respuesta: 4 compases Esta sección se repite, y dejan un compás en silencio. <i>(total 17 compases).</i> |
| PARTE A (Estrofa) | Sección a: 8 compases (se repiten) Sección b: 8 compases (se repiten) <i>(total 32 compases)</i> |
| PARTE B (Coro) | Frase de llamada: 4 compases Frase de respuesta: 4 compases Esta sección se repite. <i>(total 16 compases)</i> |
| INTERLUDIO | Frase de llamada: 4 compases Frase de respuesta: 4 compases <i>(total 8 compases)</i> |
| PARTE A (Estrofa 2) | Sección a: 8 compases (se repiten) Sección b: 8 compases (se repiten) <i>(total 32 compases)</i> |
| PARTE B (Coro) | Frase de llamada: 4 compases Frase de respuesta: 4 compases Esta sección se repite. <i>(total 16 compases)</i> |

Tabla 4: Forma musical del tema “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Armonía:

Armónicamente este tema se encuentra en tonalidad de Em.

Introducción

En la introducción, aunque comienza con un acorde mayor (bVI); al final, la frase termina resolviendo hacia la tonalidad menor (Im).

La armonía presenta la siguiente progresión:

bVI – bIII – Im – bIII – bVI – bIII – bVI – Im

La frase de “llamada” en esta sección termina con un acorde que presenta tensión o inestabilidad (cuarto compás), y resuelve para iniciar la frase de “respuesta”.

Figura 7: Introducción-Armonía Grado Dominante

Fuente: El Autor

Sección A

La parte al igual que en la introducción comienza en el sexto grado bemol (bVI) y al final de la frase se resuelve en la tónica (Im); sin embargo, la progresión y la melodía no es la misma.

La armonía está determinando esta sección con la siguiente progresión:

bVI – bIII – bVI – Vm – Im.

Al igual que en la introducción la primera parte de la frase termina un acorde de tensión (tercer y cuarto compás) y luego resuelve para comenzar la frase que sigue.

Figura 8: Sección A-Armonía

Fuente: El Autor

La sección “a” y “b” de la parte A, son prácticamente las mismas por lo que se presenta en el ejemplo solo la sección “a”.

Sección B

Armónicamente la parte B es igual a la de la Introducción, esto debido a que la introducción estuvo basada en esta sección de la canción.

La armonía presenta la siguiente progresión:

bVI – bIII – Im – bIII – bVI – bIII – bVI – Im

Fuente: El Autor

Interludio

En el interludio la armonía demuestra claramente la tonalidad al comenzar en la tónica (Im) y terminar en la misma tónica (Im).

Los primeros 4 compases son iguales a los siguientes; la armonía queda determinada en la siguiente progresión: Im – bIII – Vm – Im

Figura 10: Interludio-Armonía

Fuente: El Autor

Melodía:

La melodía entra en anacrusa principalmente, y tiende a ser mayoritariamente pentatónica menor, excepto por la parte A donde se añade la sexta.

Introducción

En esta primera sección de la canción, la melodía entra en anacrusa; también usa la escala pentatónica menor: I, bIII, IV, V, bVII. (E, G, A, B, D)

Figura 11: Anacrusa-“Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Azul: Frase de pregunta
Verde: Frase de respuesta

Sección A

La parte A es un poco diferente, solamente por el sexto grado (bVI), el cual se filtra una sola vez en esta escala pentatónica menor; y también, porque la melodía en esta sección es tética, es decir que, comienza la frase en el primer tiempo del primer compás.

Al finalizar el pasaje sobra una nota, la cual pertenece a la siguiente sección; de esta forma, da a entender que la siguiente sección será en anacrusa.

Figura 12: Sección A-Melodía

Fuente: El Autor

Azul: Frase de pregunta
Verde: Frase de respuesta

Sección B

La parte muy similar a la introducción, por lo que no hay mucho que agregar a esta investigación.

Figura 13: Sección B-Melodía

Fuente: El Autor

Azul: Frase de pregunta
Verde: Frase de respuesta

Interludio:

El interludio cambia la propuesta melódica, ya que a la pentatónica menor se le añade el segundo grado (II).

La melodía es tética y la frase es más corta.

Figura 14: Interludio-Melodía

Fuente: El Autor

Azul: Frase de pregunta
Verde: Frase de Respuesta

2.3.2 Análisis del tema “Invocation” de Tony Succar.

“Invocation” es un tema del reconocido bajista Richard Bona, quien justamente también interpreta esta versión de Tony Succar. Esta canción fue lanzada en 2019, siendo parte del disco “Más de Mi” y fue producida e interpretada conjuntamente con Pablo Gil, Raíces Jazz Orchestra y Marc Quiñonez.

Forma

El tema se lo puede clasificar en dos secciones: la sección de Abakuá en 6/8 y sección de Salsa (2/2), estas pueden determinarse por la métrica usada para cada uno de estos ritmos.

Abakuá 6/8

Figura 15: Abakuá

Fuente: El Autor

La sección del Abakuá consta de una introducción rítmica e instrumental de tres partes; luego, comienza la parte A donde entra la voz e interpreta la primera estrofa, después la parte B resulta con más información melódica que la sección A. Finalmente termina con una pequeña frase que se va repitiendo hasta llegar a una sección instrumental.

Esta sección de Abakuá se resume en la siguiente tabla:

| MARCAS DE ENSAYO | DESCRIPCIÓN | NÚMERO DE COMPASES | TONO | MÉTRICA |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------|---------|
| INTRO | <ul style="list-style-type: none"> Introducción rítmica con tambores batá del ritmo Abakuá. | 66 | Cm | 6/8 |

| | | | | |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-----|-----|
| A | <ul style="list-style-type: none"> Entra la voz interpretando dos versos, (pregunta y respuesta). | 18 | Cm | 6/8 |
| B | <ul style="list-style-type: none"> La voz presenta mayor información melódica, de la misma forma que la anterior estrofa (pregunta y respuesta). | 16 | Ebm | 6/8 |
| C | <ul style="list-style-type: none"> Contiene una frase corta basada en un motivo de dos notas que se repite tres veces, en donde los instrumentos de viento tienen mayor relevancia. | 11 | Cm | 6/8 |

Tabla 5: Sección de Abakuá del tema “Invocation”

Fuente: El Autor

Salsa 2/2

Compás partido
equivalente a 2/2

Figura 16: Salsa-“Invocation”

Fuente: El Autor

La parte D inicia en el compás 112, está escrita en compás partido y comienza con un patrón de bajo sobre el cual se van añadiendo progresivamente el resto de instrumentos.

En la sección E, interactúan los instrumentos de viento con la voz a manera de pregunta y respuesta. Luego, la sección F del tema, presenta una intervención instrumental; la sección G muestra la parte de los pregones o coros, donde los instrumentos de viento se encargan de responder e interactuar musicalmente.

En la sección H la intensidad del tema baja, y la voz presenta una melodía sencilla. La parte I es la sección de coros y soneo; finalmente, se repite la F con cierta variación en la melodía que interpretan los vientos y la voz.

Esta parte de Salsa se resume en la siguiente tabla:

| LETRAS DE ENSAYO | DESCRIPCIÓN | NÚMERO DE COMPASES | TONO | MÉTRICA |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-------------|----------------|
| D | <ul style="list-style-type: none"> Comienza con una línea de bajo, luego entra la voz. | 16 | Cm | 2/2 |
| E | <ul style="list-style-type: none"> Interactúan melódicamente los vientos y la voz. También se añade el timbal tocando la cáscara en clave de 2-3 | 16 | Cm | 2/2 |
| F | <ul style="list-style-type: none"> Sección instrumental | 30 | Cm | 2/2 |
| G | <ul style="list-style-type: none"> Interacción de los pregones (coros) y los instrumentos de viento. | 32 | Cm | 2/2 |
| H | <ul style="list-style-type: none"> Polirritmia entre el 6/8 del Abakuá en la percusión, y el 2/2 del resto de instrumentos. | 20 | Cm | 2/2 |
| I | <ul style="list-style-type: none"> Sección de pregones y soneo. | 32 | Cm | 2/2 |
| F | <ul style="list-style-type: none"> A diferencia de la primera F, cambia la | 31 | Cm | 2/2 |

| | | | | |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|--|
| | melodía al final de cada sección; además, deja de ser una sección solo instrumental, porque la voz también es añadida. | | | |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|--|

Tabla 6: Sección de Salsa del tema “Invocation”

Fuente: El Autor

RECURSOS MUSICALES

Polirritmia

Desde el compás 218 hasta el 224, la campana realiza la clave cubana en 6/8; sin embargo, tanto el bajo como los instrumentos de viento siguen teniendo frases en compás partido.

