



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

TEMA:

**Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y
orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puentes en la
década de 1950 a 1960, en composición inédita**

AUTOR:

León Adrián, Javier Enrique

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

TUTOR:

Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva

Guayaquil, Ecuador

20 de septiembre del 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **León Adrián, Javier Enrique**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciado en Música**.

TUTOR (A)

f. _____
Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, 20 de septiembre del 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **León Adrián, Javier Enrique**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960, en composición inédita**, 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, 20 de septiembre del 2017

EL AUTOR:

f. _____
León Adrián, Javier Enrique



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **LEÓN ADRIÁN, JAVIER ENRIQUE**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960, en composición inédita**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 20 de septiembre del 2017

EL AUTOR:

f. _____

León Adrián, Javier Enrique



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

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Gustavo Daniel Vargas Prías
DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

(Alex Fernando Mora Cobo)
COORDINADOR DEL AREA

f. _____

Carlos Iván Bravo Ollague
OPONENTE

AGRADECIMIENTO

A LA VIDA, que lo encierra todo y que me da la oportunidad de empezar de cero todos los días. A mis padres, porque les debo a cada uno la mitad de lo que soy, de lo que conozco, de lo que aprendí, de lo que sé; ellos permitieron que llegara a este mundo y por eso puedo escribir estas líneas. A los que ya no están pero nunca se fueron.

Javier León Adrián

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS.....	I
ÍNDICE DE FIGURAS.....	II
RESUMEN.....	III
INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAPÍTULO I. EL PROBLEMA	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
1.6 Objetivos Específicos	7
1.7 Preguntas de investigación	7
1.8 Marco conceptual	8
1.8.1 Jazz Afrocubano	8
1.8.2 Tito Puente.....	9
1.8.3 Géneros afrocubanos	13
2. CAPÍTULO II. DISEÑO METODOLÓGICO	16
2.1 Diseño de la investigación.....	16
2.1.1 Enfoque	16
2.1.2 Alcance	16
2.2 Instrumentos de investigación	17
2.2.1 Análisis de documentos	17

2.2.2	Grabaciones de audio y video.....	17
2.2.3	Transcripciones.....	18
2.2.4	Análisis de partituras.....	18
2.3	Resultados	19
2.3.1	Análisis de partituras de temas arreglados por Tito Puente (1950-1960) 19	
3.	CAPÍTULO III. LA PROPUESTA.....	24
3.1	Título de la propuesta.....	24
3.2	Justificación de la propuesta	24
3.3	Objetivo de la propuesta	25
3.4	Descripción	25
	CONCLUSIONES.....	27
	RECOMENDACIONES.....	28
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29
	ANEXOS.....	32

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: <i>Planteamiento del problema</i>	5
Tabla 2: <i>Formato orquestal utilizado por Tito Puente</i>	13
Tabla 3: <i>Cuadro comparativo del análisis de los arreglos de Tito Puente</i>	24
Tabla 4: <i>Estructura de la composición “Mambirri”</i>	26

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Patrón rítmico de la clave.....	12
Figura 2: Patrón rítmico de la campana de mambo.....	12
Figura 3: Patrón rítmico del cinquillo cubano.....	14
Figura 4: Patrón rítmico sincopado característico del mambo.....	14
Figura 5: Esquema de análisis de partituras.....	19
Figura 6: Patrón rítmico sincopado.....	19
Figura 7: Fragmento del intro de la canción “Mambo Inn”.....	20
Figura 8: Orquestación de brasses y progresión armónica utilizada por Tito Puente en “Mambo Inn”.....	20
Figura 9: Ostinato de saxofones en unísono.....	21
Figura 10: Melodía percusiva 1 en “Mambo Inn”.....	21
Figura 11: Melodía percusiva 2 en “Mambo Inn”.....	21
Figura 12: Intervalos característicos en líneas melódicas de saxofones.....	22
Figura 13: Contrapunto en sección de solos.....	22
Figura 14: Solos sobre pedal dominante.....	23

RESUMEN

El propósito de esta investigación fue producir una propuesta musical de un tema inédito a partir de los elementos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano. El autor identificó y analizó estos elementos utilizados por Tito Puente entre los años 1950 y 1960 para realizar la composición y el arreglo musical del tema “Mambirri”. La metodología de investigación considera un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo y experimental. Los instrumentos de recolección de datos fueron: análisis de documentos tales como tesis de producción musical, libros y revistas de investigación musical; grabaciones de audio y video, lectura, interpretación y transcripción de obras musicales y análisis de partituras. Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que es factible la integración de estos recursos en una propuesta musical inédita utilizando tanto el enfoque como el alcance que se implementó. El autor recomienda explorar nuevas sonoridades y géneros musicales no tradicionales que permitan a futuras generaciones crear propuestas musicales innovadoras en el país.

Palabras Claves: *jazz afrocubano, Tito Puente, composición, arreglos musicales, elementos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales, Mambo, Chachachá*

ABSTRACT

The purpose of this research was to produce a musical proposal of an unpublished theme based on the harmonic, rhythmic, melodic and orchestral elements of Afro-Cuban jazz. The author identified and analyzed these elements used by Tito Puente between the years 1950 and 1960 to realize the composition and musical arrangement of the theme "Mambirri". The research methodology considers a qualitative approach and a descriptive and experimental scope. The instruments of data collection were: analysis of documents such as thesis of musical production, books and magazines of musical research; audio and video recordings, reading, interpretation and transcription of musical works and analysis of scores. At the end of the research and composition process it was shown that it is feasible to integrate these resources into an unpublished musical proposal using both the approach and the scope that was implemented. The author recommends exploring new sounds and non-traditional musical genres that will allow future generations to create innovative musical proposals in the country.

Keywords: *Afro-Cuban jazz, Tito Puente, composition, musical arrangements, harmonic elements, rhythmic, melodic and orchestral, Mambo, Chachacha*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de titulación presenta la producción de una propuesta musical aplicando los recursos rítmicos, armónicos, melódicos y orquestales del *jazz afrocubano* en una composición inédita, teniendo como principal referencia los arreglos musicales de Tito Puente en el período comprendido entre los años 1950 y 1960. Para lograr este objetivo se utilizaron herramientas como: análisis de documentos, grabaciones de audio y video, transcripciones y análisis de la partitura del mambo “Mambo Inn” y del *Chachachá* “Llegó Miján” para que, a partir de los resultados, se puedan seleccionar las características que se emplearán en la tercera fase de la investigación.

En la búsqueda de información sobre investigaciones acerca del *jazz afrocubano* en el Ecuador no se han encontrado registros, sin embargo, existen trabajos que toman como tema recurrente al *jazz* para sus investigaciones, específicamente como tesis de titulación en las carreras de Música contemporánea de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, de la Universidad San Francisco de Quito y de la Universidad de la Américas de Quito, por ejemplo: propuestas originales en las que se aplican características rítmicas, melódicas y armónicas del *jazz* realizados por Ojeda(2016) y Granizo(2017) entre otros. El carácter innovador de esta tesis se da al no existir trabajos académicos previos relacionados con el tema que se ha investigado, debido a que el *jazz afrocubano* ha sido un subestilo musical poco explorado en el Ecuador.