The image shows a musical score for a salsa section. It is divided into two systems. The first system, from measure 218 to 224, is circled in orange and labeled '2/2' on the left. This system shows a polirhythm where the conga plays a Cuban clave in 6/8 time, while the bass and wind instruments continue with phrases in a 2/2 time signature. The second system, from measure 225 to 225, is boxed in blue and labeled '6/8' on the left. This system shows the conga playing a 6/8 rhythm, while the bass and wind instruments continue with phrases in a 2/2 time signature. The score includes staves for melody, bass, and percussion, with a key signature of two flats and various chord symbols (C#m, Bb, G, F#m) and rhythmic markings.

Figura 17: Polirritmia

Fuente: El Autor

Inversiones

Aquí se encontró dos ejemplos de inversiones, en dos distintas secciones del tema. Estas inversiones son producto del Line Cliché del bajo.

El primero se encuentra desde el compás 15 hasta el 20

The image shows a musical score for six staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves contain musical notation with chord symbols: A^bMAJ⁷, C^{MIN}/G, F/A, A^b, and C^{MIN}/G. The sixth staff contains rhythmic notation with diagonal slashes. Blue boxes highlight the C^{MIN}/G chords in measures 16 and 19. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are printed below the staves.

Figura 18: Inversiones

Fuente: El Autor

El siguiente ejemplo está presente desde el compás 91 hasta el 97

The image shows a musical score for six staves. The first three staves contain musical notation. The fourth and fifth staves contain chord symbols: E^{MIN}/B^b, E^{MIN}⁷, D^b, B, G^b/B^b, A^b/C, B, B^bMAJ⁷(#911), and B^bMIN⁷. The sixth staff contains rhythmic notation with diagonal slashes. Blue boxes highlight the E^{MIN}/B^b chords in measures 91 and 92, and the G^b/B^b and A^b/C chords in measures 96 and 97. Measure numbers 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, and 100 are printed below the staves.

Figura 19: Inversiones 2

Fuente: El Autor

Intercambio modal

Teniendo en cuenta que la tonalidad es menor (eólica); en el compás 17 podemos encontrar un acorde de intercambio modal: IV7

Proveniente de la escala dórica.

Figura 20: Intercambio Modal

Fuente: El Autor

Dominantes Secundarios

En el compás 257 se encuentra un dominante secundario: V7/IV (IV menor). Este acorde al resolver ayuda al cambio de intensidad del tema, generando contraste.

Figura 21: Dominante secundario

Fuente: El Autor

Sustitos Tritonales

En el compás 278 se puede reconocer el sustituto tritonal: subV7 que resuelve al Im, con la finalidad de ser una variante de resolución hacia el acorde tónico.

Figura 22: Sustituto tritonal

Fuente: El Autor

Poliacordes

Cerca del comienzo del tema, en el compás 25 se encuentra un poliacorde: C/D; con la intención de generar una sonoridad distinta y variar la progresión.

Figura 23: Poliacorde

Fuente: El Autor

Modulación

En el compás 85 se puede observar que el tema modula de la tonalidad de Cm a la de Ebm. De esta manera, se crea un contraste a la tonalidad, pese a que sigue siendo menor.

Tono:
Cm

Tono:
Ebm

Figura 24: Modulación

Fuente: El Autor

TÉCNICAS DE ORQUESTACIÓN

Unísonos y Octavas

En el compás 255 y 256 se observa este tipo de orquestación en los instrumentos de viento, para otorgar mayor matiz y reforzar la melodía.

Figura 25: Unísonos y octavas

Fuente: El Autor

Voicings

En este fragmento se usa el Four Way Close en los compases 186 y 187, de tal forma que genera una sonoridad muy compacta.

The image shows a musical score for seven instruments: Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Trumpet in B♭ 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Trombone 4. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The first three measures of the excerpt are highlighted with a blue box, and the last three measures are highlighted with an orange box. In both highlighted sections, the four instruments in each section (trumpets and trombones) play a four-way close voicing, where the notes are clustered together in a compact intervallic structure. Red curved lines above the notes in the highlighted sections indicate the close voicing. Text on the right side of the score reads "Four Way Close en las trompetas" in blue and "Four Way Close en los trombones" in orange.

Figura 26: Four way close

Fuente: El Autor

Los Five Way Close en los compases 40 y 42, sirven para expandir y darle mayor presencia a lo que está sucediendo con los instrumentos de viento.

The image shows a musical score for five saxophone instruments: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The first measure of the excerpt is highlighted with a blue box, and the fifth measure is highlighted with an orange box. In both highlighted sections, the five instruments play a five-way close voicing, where the notes are clustered together in a compact intervallic structure. Red curved lines above the notes in the highlighted sections indicate the close voicing.

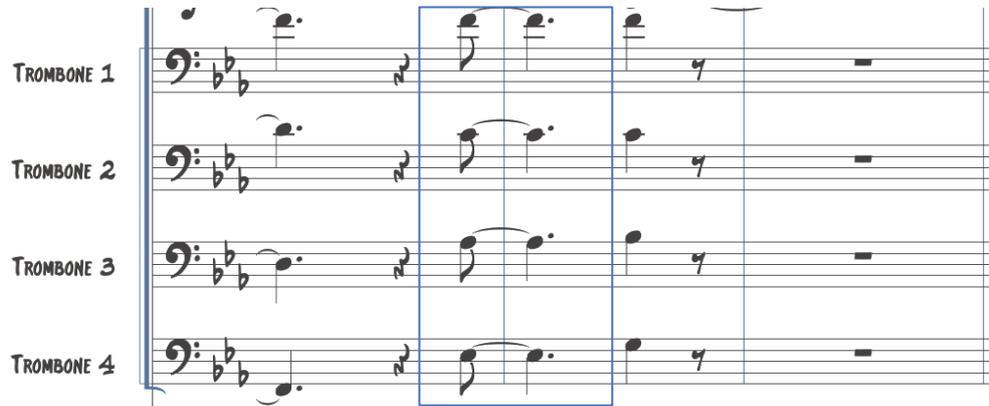
Figura 27: Five way close

Fuente: El Autor

Drop Voicings

Las siguientes distribuciones de los voicings se han fabricado con el fin de no provocar disonancias entre notas muy juntas como, por ejemplo lo intervalos de segunda.

Drop 2: Compás 49.



Musical score for Trombone 1, 2, 3, and 4. The score is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). A blue box highlights the notes in measures 49 and 50, showing the Drop 2 voicing. The notes are: Trombone 1 (F2, Bb1), Trombone 2 (Bb1, F2), Trombone 3 (Bb1, F2), and Trombone 4 (F2, Bb1).

Figura 28: Drop 2

Fuente: El Autor

Drop 3: Compás 53 y 54



Musical score for Drop 3 voicing. The score includes Trumpet in Bb 4, Trombone 1, 2, 3, and 4, Electric Guitar, Electric Bass, and Piano. The key signature is two flats (Bb, Eb). A blue box highlights the notes in measures 53 and 54. The notes are: Trumpet in Bb 4 (F3, Bb2), Trombone 1 (Bb2, F3), Trombone 2 (Bb2, F3), Trombone 3 (Bb2, F3), and Trombone 4 (F3, Bb2). The Electric Guitar and Electric Bass parts show chords: A^b, B^b, C^{MIN}, B^b/D, and F. The Piano part shows chords: A^b, B^b, C^{MIN}, B^b/D, and D.