Para tener conocimientos del aspecto sociocultural del *jazz afrocubano*, así como sus características, e identificar los aspectos instrumentales y de estructura general de las composiciones de esa época, se recurrió a referencias bibliográficas como: Mambo Diablo: “My Journey with Tito Puente” (Conzo, 2010), “Cuban Fire - The Story of Salsa and Latin Jazz” (Leymarie, 2002), “Salsa Guidebook for piano and ensemble” (Mauleon, 1993), “Tito Puente’s Drumming With the Mambo King” (Payne, 2000) y “Tito Puente: King of Latin Music” (Payne, 2006)

Con la recolección de información relevante se obtuvieron los medios necesarios para la elaboración de la presente investigación, que pretende brindar a la

sociedad ecuatoriana una propuesta musical innovadora, la cual podrá ser utilizada como fuente de información para músicos, compositores, arreglistas, productores y público en general.

1. CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la investigación

Desde el principio de la humanidad el hombre ha tenido la necesidad imperiosa de comunicarse encontrando en la música una forma sublime de hacerlo. La historia nos indica que han existido diferentes ritmos y géneros musicales, los cuales, con el pasar de los años han ido evolucionando para dar origen a nuevas corrientes artísticas, fruto de la integración de estilos musicales y sus elementos que influyen en las nuevas generaciones de músicos, arreglistas, intérpretes y compositores.

Por ello, este trabajo de titulación propone la investigación de las características propias del *jazz afrocubano* de los años 1950-1960 utilizados por Tito Puente, ya que en esta etapa se consolidó como subgénero musical de la mano de este arreglista que utilizaba elementos propios del *jazz* y de la música tradicional cubana. Esta combinación de géneros y estilos musicales han ejercido gran influencia en la música de nuestros días, evolucionando desde el *blues* y *ragtime* hasta las nuevas propuestas que incluyen *hip hop*, *house*, *reggae* y *salsa*.

En el Ecuador el *jazz afrocubano* es un subestilo poco explorado y debido a su riqueza musical se torna de gran importancia la realización de propuestas musicales que permitan experimentar con sus características, logrando de esta forma ampliar los proyectos musicales inéditos en el país.

Estas propuestas musicales se pueden considerar como arte contemporáneo debido a que generan obras que se crean en la actualidad aunque esta definición dependerá de quien lo pronuncia pues como lo menciona Felipe Arturo “Aunque su definición es muy ambigua, se podría considerar que éste responde a la temporalidad, es decir, al arte que se produce en el momento” (Arturo, 2014, P.27).

1.2 Antecedentes

La fusión de los ritmos afrocubanos con la armonía del jazz ha sido parte fundamental en la evolución de la música. Bajo la influencia de Puente surgieron gran cantidad de músicos y arreglistas que generaron nuevas manifestaciones musicales de gran éxito; artistas como Willie Colón, Héctor Lavoe, Eddie Palmieri, Larry Harlow, Johnny Pacheco y Fania All-Stars dieron paso a lo que hoy conocemos como Salsa influenciados por el *jazz afrocubano* de Puente. El guitarrista de origen mexicano Carlos Santana también fusionó su música con la de Puente logrando éxitos como “Oye como va” alcanzando gran popularidad por su sonido latino-rock. Al otro lado del planeta, en Japón específicamente el trabajo de Puente influyó en la creación de la “Orquesta de la luz” conformada netamente por músicos japoneses que lograron un sonido particular basado en la música de este percusionista.

En Ecuador, La Big Band del Conservatorio Nacional de Música rindió un homenaje al “Rey del Timbal” en el año 2015 donde se interpretaron los temas más representativos de Tito Puente. La dirección orquestal y los arreglos musicales estuvieron a cargo del maestro Larry Salgado.

En el ámbito académico existen varios trabajos basados en el estudio del estilo musical de Tito Puente. En el 2001, Kurt Raymond Gartner realizó su tesis de maestría titulada **“Analysis of the stylistic development of selected Tito Puente timbale solos in the Mambo style”** en el cual analiza el desarrollo de los solos de timbal en el mambo. En el 2009, la tesis de grado titulada **“Situating Salsa Through Tito Puente’s Life and Music”** del autor Galen P. De Graf abarcó la estructura musical, forma y estilo en las canciones de Puente. En 2010 fue publicado **“Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente”** donde el autor Joe Conzo relata partes desconocidas de la vida de Tito Puente y su sonido particular de mambo. Otro documento donde se estudia la musicalidad de este percusionista es el libro **“Tito Puente’s Drumming Withthe Mambo King”** del autor Jim Payne, lectura obligada para los seguidores del mambo.

Es importante continuar con el legado de Tito Puente pues como lo dijo el investigador Joe Conzo “...pavimentó el camino musical a seguir para otros y nunca olvidó sus raíces” (Conzo, 2010)

1.3 Problema de investigación

¿Cómo aplicar los recursos armónicos, melódicos y rítmicos del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente, durante el periodo de 1950-1960 en el arreglo musical de un tema inédito?

El problema a investigar se detalla en la siguiente tabla:

Objeto de estudio	Campo de acción	Tema de investigación
Jazz Afrocubano como subestilo musical	Teoría musical	Aplicación de recursos armónicos, melódicos y rítmicos del jazz afrocubano en composición inédita.

Tabla 1: *Planteamiento del problema*

1.4 Justificación

La importancia de la presente investigación se da al estudiar el jazz afrocubano como un subestilo musical no tradicional en el país, permitiendo el desarrollo de un proyecto musical a través de elementos del *jazz afrocubano* en el arreglo de un tema inédito, lo que genera una propuesta musical innovadora.

La escasa experimentación con este subestilo en Ecuador, genera un espacio en el cual se pueden implementar los conocimientos adquiridos a través de esta investigación y lograr un producto de alta calidad que servirá de referencia en futuras investigaciones y proyectos de índole musical.

Esta investigación es factible debido a que el autor utilizará los conocimientos adquiridos durante el tiempo de estudios en la carrera de Música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, los cuales son idóneos para el desarrollo de este proyecto. Además se cuenta con las herramientas tecnológicas adecuadas para su elaboración y con los instrumentos orquestales necesarios para su grabación y/o ejecución en directo.

Por otra parte la pertinencia de esta tesis se da:

A nivel general, esta investigación posee un amplio alcance social pues se aplican elementos característicos de un subestilo musical en una composición inédita creando un producto de calidad que aporte a la cultura de la sociedad.

A nivel particular, esta investigación favorecerá a futuras generaciones de músicos que se propongan realizar proyectos de este tipo, pudiendo encontrar en este documento una fuente de información válida y de gran contenido académico.

A nivel singular, este trabajo es relevante en el ámbito musical debido a que el autor busca exponer su composición y arreglo musical logrando una permanencia en el tiempo y aportando al crecimiento de la industria musical en el país.

Además, se relaciona con el perfil de egreso de la Licenciatura en Música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil debido a que:

- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.
- Interacciona permanentemente con los sectores sociales y consolida el desarrollo en las artes y en la cultura universal.

Es importante mencionar que este trabajo de investigación está relacionado con El Plan del Buen Vivir (2013), específicamente con su cuarto capítulo “Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía” y los siguientes objetivos:

4.9. Impulsar la formación en áreas de conocimiento no tradicionales que aportan a la construcción del Buen Vivir.

4.10. Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo.

4.10.g. Promover la formación profesional de artistas con nivel internacional.

4.10.h. Fortalecer y crear espacios de difusión y práctica para las diferentes disciplinas artísticas.

4.10.i. Fortalecer la formación y la especialización de artistas en áreas relacionadas a la producción, la creación, la enseñanza y la investigación.

Así mismo esta investigación se relaciona con el Objetivo 5: “Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”. En este objetivo se detallan algunas razones implícitas por las que se busca apoyar la creación cultural siendo estas:

5.3 Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas.