Figura 29: Drop 3

Fuente: El Autor

Drop 4: Compás 54

Musical score for measures 54, 55, and 56. The score is for a brass section with two trumpets in Bb and four trombones. The key signature has two flats (Bb and Eb). A blue box highlights measures 54 and 55, illustrating the 'Drop 4' technique where the fourth trombone part drops an octave in measure 55.

Figura 30: Drop 4

Fuente: El Autor

Two Part Soli

Se puede notar en el compás 225 esta técnica, con la intención de generar una sonoridad fuerte.

Musical score for measure 225, showing a 'Two Part Soli' technique. The score includes parts for Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1-4, and Trombone 1-4. A blue box highlights measure 225, where the saxophone and trumpet parts play a melodic line while the trombone parts provide a harmonic accompaniment.

Figura 31: Two part soli

Fuente: El Autor

Vamp

En este tema el vamp se encuentra desde el compás 120, hasta el 126. Mientras el bajo realiza una frase repetitiva, el piano se mueve armónica y rítmicamente sobre el vamp.

Armonia del piano

Vamp del bajo

Figura 32: Vamp

Fuente: El Autor

Stop Times

En este tema los stop times son muy importantes, generalmente los encontramos al final de una sección en los instrumentos de percusión, como en el compás 172 y 173.

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

PIANO

TIMBALES

CONGAS

Figura 33: Stop times

Fuente: El Autor

Kicks Over Time

En el compás 226 y 227 se pueden apreciar los Kicks Over Time realizados por el timbal, para acompañar y darle fuerza a lo que los instrumentos de viento realizan.

The image shows a musical score for a section titled 'Kicks Over Time'. The score is written for six instruments: Electric Guitar, Electric Bass, Piano, Timbales, Congas, and Congas-Campana. The key signature is B-flat major (two flats). The Electric Guitar part has chords G7(9), Cmin, E-flat, and A-flat. The Electric Bass part has a similar chord progression. The Piano part is marked with diagonal lines, indicating it is playing a steady accompaniment. The Timbales part has a blue box highlighting a specific rhythmic pattern in measures 226 and 227, which are marked as 'Kicks Over Time'. The Congas and Congas-Campana parts also have diagonal lines, indicating they are playing a steady accompaniment. The measures are numbered 225, 226, 227, and 228.

Figura 34: Kicks over time

Fuente: El Autor

RECURSOS SONOROS

Mute

Está presente en la segunda y tercera trompeta. Se encuentra desde el compás 13 y dura hasta el compás 84, ya que la intensidad del tema incrementa.

The image shows a musical score for two trumpet parts, labeled 'TRUMPET IN Bb 2' and 'TRUMPET IN Bb 3'. The key signature is B-flat major (two flats). Both parts have a blue box highlighting a specific section of the music, which is marked as 'MUTE'. An arrow points to the 'MUTE' marking with the text 'Indicación para agregar la sordina'. The music is written in a 4/4 time signature.

Figura 35: Mute en trompetas

Fuente: El Autor

Indicación para quitar la sordina

TRUMPET IN B♭ 1

TRUMPET IN B♭ 2

TRUMPET IN B♭ 3

OPEN

OPEN

Figura 36: Open en trompetas

Fuente: El Autor

Glissando

Este ornamento musical esta presente en el compás 174, interpretado por los instrumentos de viento, de tal forma que genera un solo bloque de efecto sonoro.

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

BARITONE SAX

TRUMPET IN B♭ 1

TRUMPET IN B♭ 2

TRUMPET IN B♭ 3

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

MONTUNO

Figura 37: Glissando

Fuente: El Autor

Sforzando

Este recurso se usa acompañado de un crescendo con el fin de darle “dinamismo”, al combinar varias expresiones de intensidades opuestas en una sola nota. Este recurso se lo puede encontrar en el compás 25.

The image displays a musical score for a jazz band, featuring 12 staves. The instruments are listed on the left: ALTO SAX 1, ALTO SAX 2, TENOR SAX 1, TENOR SAX 2, BARITONE SAX, TRUMPET IN B♭ 1, TRUMPET IN B♭ 2, TRUMPET IN B♭ 3, TRUMPET IN B♭ 4, TROMBONE 1, TROMBONE 2, TROMBONE 3, and TROMBONE 4. The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 4/4 time signature. A blue box highlights a specific section of the music, starting at the second measure of the first staff and extending to the end of the piece. Within this highlighted section, several notes are marked with a green 'sfz' (sforzando) symbol, indicating a strong accent. Red lines connect these 'sfz' markings across the staves, showing that the dynamic change affects multiple instruments simultaneously. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 38: Sforzando

Fuente: El Autor

CAPÍTULO III

LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

Creación de un arreglo musical sobre la bomba ecuatoriana “Zamba Zamba”, basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar en formato big band.

3.2 Justificación de la propuesta

Este trabajo busca proyectar el género de la bomba del chota en una nueva sonoridad, con el fin de establecer un precedente de fusión cultural entre los arraigos culturales afrochoteños y el Jazz Latino, con la concepción musical de un formato de Big Band.

Funcionará también como un referente para futuros trabajos o propuestas de músicos y arreglistas, de tal forma que puedan obtener un punto de partida para el buen desarrollo de sus proyectos.

3.3 Objetivo de la propuesta

Elaborar un arreglo musical para el tema “Zamba Zamba” en formato de Big Band, aplicando los recursos y técnicas orquestales utilizados en el tema “Invocation” de Tony Succar.

3.4 Descripción

El presente proyecto muestra la elaboración del arreglo de un tema del género musical ecuatoriano Bomba del Chota, orquestado en un formato de Big Band. Se ha basado en los recursos musicales y técnicas orquestales utilizados en el tema “Invocation” de Tony Succar, explorando de esta forma un campo musical más amplio como lo es el Latin Jazz.

Este tema se ha escogido por gusto musical propio del autor de este proyecto; especialmente, por la creatividad de combinar un ritmo afrocubano en 6/8 que posee su propia instrumentación; con la salsa en un formato de Big Band.

Por otro lado, la bomba del Chota “Zamba Zamba”, del autor Milton Tadeo, fue escogida por ser muy sencilla en cuestión de instrumentación, forma

musical, ritmo, melodía y armonía, esto según la versión grabada por el Conjunto Ecuador en el álbum “La Bomba – Música del Valle del Chota y la Concepción” de 1983; de esta forma, el tema se presta para poder realizar cambios en el arreglo, sin alterar su melodía.

3.4.1 Arreglo

De forma general se puede decir que este arreglo se encuentra en la tonalidad de Re menor (Dm), esto no tuvo una finalidad específica más que presentar la melodía en una altura cómoda para la tesitura del intérprete o cantante.

Por otro lado, la forma de este arreglo es muy similar a la del tema “Invocation”, con la diferencia de que se ha añadido una sección de solo para el requinto.

| RITMO | SECCIÓN | DESCRIPCIÓN | NRO DE COMPASES |
|-----------------------|---------|----------------------------|-----------------|
| Bomba del Chota (6/8) | Intro | Instrumental | 68 |
| | A | Primera estrofa | 16 |
| | A' | Segunda estrofa | 18 |
| | B | Instrumental | 23 |
| Salsa (2/2) | C | Tercera Estrofa | 44 |
| | D | Solo de requinto | 16 |
| | E | Pre-coro Instrumental | 26 |
| | F | Coros o Pregones | 32 |
| | G | Interludio - Bomba Cumbia | 22 |
| | H | Pregones y Soneo | 32 |
| | I | Instrumental o Mambo Final | 20 |

Tabla 7: Forma del arreglo del tema “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Introducción

El tema comienza en 6/8 con 4 compases a ritmo de bomba albazo. Luego poco a poco los instrumentos van sumándose comenzando por el vamp del bajo y el requinto, después entra la flauta sumándose al vamp; y al final, se añaden los vientos metales y maderas, quienes producen un juego musical de llamada y respuesta.