5.3.g Recuperar y desarrollar el patrimonio artístico y cultural diverso en la generación del nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, escénico, plástico, literario y audiovisual.

5.3.h. Impulsar la construcción de patrimonio edificado contemporáneo, culturalmente diverso y simbólico.

5.4.d. Estimular la creación, la producción, la difusión, la comercialización, la distribución, la exhibición y el fortalecimiento de emprendimientos e industrias culturales y creativas diversas, como sector estratégico en el marco de la integración regional.

1.5 Objetivo General

Aplicar los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del Jazz Afrocubano en una composición inédita.

1.6 Objetivos Específicos

- Identificar los elementos característicos del jazz afrocubano.
- Analizar los recursos utilizados por Tito Puente en sus arreglos musicales en el período 1950-1960
- Elaborar el arreglo musical de un tema inédito aplicando los elementos armónicos, melódicos y rítmicos del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en el período 1950-1960.

1.7 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los elementos característicos del jazz afrocubano?

- ¿Cuáles son los recursos del jazz afrocubano que caracterizan a los arreglos musicales utilizados por Tito Puente en el período 1940-1950?
- ¿Cómo combinar elementos musicales propios del jazz afrocubano en una composición inédita?

1.8 Marco conceptual

1.8.1 Jazz Afrocubano

Definición

Subestilo creado a partir de la fusión de la estética bop con determinados elementos de la música tradicional caribeña (Giner, 2006).

Orígenes

A finales de los años 1920 la música latina contaba con gran aceptación en Estados Unidos. Músicos como Juan Tizol, que trabajaba como trombonista en la orquesta de Duke Ellington y compuso el standard “Caravan”; Augusto Coen, trompetista de Duke Ellington y padre de Ray Coen, figura del latin jazz; y Alberto Socarras, flautista de origen cubano hicieron pequeños pero significativos aportes a la fusión entre el jazz y la música latina, sin embargo, el nacimiento de lo que hoy se conoce como jazz afrocubano está marcado por un nombre: Mario Bauzá.

En 1930 **Bauzá** llegó a Nueva York donde empezó a trabajar como trompetista en varias orquestas de jazz donde aprendió el vocabulario musical del género lo que le permitiría años más tarde convertirse en el director de la orquesta de Chick Webb y formar parte de la banda de Cab Calloway. Con la experiencia ganada durante esos años Bauzá decide formar en 1938 junto a su cuñado Frank Grillo (Machito) una orquesta uniendo lo afrocubano con la estética del jazz norteamericano; esta orquesta fue conocida como “Machito y sus Afro Cubans”.

Cualidades

Bajo la dirección de Mario Bauzá, “Machito y sus Afro Cubans” fue buscando un sonido propio el cual tomaba las armonías del bebop y las transportaba a la música cubana, logrando un sonido espectacular que hacía delirar a los bailarines. En su propia explicación de este sonido Bauzá decía “...¿Has escuchado la expresión: *pastel*

de limón y merengue? eso es exactamente lo que es; jazz arriba y un ritmo afrocubano de fondo.”(McCabe, 2009)

Ni Charlie Parker, ni Dizzy Gillespie, ni el mismo Mario Bauzá pudieron determinar el momento o la fecha exacta del nacimiento del género conocido como *jazz afrocubano* (identificado también como *Cubop* debido a la fusión de la música cubana con el *Bebop* de los años 40); sin embargo para la investigadora y musicóloga Isabelle Leymarie el origen del mismo se da cuando “...en un ensayo de la orquesta, los músicos se pusieron a improvisar sobre diferentes melodías. Sobre el tema Botellero, Mario Bauzá inventó una melodía sobre la que Machito, agregó palabras africanas [del vocabulario Anagó en Lucumí], quedando para la historia como Tanga”(Leymarie, 2002)

Según este relato “Tanga” fue el primer tema de jazz afrocubano que se creó y fue por muchos años el tema de presentación de la orquesta; no tenía partituras y se tocaba de memoria. Poco antes de realizar la primera grabación se incorporó a la orquesta de Machito un joven percusionista llamado Tito Puente.

Características musicales

- Se deriva del Jazz y los ritmos tradicionales cubanos.
- Utiliza la armonía del jazz tradicional incorporando elementos de la música cubana.
- Predomina la música instrumental con coros vocales cortos.
- Busca destacar la participación de los instrumentistas con *solos* o *descargas*.
- Los instrumentos de percusión (congas, bongos, timbales, güiro) reemplazan a la batería del jazz.
- Utiliza ritmos sincopados
- Los ritmos están basados en el patrón rítmico de *la clave*

1.8.2 Tito Puente

Según Isabelle Leymarie “El prolífico y bullicioso Tito (Ernesto Antonio) Puente ha desempeñado un considerable papel en la historia del Jazz Latino”(Leymarie,2005). Popularizó la ejecución de los timbales, vibráfono y flauta en

las bigbands; entre su legado musical están cientos de grabaciones y cinco premios Grammy.

Nació el 20 de abril de 1923, en el Harlem Hospital Center de la ciudad de Nueva York. De niño, fue descrito como hiperactivo y después de las quejas de los vecinos por el ruido que Tito hacía golpeando latas y marcos de ventanas, su madre lo envió a recibir clases de piano. Aprendió a tocar otros instrumentos como el saxofón y el vibráfono.

A los 10 años, pasó a la percusión, influenciado por el baterista de *jazz*, Gene Krupa. Posteriormente, en la década de 1930, creó un dúo de canto y baile con su hermana Anna, que pretendía convertirse en una bailarina aunque una lesión de tendón del tobillo le impidió seguir la danza como una carrera. Cuando el baterista de la banda de Machito se alistó al ejército, Puente ocupó su lugar.

A inicios de los años 40 empezó a trabajar tocando los timbales en la orquesta Machito y sus Afro Cubans donde, bajo la dirección de Mario Bauzá, aprendió los diferentes géneros y ritmos de la música afrocubana ya que Puente hasta ese momento solo tenía influencia del jazz estadounidense. Es esta fusión de géneros la que daría paso a una nueva corriente musical liderada por Puente en la cual se utilizaba el formato de las Big Band's propias del jazz pero tocando rumba, son, chachacha, danzón y otros ritmos originarios de Cuba (Conzo (2010), Leymarie (2005), Payne (2000)).

Aporte al jazz afrocubano

A finales de los años 40 formó su propia agrupación con la que se presentaba en las salas de baile más importantes de New York como el Palladium y Conga Room. Junto a las orquestas de Tito Rodríguez y la de Machito conformaron el denominado "*Big Three*" que sirvió como influencia para las nuevas generaciones de músicos latinos en Estados Unidos que empezaron a interesarse en estos ritmos que eran desconocidos para muchos hasta ese momento. El conocimiento del *jazz* que Puente tenía, ayudó a modernizar los arreglos musicales y a proponer un sonido distinto al que estaban acostumbrados los seguidores de este género. El autor Jim Payne menciona en su libro *Drumming with The Mambo King* : "la línea musical de Puente,

de mucha energía, al estilo del mambo de Nueva York era más auténticamente cubana, más infecciosamente balanceando e irresistible para los bailadores” (Payne, 2000).

Otro de los cambios que Puente implementó fue el rol que le dio a la percusión en las orquestas. Fue el primero en llevar el timbal” frontstage” y así revolucionó su rol que antes era netamente de acompañamiento, llevándolo a ser instrumento principal con solos de gran desarrollo melódico y motivico. Él comenzó a hacer del instrumento una fuerza vibrante en la orquesta, muy parecido a lo que hacía Gene Kruppa. Antes de Kruppa, los bateristas no eran músicos importantes en las bandas, y él hizo que evolucionen como solistas de relieve. Puente hizo lo mismo con los timbales en la música latina (Leymarie, 2002).

En los años 1960 Puente se consolidó como el principal músico de mambo de la década y debido a la fama que ya poseía, logró desarrollar una singular fusión de big band, mambo y jazz. De esta forma se convierte en pionero del movimiento de fusión de la música latina y el jazz de la época (Payne, 2006).

Características del Jazz Afrocubano de Tito Puente

Progresiones armónicas características:

- II – V.
- I – V.
- IV - I - V – I.
- V7 como pedal fijo para la improvisación.
- Estructura fundamental en acordes: cuatro voces; tónica, tercera, quinta y séptima.

Elementos melódicos

- Intervalos predominantes: cuartas justas, terceras menores, terceras mayores, ascendentes y descendentes.
- Melodías desarrolladas en base a un patrón rítmico sincopado respetando la dirección de la clave (2/3 - 3/2).
- Melodías percusivas: Repetición de una misma nota maximizando el potencial rítmico de un motivo.

- Contrapunto melódico (entre saxos, trompetas y trombones) predominante en la moña o en la sección de solos como backgrounds.

Elementos rítmicos

Clave: Frase binaria compuesta de cinco notas que sirve de fundamento de casi todos los estilos rítmicos de la música afrocaribeña. (Mauleon, 1993)

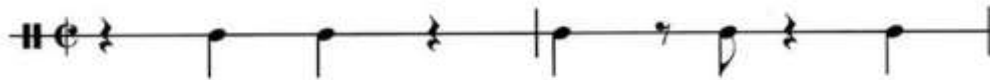


Figura1: Patrón rítmico de la clave.

Síncopa: Es un sonido que comienza en la parte o fracción débil de un compás y que se prolonga durante la siguiente parte o fracción fuerte.

Campana de mambo: Este patrón rítmico posee la utilización mayoritaria de la síncopa dándole el sonido característico de la música afrocubana.

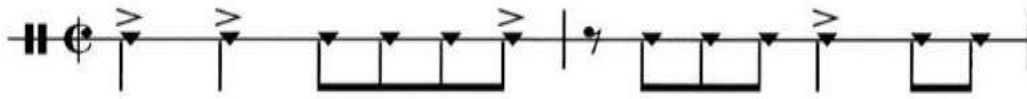


Figura 2: Patrón rítmico de la campana de mambo.

Recursos de orquestación

- **Guajeo**¹ de saxofones en unísono como intro, **moña**² o para entrar a los pregones.
- Four way close, drop2, drop 3, unísonos, clusters.

Instrumentación

El formato orquestal utilizado por Tito Puente fue de *Big Band*, pero incorporó tres instrumentos de percusión rítmica y en ocasiones 1 de percusión melódica como se detalla en la tabla siguiente:

Sección Rítmica	Sección Vientos	Sección Melódica
Piano Bajo Timbal Conga Bongo Drum set (ocasionalmente)	Woodwinds: <ul style="list-style-type: none"> • Saxo alto 1 y 2 • Saxo tenor 1 y 2 • Saxo Barítono Brasses: <ul style="list-style-type: none"> • Trompeta Bb 1, 2, 3 y 4 • Trombone 1, 2, 3 y 4 	Vibráfono (ocasionalmente) Flauta transversa

Tabla 2: Formato orquestal utilizado por Tito Puente

1.8.3 Géneros afrocubanos

Mambo

Origen

El mambo como género musical es originario de Cuba. La palabra tiene origen africano particularmente del Congo y significa conversaciones con dioses. En 1930 el pianista Orestes López y su hermano Israel López “Cachao” compusieron un danzón titulado “Mambo” en el cual querían utilizar un nuevo ritmo basado en la síncopa logrando ese patrón característico. Ambos integraban la orquesta de **Arcaño y sus**

¹Guajeo.- Patrón repetido por los instrumentos de cuerda, como el tres en la agrupación del conjunto, o el violín de la charanga. Este término también se puede utilizar refiriéndose a los patrones repetidos por los metales en la sección del mambo de una canción.

²Moña.- Línea melódica y rítmica de los metales (escrita o improvisada) a veces en forma escalonada. Las moñas suelen ocurrir durante las secciones de mambo o el montuno y sirven también para animar al solista.

Maravillas en la que dieron gran difusión a este nuevo ritmo y tal como lo menciona la investigadora Isabelle Leymarie “de la coda final del danzón, manipulada por Arcaño y sus músicos había surgido un nuevo ritmo que prefiguraba el mambo” (Leymarie, 2005)

Características

- Se deriva del Danzón y el Son Montuno.
- Ritmo totalmente sincopado derivado del cinquillo cubano.

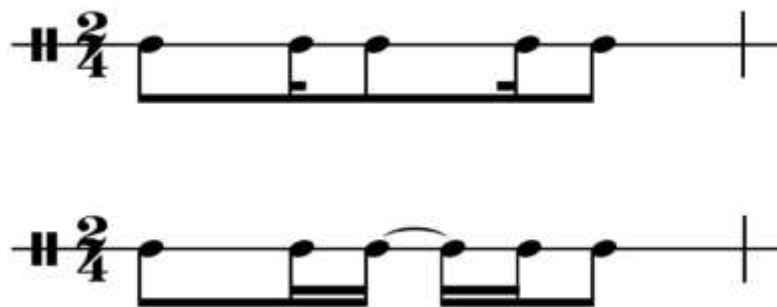


Figura 3: Patrón rítmico del cinquillo cubano.

- Añade la sonoridad de un *jazz-band*.
- Las trompetas ejecutan patrones percusivos que eran realizados por las congas o el bongó en el Son Montuno.
- Los saxofones y trombones ejecutan el *tumbao* rítmico que caracteriza al género.

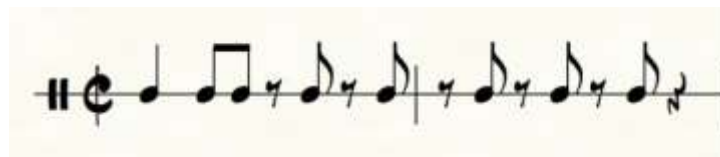


Figura 4: Patrón rítmico sincopado característico del mambo

Evolución

Ya en 1951 se populariza en México gracias al director Dámaso Pérez Prado, quien se ganó el título de Rey del Mambo debido a la gran aceptación que tuvieron sus temas Mambo Número 5, Mambo Número 8, Mambo del Politécnico y Que Rico

Mambo. El mismo Pérez Prado introdujo ciertas influencias del swing norteamericano logrando que el mambo llegue a las salas de baile en Nueva York.

En Nueva York el mambo tuvo su época dorada; las bigbands dieron gran realce a este género al interpretarlo en las salas de baile nocturnas con gran énfasis en el famoso Palladium. En esta etapa se desarrolla mediante la fusión con el jazz de la mano de Mario Bauzá pero fue con las orquestas de Machito, Tito Rodríguez y Tito Puentes que tuvo su mayor auge llegando a ser conocidos como *The Big Three* o los Reyes del Mambo.

El Mambo dominó la escena musical durante casi 20 años hasta la década de los 60 cuando aparecieron otros géneros derivados del mismo como como la salsa y la pachanga pero aún continúa vigente como uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la música latina.