The image shows a musical score for 'Bomba del Chota' in 6/8 time. The score is annotated with several key elements:

- Bomba del Chota:** A blue arrow points to the beginning of the piece.
- Entra la flauta sumándose al vamp:** A green arrow points to the flute's entry.
- Vientos madera (respuesta):** A blue arrow points to the woodwinds' response.
- Vientos metales (llamada):** A black arrow points to the brass instruments' call.
- Vamp de Bajo y Requinto:** A red box at the bottom highlights the bass and requinto parts.

Figura 39: Introducción del arreglo

Fuente: El Autor

Se puede ver que ya se comienza a usar técnicas de orquestación como el drop2 en las trompetas en el compás 17 y 18.

Figura 40: Drop2-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

En el compás 39 aparece el piano, apoyando el motivo melódico y rítmico realizado por el requinto. Más adelante en el compás 46, se puede notar la utilización del recurso de la sordina para la segunda y tercera trompeta, con la intención de generar un efecto sonoro distinto, y bajar la intensidad al tema.

Figura 41: Introducción 2-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Sección A

A partir del compás 49 la melodía principal (en este caso la voz), aparece cantando la primera estrofa del tema. El bajo se mueve descendientemente formando un line cliché; luego, al llegar hasta cierto punto de graves, asciende por grados conjuntos realizando nuevamente un line cliché, pero esta vez de manera ascendente.

The musical score for 'Zamba Zamba' shows the electric bass line with a blue box labeled 'Line cliché descendente' and an orange box labeled 'Line cliché ascendente'. The guitar and piano parts show chords: E MIN 7(b9) A SUS 7(b9), B MAJ 7, A MIN 7, G MIN 7, F MAJ 7, A MIN, A b MAJ 7, D MIN 6/A, and B b MAJ 7.

Figura 42: Line cliché-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Las inversiones de los acordes se las puede encontrar a lo largo del arreglo; este recurso se usó mucho para poder generar más movimiento en el bajo y que en contexto con el piano, genere una sonoridad distinta al de la habitual.

The musical score for 'Zamba Zamba' shows the electric bass line with a blue box labeled 'Acordes en primera y segunda inversión'. The guitar and piano parts show chords: A b MAJ 7, B b/F, C 7/G, and D MIN.

Figura 43: Inversiones-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Sección A'

En el compás 99 las trompetas tienen un glissando ascendente antes de tocar la primera nota, esto para producir un efecto sonoro de “desliz”; luego todo el bloque de vientos metal poseen las dinámicas de sforzando y crescendo, para hacer una preparación a un cambio de sección e intensidad dentro del tema.

The image displays a musical score for Section A' of 'Zamba Zamba'. The score is arranged in a system with ten staves: four for Trumpets in Bb (1-4), four for Trombones (1-4), and one for Requinto Guitar. The key signature is one flat (Bb). The score is annotated with two main features: a blue box labeled 'Glissando' with an arrow pointing to the ascending glissando in the trumpet parts, and an orange box labeled 'Sforzando y Crescendo' with an arrow pointing to the dynamic markings in the trumpet and trombone parts. The dynamic markings include *mf*, *sfz*, *pp*, and *f*. The Requinto Guitar part is shown at the bottom of the system.

Figura 44: Sección A-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Sección B

Esta sección es netamente instrumental, y aplica el motivo melódico del interludio del tema original, como frase o célula musical principal para desarrollar esta sección. Este motivo comienza haciéndolo el requinto, luego los saxofones altos y posteriormente el saxofón barítono.

Saxofones altos apoyando al requinto

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Baritone Sax

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Resaca de Gaita

El barítono se suma al motivo principal

Figura 45: Sección B-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Después, las trompetas rellenan el motivo melódico mientras los trombones realizan una segunda melodía; y en la sección de vientos madera, los saxofones tenores realizan una tercera melodía sobre el motivo principal.

Trompetas rellenan, tratando de acentuar los golpes de la clave, la cual se encuentra implícita

Saxofones presentan una tercera melodía

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Baritone Sax

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Resaca de Gaita

Trombones realizan una segunda melodía sobre el motivo principal

Figura 46: Sección B 2-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

Sección C

Esta sección empieza desde el compás 126 y termina en el compás 169. La métrica cambia de 6/8 a 2/2.

También se ha añadido en esta sección la indicación del creando en los instrumentos de percusión.

Compás 144:

REQUINTO GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

TIMBALES

CONGAS

SONGOS-CAMPANA

144 145 146 147 148

CREANDO SOBRE BOMBA 2-3

Creando sobre el ritmo de la Bomba del Chota

Figura 47: Creando

Fuente: El Autor

Compás 156:

REQUINTO GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

TIMBALES

CONGAS

SONGOS-CAMPANA

155 156 157 158 159

CREANDO SOBRE BOMBA 2-3

El bongo se suma al creando que realizan las congas

Figura 48: Creando 2

Fuente: El Autor

Se puede notar también en el compás 167 los Stop Times en la percusión, reforzando a lo que realiza en unísono y octavas la flauta, el piano, el bajo y el saxofón barítono; con la intención de darle un matiz mucho más fuerte.

Unisonos y octavas en el resto de instrumentos

Stop Times en la percusión

Figura 49: Sección C

Fuente: El Autor

En el compás 168 y 169 se puede apreciar un acorde de intercambio modal ($bVmaj7$) proveniente de la escala locria; este acorde se usó con el objetivo de generar expectativa y bajar la intensidad del tema con el fin de preparar al oyente para la siguiente sección.

Intercambio modal-arreglo "Zamba Zamba"

Fuente: El Autor

Sección D

El acontecimiento principal en esta sección, es el solo de requinto que comienza en el compás 170 y culmina en el compás 193, con un obligado que realiza en conjunto con la flauta. Esta parte del arreglo cambia su centro tonal a su relativa mayor (Fmaj7 = Imaj7).

Indicación de solo

Solo de Requinto

Imaj7

Figura 51: Sección de solo de requinto

Fuente: El Autor

Dentro de lo que corresponde a armonía, en el compás 177 el arreglo presenta un sustituto tritonal (subV7), el cual resuelve hacia el acorde tónico (Imaj7).

Trombone 3

Trombone 4

Requinto Guitar

Piano

Electric Bass

Timbales

VIm7 VIIIm7(b5) subV7 Imaj7

D_{MIN}^7 $G_{MIN}^7(9)$ G^b7 $F_{MAJ}^7(13)$

D_{MIN}^7 $G_{MIN}^7(9)$ G^b7 $F_{MAJ}^7(13)$

D_{MIN}^7 $G_{MIN}^7(9)$ G^b7 $F_{MAJ}^7(13)$

Figura 52: Sustituto tritonal-arreglo "Zamba Zamba"

Fuente: El Autor

Sección E

Esta sección es instrumental, y muestra el final del solo de requinto en el compás 193, también regresa el centro tonal a la relativa menor (Dm7 = Im7).

The image displays a musical score for the piece "Zamba Zamba". It features multiple staves for various instruments: Flute, Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet 1-4, Trombone 1-4, Requinto Guitar, Piano, and Electric Bass. A blue box highlights a melodic phrase in the saxophone parts, which is also played by the flute. A blue arrow points from the saxophone part to the flute part with the text "Misma melodía en el requinto y la flauta". An orange box highlights the piano accompaniment in measure 193, with an orange arrow pointing to the bass line and the text "Im7". The score includes dynamic markings like *mf* and *dim*, and chord symbols such as C, B^b, A, C[#]DM, D^{MIN}, C, B^b, A, and E^b.