Chachachá

Orígenes

El Chachachá aparece poco después del Mambo y se conoce que es obra del violinista de origen cubano Enrique Jorrín. Mientras pertenecía a la orquesta América, Jorrín se encargó de simplificar el Mambo tocándolo más lento y haciendo que los músicos canten algunos riffs al unísono logrando así un ritmo atractivo y que se tornaba fácil de bailar.

Características

- Se deriva del Danzón-Mambo y el Son Montuno.
- Los músicos de la orquesta ejecutan pequeños coros al unísono.
- El movimiento y figuración del piano va con la mano izquierda a contratiempo y con la derecha a tiempo.
- Desplaza el acento de la cuarta corchea del patrón del mambo hacia el primer tiempo haciendo la menor cantidad de síncopa posible.

Evolución

El Chachachá se vuelve popular con canciones como *El Bodeguero*, *Que rico Vacilón* o *El jamaiquino* y en Estados Unidos las orquestas de Mambo y Chachachá experimentan a su más alto nivel con el Jazz Afrocubano. Grandes exponentes de esa

época fueron Julio Andino, RenéHernández, Fernando Mulén pero sobre todo Tito Rodríguez y Tito Puente.

La pianista Rebeca Mauleón nos dice que “Lo que al principio empezó como parte añadida a la estructura del danzón se convirtió en un estilo propio, y creó una sensación durante los años 50”(Mauleón, 2000).

2. CAPÍTULO II. DISEÑO METODOLÓGICO

2.1 Diseño de la investigación

2.1.1 Enfoque

La presente investigación posee un enfoque de carácter cualitativo porque se describen, se examinan y se establecen las características armónicas, melódicas y rítmicas de un estilo musical.

Las investigaciones de orden cualitativo tienden a “comprender la realidad social como fruto de un proceso histórico de construcción visto a partir de las múltiples lógicas presentes en los diversos y heterogéneos actores sociales y por tanto desde sus aspectos particulares y rescatando la interioridad (visiones, percepciones, valores, formas de ser, ideas sentimientos y motivos internos) de los protagonistas”(Galeano, 2004)

2.1.2 Alcance

Esta investigación propone un alcance de tipo descriptivo y experimental debido a que:

- Se considerarán y examinarán los componentes armónicos, melódicos y rítmicos que participan en la creación de una nueva propuesta musical.

- Su finalidad es la elaboración de una composición musical a partir de los resultados de la investigación por lo tanto se puede catalogar como una investigación aplicada.
- El estudio de las fuentes literarias y la argumentación que plantea el investigador se realiza en un momento determinado en el tiempo por lo tanto se encuentra acorde con su alcance temporal.

2.2 Instrumentos de investigación

Esta investigación utilizó los siguientes instrumentos para la recopilación de datos:

2.2.1 Análisis de documentos

Según Solís "El análisis documental es la operación que consiste en seleccionar las ideas informativamente relevantes de un documento a fin de expresar su contenido sin ambigüedades para recuperar la información en él contenida"(Solís, 2000).

Esta investigación efectuó una búsqueda y elección de los componentes para dar un sustento firme a la propuesta; para esto se utilizaron tesis de producción musical, libros sobre el jazz afrocubano y revistas especializadas en música.

2.2.2 Grabaciones de audio y video

El Diccionario de la Lengua Española (2014) indica que una grabación es la "acción y efecto de grabar. Captar imágenes o sonidos". En esta investigación se utilizaron documentales que mostraban los orígenes del jazz afrocubano así como sus principales exponentes y la forma en la que evolucionó la música latina en la época en la que esta investigación se basa.

2.2.3 Transcripciones

Según Pedraz (2010) por transcripción se entiende “tanto el cambio o transferencia de un instrumento a otro, como la elaboración o simplificación, con o sin transferencia de medio”. Para esto se realizó la respectiva lectura, interpretación y transcripción de 2 obras musicales.

2.2.4 Análisis de partituras

Ian Bent definía el análisis musical (como se citó en Nagore, 2004) como "la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral"(Nagore, 2004).

Para el análisis se siguió el siguiente esquema:

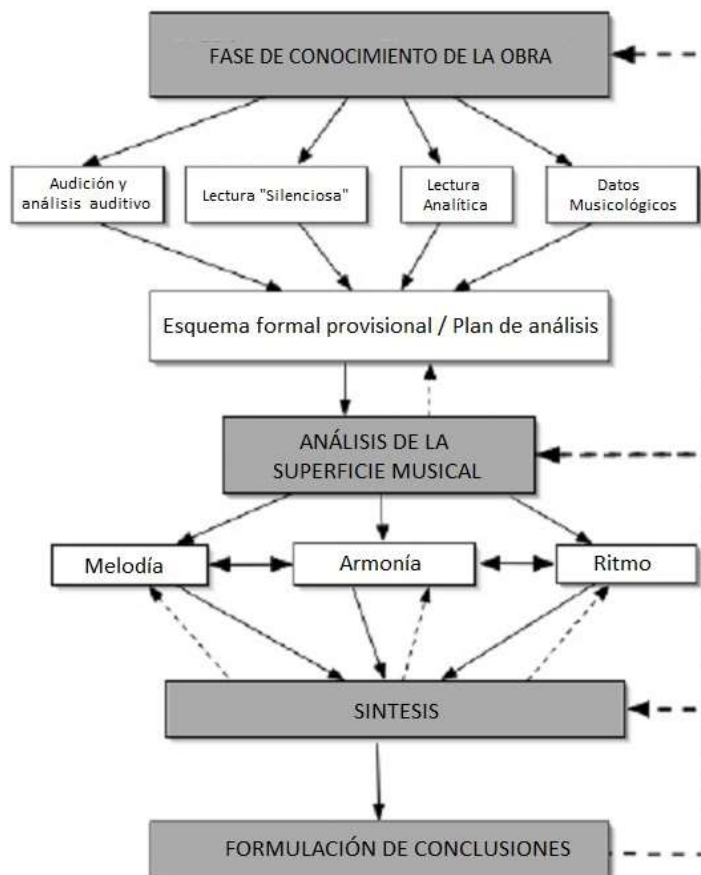


Figura 5: Esquema de análisis de partituras.

Nota: Tomado de Daniel Roca Arencibia (2011)

2.3 Resultados

2.3.1 Análisis de partituras de temas arreglados por Tito Puente (1950-1960)

Para este trabajo se realizó el análisis de 2 partituras (una de Mambo y otra de Chachachá) de temas arreglados, orquestados e interpretados por Tito Puente. Las obras analizadas son “*Mambo Inn*” y “*Llegó Miján*”; dichas obras fueron seleccionadas ya que representan claramente el estilo de los arreglos musicales de Tito Puente predominantes en el período establecido previamente, además que fueron canciones que marcaron el estilo musical con el que se identificó posteriormente a Puente. Una vez establecidos los elementos característicos de estos temas, el autor de la investigación está en capacidad de presentar la propuesta musical de un tema inédito.

Mambo Inn

Es un mambo compuesto por Mario Bauza y arreglado por Tito Puente que está incluido en en el álbum “Mamborama” del año 1955. Tiene forma AABA de 32 compases y su métrica es 4/4. Entre los recursos a utilizar de este tema para la presente investigación se encuentran:

Melodías basadas en un patrón rítmico sincopado

Las líneas melódicas de los guajeos (ostinatos) de saxofones se encuentran basados en un patrón rítmico propio del estilo en el que predomina la síncopa.



Figura 6: Patrón rítmico sincopado

Este recurso fue usado por Puentes tanto en el intro como en la sección de solos a manera de backgrounds o *moñas* con pequeñas variaciones pero manteniendo la base del patrón rítmico.



Figura 7: Fragmento del intro de la canción “Mambo Inn”.

Armonía y orquestación

Tito Puentes utilizó como base armónica la progresión II-V-I-VI añadiendo también tensiones (9, b9, 11, 13) para enriquecer la sonoridad del arreglo. En la orquestación de los *brasses* utilizó técnicas como *four way close*, *drop 2*, *drop 3* y *clusters*.



Figura 8: Orquestación de brasses y progresión armónica utilizada por Tito Puentes en “Mambo Inn”.

Para los ostinatos de los saxofones en la *moña* Puentes utilizó el unísono como técnica de orquestación para que haya un equilibrio en la armonización entre secciones mientras el solista está realizando su ejecución.



Figura 9:Ostinato de saxofones en unísono.

Melodías percusivas

Este recurso implica la repetición de una misma nota maximizando el potencial rítmico de un motivo. Muy utilizado en la sección de solos como respuesta a la línea melódica de los saxofones.



Figura 10:Melodía percusiva 1 en “Mambo Inn”.



Figura 11:Melodía percusiva 2 en “Mambo Inn”.

Llegó Miján

Es un Chachachá compuesto y arreglado por Tito Puente que pertenece al álbum “*Dance Manía*” del año 1958. Entre los recursos a utilizar de este tema para la presente investigación se encuentran:

Intervalos característicos en líneas melódicas

Las líneas melódicas de los ostinatos en los arreglos de Puente se basan en intervalos de cuarta justa, terceras mayores y terceras menores de manera ascendente y descendente.



Figura 12: Intervalos característicos en líneas melódicas de saxofones..

Contrapunto en sección de solos

Este recurso conocido como *moña* se basa en el contrapunto que se da entre los saxofones, trompetas y trombones de forma escalonada y se utiliza para animar al solista mientras realiza su ejecución.



Figura 13: Contrapunto en sección de solos

Improvisación sobre un pedal dominante

Los solos se realizan sobre el V grado lo cual es una característica marcada de los arreglos de Tito Puente. Para esta ejecución el solista debe tener amplios recursos rítmicos debido a que todo gira en torno a un único grado.

The image shows a musical score for a piece titled "Solos sobre pedal dominante". The score is arranged in six staves from top to bottom: Flute (Fl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (B♭ Trp.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Double Bass (A.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part is marked "FLUTE SOLO" and consists of a series of slanted lines, indicating it is a solo. The Saxophone part plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Trumpet part including a triplet of eighth notes. The Piano part consists of a series of slanted lines, indicating it is a solo. The Double Bass part plays a simple bass line with quarter and eighth notes.

Figura 14: Solos sobre pedal dominante

Cuadro comparativo del análisis de los arreglos de Tito Puente en las obras musicales Mambo Inn y Llegó Miján:

	Mambo Inn	Llegó Miján
Género	Mambo	Chachachá
Forma	AABA	AB
Tempo	190 bpm	115 bpm
Tonalidad	Ab Maj	D Maj
Técnicas de orquestación	4 way close Drop 2 Drop 3 Clusters Unísonos	4 way close Drop 2 Drop 3 Clusters Unísonos
Recurso 1	Melodías basadas en un patrón rítmico sincopado	Intervalos característicos en líneas melódicas

Recurso 2	Armonía y orquestación	Contrapunto en sección de solos
Recurso 3	Melodías percusivas	Improvisación sobre un pedal dominante

Tabla 3: Cuadro comparativo del análisis de los arreglos de Tito Puente

A partir de los resultados del análisis de los arreglos de Tito Puente se han obtenido características marcadas del estilo y sonoridad que logró este arreglista pionero del jazz afrocubano.

Estas características serán aplicadas en el arreglo musical de una composición inédita con la finalidad de presentar una propuesta innovadora en el ámbito musical del Ecuador.

3. CAPÍTULO III. LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

Arreglo orquestal de un tema inédito utilizando los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960.

3.2 Justificación de la propuesta

Esta investigación servirá para utilizar los ritmos, técnicas de orquestación, armonizaciones y recursos melódicos del jazz afrocubano en una composición inédita. Estos recursos han sido poco explorados en el Ecuador, sin embargo servirán como base para obtener productos musicales no tradicionales de gran calidad.

Por otra parte, este proyecto servirá como referencia a futuros arreglistas, compositores, músicos, cantantes y productores interesados en nuevas experimentaciones que les permitan ampliar su repertorio musical y creativo.

3.3 Objetivo de la propuesta

Aplicar los recursos armónicos, rítmicos melódicos y orquestales del Jazz Afrocubano en una composición inédita.

3.4 Descripción

La composición “Mambirri” fue creada teniendo como base los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del Jazz Afrocubano utilizados por Tito Puente entre los años 1950 y 1960 sin dejar de lado la creatividad del autor y los conocimientos adquiridos durante los años de estudio en la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

El género musical elegido fue el mambo el cual ha sido la base fundamental de lo que hoy se conoce como *Latin Jazz*. Este género es muy popular y posee una riqueza musical que permite al compositor desarrollar aún más su creatividad.

El formato de instrumentación ha sido elegido en base a la propuesta y a la sonoridad que se desea obtener debido a que se espera poder presentar la composición en un escenario con orquesta en vivo y debe ser viable la puesta en escena.

“Mambirri”

Su estructura es AABA y el arreglo consiste en las siguientes secciones:

	Compases	Descripción
Intro	24	Melodía de saxos en unísono haciendo llamada-respuesta con los brases
Parte A A	16	Melodía líder de trompetas y backgrounds de saxofones
Parte B	8	Melodía líder de saxofones y backgrounds de

		trombones
Parte A	8	Melodía líder de trompetas y backgrounds de saxofones
Puente transicional	4	Puente transicional del piano, bajo, saxo barítono, y kicks de trompetas
Solo Saxo Barítono	40	Solo sobre un pedal dominante con backgrounds utilizando contrapunto y frases típicas de mambo basadas en el patrón de la campana de mambo.
Shout Chorus	8	Soli de saxos y brases con acompañamiento cordal
Parte B	8	Frase de la parte B con stop times y armonización de woodwinds y brases
Ending	8	Melodía apoyada con kicks de sección rítmica y brases.

Tabla 4: Estructura de la composición “Mambirri”

Este mambo está en la tonalidad de Ab mayor y las técnicas de orquestación que predominan son *fourwayclose*, *drop 2* y *drop 3* y *clusters*. El intro muestra el guajeo típico utilizado por Tito Puente en sus arreglos para luego dar paso al Head In con la forma tradicional de un standard de Jazz AABA de 32 compases.

En la sección de solos se utilizó el contrapunto entre los instrumentos de viento dejando que los saxofones toquen unísono mientras los trombones y trompetas formen armonía, con esto se logra dar una sensación de estabilidad armónica.

La instrumentación utilizada en este tema es:

- 4 saxofones(2 altos, 2 tenores, 1 barítono)
- 4 trompetas en Bb
- 4 trombones
- Baby Bass
- Piano
- Congas
- Bongo
- Timbal

CONCLUSIONES

Esta investigación logró identificar los elementos característicos del jazz afrocubano, que se basa en mezclar una estructura típica de jazz (forma AABA, sección de solos, *backgrounds*, formato *big band*) con la música tradicional cubana (patrones rítmicos, frases melódicas, géneros).