Figura 53: Centro tonal Im-arreglo “Zamba Zamba”

Fuente: El Autor

En esta sección destacan los instrumentos de viento, sin embargo, lo nuevo que se ha sumado al arreglo es el ritmo de la salsa interpretado por la percusión.

Del compás 194 al 201, se puede apreciar la indicación del ritmo de salsa.

Indicación de
tocar a ritmo
de salsa

R Salsa 2-3

FLUTE

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

BARITONE SAX

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TRUMPET IN B \flat 3

TRUMPET IN B \flat 4

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

TROMBONE 4

REQUINTO GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

TIMBALES

CONGAS

BONGOS-CAMPANA

D MIN C B \flat A C DIM D MIN

A E \flat D MIN C B \flat A C DIM D MIN

Figura 54: Sección de Salsa

Fuente: El Autor

Del compás 202 al compás 208, la percusión cambia su patrón rítmico al del Mambo de la salsa.

Indicación de tocar Mambo de Salsa en clave de 2-3

Mambo 2-3

FLUTE

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

BARITONE SAX

TRUMPET IN Bb 1

TRUMPET IN Bb 2

TRUMPET IN Bb 3

TRUMPET IN Bb 4

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

TROMBONE 4

REQUINTO GUITAR

Figura 55: Indicación de Mambo de Salsa

Fuente: El Autor

Sección F

En este punto el arreglo lleva una intensidad fuerte. Se suman en esta sección los coros que en la salsa se conocen como pregones, y en lugar de la voz, diferentes instrumentos son los que contestan a dichos coros.

Del compás 216 al 219 las congas se encargan de responder a los coros.

REQUINTO GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

TIMBALES

CONGAS

BONGOS-CAMPANA

215 216 217 218 219

Solo Fill

Figura 56: Pregones-Congas

Fuente: El Autor

Del compás 223 al 227 y del 239 al 243, los que responden a los coros son los instrumentos de viento.

Musical score for wind instruments. The score includes parts for Flute, Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1-4, Trombone 1-4, Quinto Guitar, Piano, and Electric Bass. A blue box highlights the sections from measures 223-227 and 239-243. The piano part shows chords: C, F, Dmin, Gmin, A7, Eb7, Dmin, Dmin.

Figura 57: Pregones- Sección de Vientos

Fuente: El Autor

Del compás 231 al 235 el requinto interactúa respondiendo a los coros.

Musical score for Quinto. The score includes parts for Trombone 4, Quinto Guitar, Piano, Electric Bass, Timbales, Congas, and Bongos-Campaña. A blue box highlights the section from measures 231-235. The piano part shows chords: C, F, Dmin, Gmin, A7, Dmin, Dmin.

Figura 58: Pregones-Requinto

Fuente: El Autor

Sección G

Esta sección genera un contraste con la anterior, debido tanto a su cambio de intensidad o matiz, como al cambio de tono; ya que, a partir del compás 144 modula por un período corto de tiempo (14 compases) hacia la tonalidad de C mayor. También se observa en el compás 248 un Poliacorde (G/C).

Figura 59: Modulación-arreglo "Zamba Zamba"

Fuente: El Autor

Tonalidad anterior (Dm7)

Nueva tonalidad (C)

Poliacorde

En esta misma sección, en el compás 258, el tema regresa a la tonalidad de Dm. Además, se produce una Polirritmia entre la campana y el resto de instrumentos; puesto que, la campana realiza la célula rítmica de la clave de salsa en 6/8, mientras el resto de instrumentos siguen en 2/2.

Figura 60: Polirritmia-arreglo "Zamba Zamba"

Fuente: El Autor

Instrumentos en 2/2

Célula rítmica de la clave de salsa en 6/8

Sección H

En esta nueva sección los pregones regresan cantando otra frase musical, la cual es respondida con los soneos del cantante.

Por otro lado, en el compás 267 se puede encontrar Kicks Over Time, presentes en los timbales para reforzar a los instrumentos de viento.

Notación de Kick Over Time

Sección H

Kick Over Time reforzando a los instrumentos de viento metal

Detailed description: This musical score for 'Sección H' features multiple staves for Trumpets (1-4), Trombones (1-4), Quinto Guitar, Piano, Electric Bass, and Timbales. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. An orange box highlights a specific measure where the brass instruments play a phrase. A blue box highlights the timbale part, with an arrow pointing to it from the text 'Notación de Kick Over Time'. Another arrow points from the text 'Kick Over Time reforzando a los instrumentos de viento metal' to the timbale part. The guitar and bass parts show chords: D MIN, G MIN, C, and F. The piano part includes the word 'MONTUNO' and 'BELLS 2-3'.

Fuente: El Autor

Sección I

Finalmente se repite el mambo de la sección E, con la diferencia de que se agregan 4 compases para el final, dos en 6/8 y dos en 2/2.

Cambio de métrica a 6/8

Cambio de métrica a compás partido (2/2)

Detailed description: This musical score for 'Sección I' shows Trombone 2, 3, and 4, Quinto Guitar, Piano, Electric Bass, and Timbales. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two parts. The first part is in 6/8 time, indicated by a blue box and the annotation 'Cambio de métrica a 6/8'. The second part is in 2/2 time, indicated by an orange box and the annotation 'Cambio de métrica a compás partido (2/2)'. The guitar part shows chords: A, D MIN 7, A MIN 7, and A 7. The piano part shows chords: D MIN 7, A MIN 7, and A 7.

Figura 61: Sección I

Fuente: El Autor

CONCLUSIONES

- Se puede concluir que pese a ser dos estilos musicales distintos, gracias al proceso de análisis desarrollado a lo largo de este trabajo, el arreglo conserva la alegría rítmico musical de la bomba y la capacidad de danzarla; así como también, parte de su instrumentación nativa en combinación con los instrumentos de la Big Band, enfocada hacia un estilo musical referente al Latin Jazz.
- En cuanto a la orquestación, este arreglo relevó las técnicas orquestales y acentuó la sonoridad de la bomba, comprendiendo los conceptos del jazz latino, que tiene como característica principal el uso de armonía compleja sobre una base rítmica de diferentes instrumentos de percusión; se logró crear este arreglo adaptando la bomba al formato orquestal de la Big Band usando aquellas técnicas orquestales propuestas en el tema “Invocation” de Tony Succar.
- Este trabajo también permitió explorar musicalmente a una región y a una raza, además de enriquecer el acervo cultural y musical de este proyecto a través de los conceptos e historia que rodean estos ritmos afrodescendientes. Con este arreglo se visibiliza la cultura afrochoteña a través de su música, difundiendo la identidad cultural de este grupo étnico en un formato musical popular en América Latina y el mundo.

RECOMENDACIONES

- Es necesario construir un arreglo a partir de la escucha de varios temas de este género como lo es la bomba del Chota, con el fin de tener en claro la sonoridad del ensamble de su instrumentación nativa, y también captar ideas rítmicas o melódicas que acompañen este género.
- Para futuros proyectos que abarquen la bomba del Chota como centro de transformación o composición musical, se debe gestionar un estudio de campo o entrevistas con músicos nativos de este sector, que puedan compartir toda su experiencia musical y aportar a aquellos proyectos.
- Explorar la diversidad de la música ecuatoriana, sus géneros y estilos musicales; para apoyar en la construcción de la identidad nacional, y promover su historia, cultura y tradición, a través de la investigación, creación, fusión o transformación de su música e instrumentación autóctona.