Ha sido una experiencia enriquecedora debido al lenguaje musical no tradicional que se manejó y a la información recopilada en la investigación. Dicha información fue de gran ayuda para entender el contexto en el que se desarrollaban los arreglos musicales de la época.

Se lograron identificar las características de los arreglos de Tito Puente en el período 1950-1960. Estas características dieron un sonido particular a su música y entre ellas destacan los ostinatos de saxofones en unísonos, uso de melodías

percusivas, construcción de líneas melódicas basadas en un patrón rítmico sincopado, sección de solos sobre un pedal dominante, utilización de intervalos de terceras y cuartas para construir los *backgrounds* y contrapuntos entre los *woodwinds* y *brasses*.

Finalmente, el aporte de esta investigación se ve reflejado en el arreglo musical que se produjo, logrando incorporar el lenguaje musical de un subestilo poco estudiado en el Ecuador en una composición inédita.

RECOMENDACIONES

La música es una forma sublime de expresión del ser humano y como tal evoluciona constantemente. Por lo tanto, se sugiere a los arreglistas, músicos, compositores y lectores en general tomar las siguientes recomendaciones:

Utilizar los resultados que se han obtenido en esta investigación aplicándolos en arreglos, composiciones y producciones de cualquier género musical.

Comprender el contexto en el que se desarrolla el tema a investigar para obtener datos desde una perspectiva apegada a la realidad.

Investigar a fondo los temas que se quieren conocer en la investigación para poder aplicarlos de manera precisa en el producto final.

Explorar nuevas sonoridades mediante el análisis y estudio de géneros musicales no tradicionales o populares logrando de esta forma obtener nuevas herramientas para la creación de propuestas innovadoras en el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2000). Sobre la música. *Sobre la música* . Barcelona: Barcelona: Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Arencibia, D. R. (2011). *Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo* . Quodlibet nº49.
- Arturo, F. (2014, P.27). Felipe Arturo. En Varios, *Conceptos de Arte Contemporáneo*.

- Conzo, J. (2010). Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente. *Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente* . EEUU: Author House.
- DeGraf, G. P. (2009). Situating Salsa Through Tito Puente's Life and Music. *Situating Salsa Through Tito Puente's Life and Music* . EEUU.
- Diccionario de la Real Academia Española. (2014).
- Galeano, M. E. (2004). Diseño de proyectos en la investigación cualitativa . Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Gartner, K. R. (2009). Analysis of the stylistic development of selected Tito Puente timbale solos in the Mambo style. Colorado, EEUU.
- Giner, J. (2006). *Guía universal del jazz moderno*.
- Granizo, I. (2017). Composición de temas a partir de una estructura popular que contenga elementos de jazz, funk y soul. *Composición de temas a partir de una estructura popular que contenga elementos de jazz, funk y soul* . Guayaquil, Ecuador.
- Jim Payne, T. P. (2000). *Tito Puente's Drumming With the Mambo King*. EEUU: Hudson Music.
- Leymarie, I. (2002). Cuban Fire - The Story of Salsa and Latin Jazz. London/New York: Continuum.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz Latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Loza, S. (1999). *Tito Puente and the Making of Latin Music*. Illinois.
- Mauleón, R. (2000). 101 montunos. New York, EEUU: Sher Music.
- Mauleon, R. (1993). Salsa Guidebook for piano and ensemble. New York, EEUU: Sher Music.
- McCabe, D. (2009). *"Bridges" PBS Latin Music USA: The Salsa Revolution*. Recuperado el julio de 2017, de "Bridges" PBS Latin Music USA: The Salsa Revolution: <https://www.youtube.com/watch?v=L8CxoJjYsaY&t=1713s>

- Nagore, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica* . Madrid, España: Universidad Complutense.
- Payne, J. (2000). Tito Puente"s Drumming With the Mambo King. *Tito Puente"s Drumming With the Mambo King* . EEUU: Hudson Music.
- Payne, J. (2006). *Tito Puente: King of Latin Music*. EEUU: Hudson Music.
- Pedraz, S. (2010). *La transcripción Inter-instrumental* .
- Solis, I. (2000). *El análisis documental como eslabón para la recuperación de información y los servicios* .
- Stefani, G. (1987). Comprender la música. *Comprender la música* . Buenos Aires: Paidós.
- Tirro, F. (1993). *Historia del jazz Moderno*. W.W. Norton & Compny Inc.

ANEXOS

SCORE

MAMBIIRI

JAVIER LEON
JAVIER LEON

2-3 MIMO 4-120

The score is for the piece 'MAMBIIRI' by Javier Leon. It is in 2/4 time and features a variety of instruments. The top section includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two saxophones (Sax. 1 and Sax. 2), and a baritone saxophone (Barito Sax.). Below these are four trumpets (Trumpet 1-4) and four trombones (Trombone 1-4). The piano part is shown with both right and left hands. The bottom section includes a double bass (Bajo) and a drum set (Batería). The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific performance instructions like 'piano' and 'Batería'. The piece concludes with a 'Fin' marking.

© FIMM

This musical score is for the piece 'MANSUR'. It features a vocal ensemble consisting of two Alto Sopranos (A.S. 1, A.S. 2), two Tenor Sopranos (T.S. 1, T.S. 2), and two Soprano Sopranos (S.S.). The instrumental ensemble includes four Flutes (Fl. 1-4), four Violins (Viol. 1-4), a Viola, Cello, and Bass. The percussion part is marked with 'Perc.' and includes a snare drum (P¹) and a tom-tom (T¹). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts include various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'p¹'.

The musical score for 'MANSUR' on page 3 consists of the following parts and staves:

- A.S. 1 & 2:** Two vocal staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).
- T.S. 1 & 2:** Two vocal staves with bass clefs and a key signature of one sharp (F#).
- S.S.:** Solo voice part with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- S.T. 1-4:** Four vocal staves with bass clefs and a key signature of one sharp (F#).
- T. 1-4:** Four vocal staves with bass clefs and a key signature of one sharp (F#).
- P.:** Piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#).
- K.:** Keyboard part with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- Brass Instruments:** Hr. Bn., C. Bn., and Tbn. parts, all with a key signature of one sharp (F#).

The score is written in a 2/4 time signature and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as f^m .

8) **Mansur**

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

- Vocal Lines:** A.S. 1, A.S. 2, T.S. 1, T.S. 2, and a Bass line (B.).
- Piano Accompaniment (Pn):** Right and left hand staves.
- Basso Continuo (B.C.):** A line with figured bass notation.

Figured Bass notation for the B.C. line includes: $\flat^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, I^{\flat} , $\text{A}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, $\text{I}^{\flat} \text{ve}^{\flat} \text{I}^{\flat}$, $\text{B}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, I^{\flat} , $\text{A}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, $\text{I}^{\flat} \text{ve}^{\flat} \text{I}^{\flat}$, I^{\flat} , $\text{B}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, I^{\flat} , $\text{A}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, $\text{I}^{\flat} \text{ve}^{\flat} \text{I}^{\flat}$, $\text{B}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, I^{\flat} , A^{\flat} , A^{\flat} , $\text{B}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$, I^{\flat} , $\text{A}^{\flat} \text{ve}^{\flat}$.