REFERENCIAS

- [IFA], Centro Cultural Afroecuatoriano; Vicariato Apostolico de Esmeraldas. (2009). *Enciclopedia del Saber Ecuatoriano*. Quito: Graficas Iberia.
- Benavides, L. (2018). *Búsqueda de la armonía compleja en la didáctica de la guitarra eléctrica con base en un ejercicio de análisis y rearmonización de estándares de Jazz*. Bogotá: UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
- Betancourt, L. (2014). *La percusión en la música cubana*. La Habana: Casa de las Américas.
- Calderón, C. (1999). Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo. *Revista Musical de Venezuela*.
- Calle, S. (2012). *Estructura de una composición musical de salsa clásica en el cuento "Letra para salsa y tres soneos por encargo" de Ana Lydia Vega*. Universidad de Antioquia. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Cordantonopulos, V. (2002). *Curso completo de Teoría de la Música*. Obtenido de http://www.pianoaventura.com/documentos/curso_completo_de_teor%C3%ADa_de_la_musica.pdf
- Cruttenden, A. (1990). *Entonación*. Barcelona.
- Deane, R. (20 de enero de 2002). *Vamp (jazz)*. OXFORD University Press.
- Doezema, B. (1986). *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Echeverría, A., & Farías, J. (2019). *Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

- Gallegos, C. (12 de marzo de 2016). LA BOMBA DEL CHOTA. (D. Minda, Entrevistador)
- Gallegos, D. (23 de agosto de 2009). La teoría sobre el "Big Band". *El Comercio*.
- Guerra, G. (2013). *Bomba del Chota: resistencia musical y comunicativa desde el pueblo afroandino*. Ecuador.
- Honegger, M. (1976). *Science de la Musique*. Paris: Bordas.
- Lincoln Center. (2004). *The Rhythm road American Music Broad*. New York.
- Lopez, M. (Dirección). (2020). *Creando Groove for Timbales | Lesson Preview* [Película].
- Molina, Á. (2020). *Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Enrique "Papo" Lucca para el arreglo de un estándar de jazz*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Molina, E. (2006). *Análisis, improvisación e interpretación*. Barcelona.
- Moscoso, J. (2020). *ARREGLO DE UNA COMPOSICIÓN INÉDITA EN FORMATO DE GUITARRA SOLISTA APLICANDO LAS TÉCNICAS DE ARREGLOS DE KURT ROSENWINKEL*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Mullo, J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC.
- Muñoz, M. (2009). *IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS: DISEÑO, MERCADEO Y DIFUSIÓN EN QUITO DE UNA SERIE DE PRODUCTOS RADIALES SOBRE MÚSICA NACIONAL*. Quito: UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA.
- Navarro, B. (2018). *4 DISEÑOS DE LATIN JAZZ & CUMBIA PARA BANDA DE JAZZ LATINO*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Nettles, B. (1987). *HARMONY 2*. Boston: Berklee College of Music.

- Ortega, R. (2011). *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Peñalver, J. M. (2010). La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. *sonograma, 007*, 1-17.
- Rosero, A. M. (febrero de 2019). LA BOMBA DEL CHOTA, una explosión de saberes, propuesta para el aprendizaje integral. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Roussos, A., Etchebarne, I., & Waizmann, V. (2005). *Guía para audio/video-grabación de material clínico para uso en investigación*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- Succar, T., Bona, R., & Gil, P. (2019). Invocation [Grabado por T. Succar, R. Bona, P. Gil, M. Quiñonez, & R. J. Orchestra]. Miami, Florida, Estados Unidos.
- Svetlana, S., & Pineda, A. (2012). *ANALIZANDO LA ARMONÍA EN LA COMPOSICIÓN NEOMODAL Y NEOTONAL*. (pensamiento) (palabra). Y obra.
- Tablante, L. (2001). *De la salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco*. Paris: Universidad de Paris XIII.
- Tadeo, M. (1983). Zamba Zamba [Grabado por C. Ecuador]. Quito, Pichincha, Ecuador.

ANEXOS

SCORE

ZAMBA ZAMBA

MILTON TADEO

CARLOS OROZCO

INTRO

BOMBA DEL CHOTA

$\text{♩} = 170$

The score is for the piece "Zamba Zamba" by Milton Tadeo and Carlos Orozco. It begins with an "INTRO" section titled "BOMBA DEL CHOTA" with a tempo of $\text{♩} = 170$. The music is in 4/8 time. The score includes parts for Flute, Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1-4, Trombone 1-4, Requinto Guitar, Piano, Electric Bass, Timbales, Congas, and Bongos-Campana. The first 12 measures are shown. The electric bass line features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with chords D_{MIN}^7 and A_{MIN} indicated. The piano part is mostly rests. The saxophone and trumpet parts are also mostly rests, with some notes in the first measure. The percussion parts (Timbales, Congas, Bongos-Campana) are marked with rests. The score is numbered 1 through 12 at the bottom.

FL. *f* FLAUTA...

A. Sx. 1 FLAUTA...

A. Sx. 2 FLAUTA...

T. Sx. 1 FLAUTA...

T. Sx. 2 FLAUTA...

B. Sx. FLAUTA...

B> TPT. 1 FLAUTA...

B> TPT. 2 FLAUTA...

B> TPT. 3 FLAUTA...

B> TPT. 4 FLAUTA...

TBN. 1 FLAUTA...

TBN. 2 FLAUTA...

TBN. 3 FLAUTA...

TBN. 4 FLAUTA...

REG. FLAUTA...

PNO. *D MIN⁷* FLAUTA... *AMIN* *D MIN⁷* *AMIN*

E.B. FLAUTA...

TIMB. FLAUTA...

CGAS. FLAUTA...

BQOS/CAM. FLAUTA...

13 14 15 16 17 18 19 20

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rec.

Pno.

E.B.

TIMB.

CGAS.

BQAS/CAM.

21 22 23 24 25 26 27 28

mp *f* *sfz* *f*

Dmin7 *Amin* *Dmin7* *Amin*

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

8806/CAM.

29 30 31 32 33 34 35 36

ff

mf

mp

f

B

D^{MIN}7 *A^{MIN}* *A^{MIN}/E* *A^{SUS}/G* *D^{MIN}11/A* *D^{MIN}7* *A^{MIN}7* *D^{MIN}7*

This musical score page, numbered 5, covers measures 37 through 44. The instrumentation includes Flute (FL), two pairs of Saxophones (A. SX. 1 & 2, T. SX. 1 & 2), Bass Saxophone (B. SX.), four Trumpets (B♭ TPT. 1-4), four Trombones (TBN. 1-4), Vocal Soloist (VCL.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Timpani (TIMB.), Cymbals (CYMB.), and Snare/Contra Bass Drum (SQS/CAM.).

The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). The vocal soloist part begins in measure 37 with a melodic line. The piano accompaniment starts in measure 39 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a dynamic of *D_{MIN}⁷*. The flute part has a melodic line starting in measure 42, marked with a dynamic of *mp*. The saxophone and trombone parts are mostly silent, with some activity in the TBN. 4 part starting in measure 39. The percussion parts (TIMB., CYMB., SQS/CAM.) are also silent throughout the page.

Fl.
 A. SX. 1
 A. SX. 2
 T. SX. 1
 T. SX. 2
 B. SX.
 B> TPT. 1
 B> TPT. 2
 B> TPT. 3
 B> TPT. 4
 TBN. 1
 TBN. 2
 TBN. 3
 TBN. 4
 REG.
 PNO.
 E.B.
 TIMB.
 CAG.
 SGOB/CAM.

AMIN A^bMAJ⁷ D^{MIN}⁶/A B^bMAJ⁷ B^b/D AMIN⁷/C B^b F^{MAJ}⁷/A
 AMIN A^bMAJ⁷ D^{MIN}⁶/A B^bMAJ⁷ B^b/D AMIN⁷/C B^b F^{MAJ}⁷/A

53 54 55 56 57 58 59 60

This musical score page covers measures 61 through 68. The instruments and parts are as follows:

- Fl.:** Flute part with melodic lines in measures 61-64 and rests thereafter.
- A. Sx. 1 & 2:** Alto Saxophones 1 and 2, both playing sustained notes in measures 64-65.
- T. Sx. 1 & 2:** Tenor Saxophones 1 and 2, both playing sustained notes in measures 64-65.
- B. Sx.:** Baritone Saxophone, playing sustained notes in measures 64-65.
- B> Tpt. 1, 2, 3, 4:** Four parts of the B-flat Trumpet section. Measures 61-64 contain melodic lines, while measures 65-68 are rests.
- Tbn. 1, 2, 3, 4:** Four parts of the Trombone section. Measures 61-64 contain melodic lines, while measures 65-68 are rests.
- REA.:** Recorder part with melodic lines in measures 67-68.
- PNO.:** Piano part with chords and melodic lines. Chords are indicated above the staff: E^b, A^bMAJ⁷, B^b/F, C⁷/G, and D^{MIN}.
- E.B.:** Electric Bass part with a bass line in measures 61-68.
- TIMB. & CQAS.:** Timpani and Congas parts, both showing rests throughout the page.
- 8005/CAM.:** Percussion part, showing rests throughout the page.