The musical score on page 5 consists of the following parts and staves:

- Violins 1 (Vln. 1):** Staff 1, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Violins 2 (Vln. 2):** Staff 2, containing a melodic line similar to the first violins.
- Violas (Vla.):** Staves 3 and 4, containing a melodic line with some rests.
- Cellos (Vcl.):** Staves 5 and 6, containing a melodic line with some rests.
- Double Basses (Kontrabaß):** Staves 7 and 8, containing a melodic line with some rests.
- Flutes (Fl.):** Staff 9, containing a melodic line with some rests.
- Clarinet 1 (Klar. 1):** Staff 10, containing a melodic line with some rests.
- Clarinet 2 (Klar. 2):** Staff 11, containing a melodic line with some rests.
- Bassoon (Fag.):** Staff 12, containing a melodic line with some rests.
- Piano (P):** Staves 13 and 14, containing complex chordal textures with various voicings and dynamics.
- Trumpets (Tromp.):** Staves 15 and 16, containing rhythmic patterns.
- Trombones (Tromb.):** Staves 17 and 18, containing rhythmic patterns.

The piano part features complex chordal textures with various voicings and dynamics. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as p , f , and mf . The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

b

MANSUR

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

- Vocalists:** A.S. 1 & 2, T.S. 1 & 2, S.S. 1 & 2.
- Brass:** B.T. 1 & 2, T. 1, 2, 3, 4.
- Woodwinds:** Fl. 1 & 2, Clar. 1 & 2.
- Strings:** Str. 1, 2, 3, 4.
- Piano:** Piano accompaniment with chord symbols: B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹.

The score is marked with a 'b' and a 'MANSUR' section header. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes a series of chord symbols: B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹, F⁹/D⁹, B⁹, E¹¹, A⁹.

21 **Dim.**

A. Str. 1
A. Str. 2
V. Str. 1
V. Str. 2
C. Str. 1
C. Str. 2
B. Str. 1
B. Str. 2
B. Str. 3
B. Str. 4
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Trp. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Pn.
B. Str.
C. Str.
Tm.

MANSUM

6
ff **Two Horns**

The score is arranged in a standard orchestral format. The top section consists of two staves for Horns 1 and 2, followed by four staves for Trombones (1-4) and four staves for Trumpets (1-4). Below these are staves for Percussion (P), Mellophone (M), Clarinet (C), and Bassoon (B). The music begins with a dynamic marking of **ff** and a tempo marking of **Two Horns**. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The horns play a melodic line, while the rest of the orchestra provides accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score page, titled "MANSUR", is page 9 of the score. It features a full orchestral arrangement with the following parts:

- Strings:** Violins 1 & 2 (A. Str. 1, 2), Violas (V. Str. 1, 2), Cellos (C. Str. 1, 2), and Double Basses (B. Str.).
- Woodwinds:** Flutes (Fl. 1, 2, 3, 4), Oboes (Ob. 1, 2, 3, 4), Clarinets (Cl. 1, 2, 3, 4), and Bassoons (Bsn. 1, 2).
- Brass:** Trumpets (Trp. 1, 2, 3, 4) and Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4).
- Percussion:** Timpani (Tim.), Snare Drum (Sn.), and Cymbals (Cym.).

The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music is primarily composed of rests, with some sections marked with diagonal slashes (//) indicating sustained or continuous sounds. Specific performance markings include *f*^{ff} (fortissimo) and *f*^{ff} (fortissimo) in the double bass and timpani parts.

The musical score for 'MANSUR' is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Vocalists:** A.S. 1 and A.S. 2, both with vocal lines and lyrics.
- String Ensemble:** Four sections of strings (Sb. 1, Sb. 2, Str. 1, Str. 2, Str. 3, Str. 4) with slash notation indicating they are to play the same part.
- Piano:** A grand piano part with slash notation.
- Percussion:** A section with four parts (KA, Bn. Bn., C. Bn., Tam.) also using slash notation.

The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The vocal lines feature a melodic line with lyrics underneath. The instrumental parts are primarily rhythmic accompaniment, indicated by the slash notation.

This musical score is for the piece "Mansion" and is page 11 of the score. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocalists (A.S. 1 & 2, T.S. 1 & 2) have melodic lines with lyrics. The woodwinds (Flute 1-4, Clarinet 1-4) play a rhythmic accompaniment. The brass section (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Horns 1-4) provides harmonic support. The strings (Violins 1-2, Violas 1-2, Cellos 1-2, Double Basses) play a steady accompaniment. The piano part is also present. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piece is marked with a first ending (1st) and a second ending (2nd) in the piano and string parts.

This musical score is for a string quartet and piano. It consists of 18 staves. The top four staves are for the string quartet: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, and Violoncello (Vcllo). The next two staves are for the piano: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The bottom six staves are for the double bass (Kontrabaß), with four staves labeled I, II, III, and IV. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the Violin I part, with the piano accompaniment providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line.

Sheet Music for "MANSUR" featuring a full orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Soprano 1 & 2, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Bass 1 & 2, Violin 1 & 2, Viola 1 & 2, Cello 1 & 2, Double Bass, Piano, and Harp. The music is in 3/4 time and features complex harmonic textures with frequent chromaticism and dissonance. A key signature change to one flat is indicated at the beginning of the score.

Key signature: \flat

Time signature: 3/4

Tempo: *Andante*

Chord progression (Piano):

B \flat 7, E \flat 7, A \flat 7, F \sharp 7 \flat , B \flat 7, E \flat 7, A \flat 7, F \sharp 7 \flat , B \flat 7, E \flat 7, A \flat 7, F \sharp 7 \flat , B \flat 7, E \flat 7, A \flat 7

Section markers: **Sheet Music**, **2-3 Over**, **Musica**, **Musica Str.**

⑧ **Musik**

A Sax 1
A Sax 2
B Sax 1
B Sax 2
C Sax
B Tr 1
B Tr 2
B Tr 3
B Tr 4
Tr 1
Tr 2
Tr 3
Tr 4
Pn
B
C
Dr

ii **tracé**

Viol. 1
Viol. 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Bsn.
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Hr.
Perc.
Pn.
Cb.
Db.



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **León Adrián Javier Enrique**, con C.C: # 0915576250 autor del trabajo de titulación: **Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puentes en la década de 1950 a 1960, en composición inédita**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **20** de septiembre de 2017

f. _____

Nombre: **León Adrián, Javier Enrique**

C.C: **0915576250**

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960, en composición inédita		
AUTOR(ES)	León Adrián Javier Enrique		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Yasmine Genoveva Yaselga Rojas		
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:	20 de septiembre de 2017	No. DE PÁGINAS:	45
ÁREAS TEMÁTICAS:	Teoría musical, análisis musical, arreglos		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Jazz afrocubano, composición, Tito Puente, arreglos musicales, mambo, elementos armónicos, rítmicos, melódicos		
RESUMEN/ABSTRACT:	<p>El propósito de esta investigación fue producir una propuesta musical de un tema inédito a partir de los elementos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano. El autor identificó y analizó estos elementos utilizados por Tito Puente entre los años 1950 y 1960 para realizar la composición y el arreglo musical del tema "Mambirri". La metodología de investigación considera un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo y experimental. Los instrumentos de recolección de datos fueron: análisis de documentos tales como tesis de producción musical, libros y revistas de investigación musical; grabaciones de audio y video, lectura, interpretación y transcripción de obras musicales y análisis de partituras. Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que es factible la integración de estos recursos en una propuesta musical inédita utilizando tanto el enfoque como el alcance que se implementó. El autor recomienda explorar nuevas sonoridades y géneros musicales no tradicionales que permitan a futuras generaciones crear propuestas musicales innovadoras en el país.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-993298248	E-mail: faquirri@hotmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo		
	Teléfono: +593-998670248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			