Measure numbers 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, and 68 are printed at the bottom of the page.

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

8QAS./CLAM.

69 70 71 72 73 74 75 76

B^b F B^b A^bDIM⁷

A^bDIM⁷

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rea.

Pno.

E.B.

TIMB.

CGAS.

Sqos./CAM.

77 78 79 80 81 82 83 84

*A*_{MIN}^{7(9,11)} *B*^b_{MAJ}⁷ *D*_{MIN}^{7/C} *B*^b₇ *B*^b_{MAJ}^{7/D} *A*_{MIN}^{7/E} *D*_{MIN}^{7/F}

mp *sfz* *p* *mf*

(D)

Fl.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

SNR/CAM.

85 86 87 88 89 90 91 92

Chord Chart:

- 85: B^b MAJ⁷
- 86: E MIN⁷(^{b5})
- 87: F MAJ⁷
- 88: D MIN⁷
- 89: B^b
- 90: A SUS
- 90: A MIN⁷
- 91: D MIN⁷(ADD11)

This page of a musical score covers measures 93 to 100. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. SX. 1), Alto Saxophone 2 (A. SX. 2), Tenor Saxophone 1 (T. SX. 1), Tenor Saxophone 2 (T. SX. 2), Baritone Saxophone (B. SX.), Trumpet 1 (B♭ TPT. 1), Trumpet 2 (B♭ TPT. 2), Trumpet 3 (B♭ TPT. 3), Trumpet 4 (B♭ TPT. 4), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone 2 (TBN. 2), Trombone 3 (TBN. 3), Trombone 4 (TBN. 4), Recorder (REC.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Timpani (TIMB.), Cymbals (CYS.), and Snare/Contra Bass Drum (SQS/CAM.).

The score features a variety of dynamics including *mf*, *mp*, *sfz*, *p*, and *pp*. The piano part includes a chord progression: B^b MAJ⁷, E MIN⁷(⁹5), F MAJ⁷, D MIN⁷, B MIN⁷(⁹5), E^b7, D MIN⁷(ADD 9), and D MIN⁷(ADD 9). The woodwind and brass parts have melodic lines with various articulations and slurs.

Fl.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

B♭ TPT. 3

B♭ TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

BRASS...

REA.

PNO.

E.B.

TIMS.

CQAS.

BQOS/CAM.

109 110 111 112 113 114 115 116

*D*MIN⁷(ADD9) *D*MIN⁷ *F*MAJ⁷ *A*MIN⁷ *D*MIN⁷ *F*MAJ⁷

*D*MIN⁷(ADD9) *D*MIN⁷ *F*MAJ⁷ *A*MIN⁷ *D*MIN⁷ *F*MAJ⁷

f *p.* *f* *p.*

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMS.

CQAS.

SQCS/CAM.

117 118 119 120 121 122 123 124

(F) $\text{♩} = 215$ LATIN

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REA.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGAS.

BQOS/CAM.

D_{MIN} A_{MIN}^7 $D_{MIN}^{7(ADD9)}$

D_{MIN} A_{MIN}^7 $D_{MIN}^{7(ADD9)}$ SOLO D_{MIN}^7 D_{MIN}

125 126 127 128 129 130 131 132

This musical score page covers measures 133 to 140. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophones 1 and 2 (A. SX. 1, 2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. SX. 1, 2), Baritone Saxophone (B. SX.), four Trumpets (B♭ TPT. 1-4), four Trombones (TBN. 1-4), Recorder (REA.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), and Basses/Campanas (Bqos/CAM.).

The Flute part begins in measure 135 with a melodic line marked *mf* and includes triplet markings. The Piano part features a sequence of chords: C, A MIN, D MIN, D MIN, C, A MIN, D MIN, and D MIN. The Electric Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Recorder part is marked "LIBRE" and has a whole rest in measure 133. The other instruments (Saxophones, Trumpets, Trombones, Timpani, Congas, and Basses/Campanas) have whole rests throughout the measures.

Ⓞ CLAVE 2-3

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

B♭ TPT. 3

B♭ TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGAS.

BQOS/CAM.

C AMIN DMIN DMIN C AMIN DMIN DMIN C

CREANDO SOBRE BOMBA 2-3

141 142 143 144 145 146 147 148 149

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

Rec.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGAS.

BQAS./CAM.

150 151 152 153 154 155 156 157

AMIN DMIN DMIN¹¹ ASUS C⁷SUS G⁷⁽⁹⁾SUS F⁷⁽⁹⁾/A DMIN⁷

CREANDO SOBRE BOMBA 2-3

(H) CASCARA 2-3

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REA.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

8QOS./CLAM.

158 159 160 161 162 163 164 165

A MIN D MIN D MIN C A MIN D MIN D MIN C

A MIN D MIN D MIN C A MIN D MIN D MIN C

This musical score page covers measures 174 to 182. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophones 1 and 2 (A. SX. 1, 2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. SX. 1, 2), Baritone Saxophone (B. SX.), Trumpets 1-4 (B♭ TPT. 1-4), Trombones 1-4 (TBN. 1-4), Recorder (REC.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Timpani (TIMB.), Congas (CGAS.), and Snare/Drum (SQS/CAM.).

The woodwinds (A. SX. 1, 2, T. SX. 1, 2) play a melodic line starting in measure 178 with a *pp* dynamic. The strings (A. SX. 1, 2, T. SX. 1, 2, B. SX.) play a sustained harmonic accompaniment. The brass section (TPT. 1-4, TBN. 1-4) is mostly silent, indicated by rests. The piano accompaniment (REC., PNO., E.B.) features a bass line with chords: F MAJ^b, D MIN⁷, G MIN⁷(9), G^b7, F MAJ⁷(1,3), D MIN¹¹, and E^b7.

Measure numbers 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, and 182 are printed at the bottom of the page.

J

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rec.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

BQCS/CLAM.

mf

f

f

f

mf

mf

mf

A \flat MAJ⁷(11)

A⁷(9)

D^{MIN}

C

B \flat

A

C \sharp DIM

A \flat MAJ⁷(11)

A⁷(9)

A \flat MAJ⁷(11)

A⁷(9)

D^{MIN}

C

B \flat

A

C \sharp DIM

D^{MIN}

183

184

185

186

187

188

189

190

(K) SALSA 2-3

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REA.

PIANO

E.B.

TIMB.

CGAS.

BONGOS/CAM.

191 192 193 194 195 196 197 198

Chord progression: C B \flat A E \flat D MIN C B \flat A C \sharp D MIN D MIN

MAMBO 2-3

Fl.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

B♭ Trp. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Reo.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGAS.

BQ06/CAM.

199 200 201 202 203 204 205

sfz mp *f* *sfz mp* *f* *sfz mp*

C B^b A E^b D^{MIN} C B^b A C⁴DIM

C B^b A E^b D^{MIN} C B^b A C⁴DIM

BELLS

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGA6.

SQ06/CAM.

G MIN MONTUNO C F D MIN G MIN A⁷ D MIN D MIN

G MIN C F D MIN G MIN A⁷ D MIN D MIN

BELLS 2-3

2-3

Solo Fill

213 214 215 216 217 218 219 220

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMB.

CQAG.

SQQS/CAM.

Solo Fill

F

D_{MIN}

G_{MIN}

A⁷

D_{MIN}

G_{MIN}

C

F

D_{MIN}

G_{MIN}

A⁷

D_{MIN}

D_{MIN}

229

230

231

232

233

234

235

236

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rea.

Pno.

E.B.

Timb.

Cgob.

Bqob./Cam.

M

ff

ff

ff

ff

fff

ff

G sus

G MIN C F D MIN G MIN A⁷ D MIN

G MIN C F D MIN G MIN A⁷ D MIN

237 238 239 240 241 242 243 244

BOMBA CUMBIA

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rec.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGA6.

BQ06/CAM.

245 246 247 248 249 250 251 252 253

Chord changes:
CMAJ7, G/C, Gsus, CMAJ7, FMAJ7, AMIN7
CMAJ7, G/C, Gsus, C, F, AMIN

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Rec.

PNO.

E.B.

TIMB.

CGAS.

Baqs./CAM.

F B \flat Gmin A 7 Dmin Dmin Gmin C F B \flat Gmin

269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279

Fl.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REC.

PNO.

E.B.

TIMP.

CGAS.

BQOS/CAM.

280 281 282 283 284 285 286 287

A⁷ D^{MIN} D^{MIN} G^{MIN} C F B^b G^{MIN}

FL.
 A. Sx. 1
 A. Sx. 2
 T. Sx. 1
 T. Sx. 2
 B. Sx.
 B> Tpt. 1
 B> Tpt. 2
 B> Tpt. 3
 B> Tpt. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Reo.
 PNO.
 E.B.
 TIMB.
 CQAS.
 Sqos./CAM.

Chord progression for Piano and E.B.:
 A⁷ D^{MIN} D^{MIN} G^{MIN} C F B^b G^{MIN}

Measure numbers: 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295

0

MAMBO 2-3

FL.

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B. SX.

B> TPT. 1

B> TPT. 2

B> TPT. 3

B> TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

REA.

PNO.

E.B.

TUMB.

CGAS.

8906/CAM.

296 297 298 299 300 301 302 303

sfz

f

BELLS

A⁷ D^{MIN} A⁷ E^{b7} D^{MIN} C B^b A C^{#DIM} D^{MIN} C

A⁷ D^{MIN} A⁷ E^{b7} D^{MIN} C B^b A C^{#DIM} D^{MIN} C

This page of a musical score contains measures 304 through 309. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophones 1 and 2 (A. SX. 1, 2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. SX. 1, 2), Baritone Saxophone (B. SX.), four Trumpets (B \flat TPT. 1-4), four Trombones (TBN. 1-4), Recorder (Req.), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Timpani (TIMB.), Cymbals (CYMB.), and Basses/Drummers (BASS/DRM.).

The key signature is B \flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando) are used throughout. The piano part includes chord symbols: B \flat , A, E \flat , D^{MIN}, C, B \flat , A, and C⁴DIM. The Euphonium part includes the instruction "PLATILLO" in measure 306. The percussion parts (TIMB., CYMB., BASS/DRM.) are marked with slashes, indicating rhythmic patterns or specific playing techniques.

Measure numbers 304, 305, 306, 307, 308, and 309 are printed at the bottom of the page.

This page of a musical score contains the following parts and measures:

- Fl.** (Flute): Measures 310-317.
- A. SX. 1** (Alto Saxophone 1): Measures 310-317.
- A. SX. 2** (Alto Saxophone 2): Measures 310-317.
- T. SX. 1** (Tenor Saxophone 1): Measures 310-317.
- T. SX. 2** (Tenor Saxophone 2): Measures 310-317.
- B. SX.** (Baritone Saxophone): Measures 310-317.
- B♭ TPT. 1** (B-flat Trumpet 1): Measures 310-317.
- B♭ TPT. 2** (B-flat Trumpet 2): Measures 310-317.
- B♭ TPT. 3** (B-flat Trumpet 3): Measures 310-317.
- B♭ TPT. 4** (B-flat Trumpet 4): Measures 310-317.
- TBN. 1** (Tuba 1): Measures 310-317.
- TBN. 2** (Tuba 2): Measures 310-317.
- TBN. 3** (Tuba 3): Measures 310-317.
- TBN. 4** (Tuba 4): Measures 310-317.
- REA.** (Recorder): Measures 310-317.
- PNO.** (Piano): Measures 310-317. Includes chord symbols: D^{MIN}, C, B^b, A, D^{MIN}⁷, A^{MIN}⁷, A⁷, D^{MIN}⁷.
- E.B.** (Electric Bass): Measures 310-317.
- TIMP.** (Timpani): Measures 310-317.
- CGAS.** (Cymbal/Gong): Measures 310-317.
- BASS/CLAM.** (Bass Drum/Clam): Measures 310-317.

Measure numbers are indicated at the bottom of the page: 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Orozco Campoverde Carlos David** con C.C: # **1104175870** autor del trabajo de titulación: **Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba Zamba” basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar**, previo a la obtención del título de **Licenciado de Música**, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 13 de septiembre de 2021

f. _____

Nombre: **Orozco Campoverde Carlos David**

C.C: **1104175870**



| REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA | | | |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----|
| FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN | | | |
| TEMA Y SUBTEMA: | Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba Zamba” basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar | | |
| AUTOR(ES) | Orozco Campoverde Carlos David | | |
| REVISOR(ES)/TUTOR(ES) | Carlos Iván Bravo Ollague | | |
| INSTITUCIÓN: | Universidad Católica de Santiago de Guayaquil | | |
| FACULTAD: | Facultad de Artes y Humanidades | | |
| CARRERA: | Carrera de Música | | |
| TÍTULO OBTENIDO: | Licenciado en Música | | |
| FECHA DE PUBLICACIÓN: | 13 de septiembre de 2021 | No. PÁGINAS: | 104 |
| ÁREAS TEMÁTICAS: | Arreglos para Big Band, Análisis musical, Teoría Musical | | |
| PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS: | Bomba del Chota, Big Band, Latin Jazz Tony Succar, arreglos musicales, Invocation, | | |
| RESUMEN/ABSTRACT: | <p>El propósito de este trabajo es realizar un arreglo musical sobre la bomba del chota “Zamba Zamba” en un formato de Big Band, utilizando los recursos musicales y las técnicas de orquestación implementadas en el tema “Invocation” de Tony Succar como arreglista principal y Pablo Gil como co-arreglista. Para este trabajo se utilizaron varios instrumentos de recolección de datos; tales como audios, videos, documentos, tesis de grado y de posgrado; también se realizaron transcripciones y análisis de partituras. Este proyecto concluyó exitosamente con la realización del arreglo, conservando la identidad musical de la bomba y los agregados técnicos, sonoros y rítmicos usados por Tony Succar y Pablo Gil, como arreglistas en el tema “Invocation” dentro del enfoque del Latin Jazz en Big Band. Teniendo esto en cuenta, la presente investigación será de gran aporte para futuros trabajos, tanto en la parte musical, por la sonoridad inusual en la fusión de la bomba ecuatoriana y el jazz Latino con formato de big band; como también en la parte etno-cultural, debido a la exploración de la cultura musical afroecuatoriana y la experimentación de la misma.</p> | | |
| ADJUNTO PDF: | <input checked="" type="checkbox"/> SI | <input type="checkbox"/> NO | |
| CONTACTO CON AUTOR/ES: | Teléfono: +593-979557588 | E-mail: carlosdorosco93@gmail.com | |
| CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):: | Nombre: Yasmine Yaselga Rojas | | |
| | Teléfono: +593-997194 | | |
| | E-mail: yyaselga@gmail.com | | |
| SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA | | | |
| Nº. DE REGISTRO (en base a datos): | | | |
| Nº. DE CLASIFICACIÓN: | | | |
| DIRECCIÓN URL (tesis en la web): | | | |