



paradox

INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO
DE IMAGEN Y SONIDO

INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO PARADOX

TECNOLOGÍA EN COMPOSICIÓN MUSICAL CON ITINERARIO EN

PRODUCCIÓN MUSICAL

OPCIÓN DE TITULACIÓN: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Obertura: Suite Latinoamericana Popular.

Previo la obtención del Título de:

Compositor

Autor: Odalys B. Palacios

Tutor: Mgs. David Sarmiento Oyola

Guayaquil, Ecuador

2023

Resumen

Esta producción artística tiene como propósito el lanzamiento de un EP de obras inéditas, que resalten nuestra musicalidad latinoamericana. Para esto se creó "Obertura: Suite Latinoamericana Popular", la cual se forma por varios movimientos, por lo que cada uno de ellos será considerado una composición distinta. El propósito del lanzamiento es que los movimientos representen a un género musical y país de América Latina. Estos son: pasillo ecuatoriano, samba brasileña y son cubano. Junto con el estudio y análisis de cada una de estas sonoridades, la composición buscará darle un sentido popular por medio de la exploración rítmica, tímbrica, armónica y estética. La suite reúne elementos del historial musical latinoamericano, junto a elementos musicales contemporáneos, para de esta manera, fusionar lo tradicional con nuevas sonoridades.

Palabras clave: suite, música latinoamericana, pasillo, samba, son, contemporáneo, tradicional.

Abstract

This artistic production has the objective of publishing an EP of unpublished compositions, which highlight our Latin American musicality. For this reason, "Obertura: Suite Latinoamericana Popular" was created, which is made up of three movements, and each of them will be considered a different composition. The intention of this production is that the movements represent a musical genre and a Latin American country. These are: pasillo (Ecuador), samba (Brazil) and son (Cuba). Through the study and analysis of each of these sonorities, the composition will seek to have a popular sense, using rhythmic, timbre, harmonic and aesthetic exploration. The suite uses elements of the Latin American musical history, and contemporary musical elements, to fuse traditional and new sounds.

Keywords: suite, Latin American music, pasillo, samba, son, contemporary, traditional.



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

Yo, Odalys Betzabeth Palacios León, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención del título de compositor. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación, INGENIOS, en el caso de las obras creadas como resultado del desarrollo de las opciones de titulación, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponde a los autores. No obstante, el Instituto Superior Tecnológico Paradox tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos. Sin perjuicio de lo dicho anteriormente, el Instituto Superior Tecnológico Paradox podrá realizar un uso comercial de la obra con la autorización previa de los titulares. A quienes no puede corresponderle menos del setenta y cinco por ciento de los beneficios económicos resultantes de esta explotación. El derecho contemplado en el párrafo anterior que protege a los titulares es irrenunciable.

Odalys Palacios León

Índice

1. Capítulo I.....	1
1.1. Introducción	1
1.2. Antecedentes Teóricos	1
1.2.1. Pasillo.....	2
1.2.2. Samba.....	3
1.2.3. Son	3
1.3. Antecedentes Artísticos.....	3
1.3.1. Pasillo.....	4
1.3.2. Samba.....	5
1.3.3. Son Cubano.....	5
2. Capítulo II.....	7
2.1. Metodología	7
2.2. Instrumentos de Recopilación de Datos	7
2.2.1. Análisis de Partituras	7
2.2.2. Autoobservación Directa	12
2.3. Plan de Marketing	20
2.3.1. Análisis Interno.....	21
2.3.2. Análisis Externo.....	23
2.3.3. Mercado	25
2.3.4. Estrategias	30
2.3.5. Resultados.....	30

3. Capítulo III	33
3.1. Resultados	33
3.2. Conclusiones	33
Glosario.....	35
Bibliografía.....	36
Anexos	38

Índice de Figuras

Figura 1.1. <i>Sobre el baile. Patrones rítmicos del pasillo.</i>	4
Figura 1.2. <i>Sobre el Fin del Mundo. Patrones rítmicos del pasillo.</i>	5
Figura 1.3. <i>Aquarela do Brasil. Cromatismos presentes en samba.</i>	5
Figura 1.4. <i>Claves del son cubano.</i>	6
Figura 1.5. <i>Cinquillo cubano.</i>	6
Figura 2.1. <i>Sobre el Amor. Armonía utilizada en el pasillo.</i>	8
Figura 2.2. <i>Sonho Meu. Armonía utilizada en la samba.</i>	9
Figura 2.3. <i>El Cuarto de Tula. Armonía utilizada en el son.</i>	9
Figura 2.4. <i>Sobre el amor. Análisis melódico del pasillo.</i>	10
Figura 2.5. <i>Sonho Meu. Análisis melódico de la samba.</i>	11
Figura 2.6 <i>El Cuarto de Tula. Análisis melódico de son cubano.</i>	12
Figura 2.7. <i>Para Marlene. Line cliché presente en pasillo.</i>	13
Figura 2.8. <i>Para Marlene. Sección A de pasillo.</i>	14
Figura 2.9. <i>Para Marlene. Sección B de pasillo.</i>	14
Figura 2.10. <i>Sección B de pasillo. Dominantes a distancia de 3ra mayor.</i>	15
Figura 2.11. <i>Sección B de pasillo. Dominantes, sustitutos tritonales y bajo escalar.</i>	16
Figura 2.12. <i>Antes de ti. Sección A de samba.</i>	17
Figura 2.13. <i>Antes de ti. Sección B de samba.</i>	17
Figura 2.14 <i>Dejarte ir. Sección A de son.</i>	18
Figura 2.15 <i>Dejarte ir. Sección B de son.</i>	19

Figura 2.16. <i>Dejarte ir. Sección C de son.</i>	19
Figura 2.17. <i>Plan de marketing.</i>	21
Figura 2.18. <i>Método persona.</i>	21
Figura 2.19. <i>Análisis FODA del proyecto.</i>	22
Figura 2.20. <i>Design Thinking. Características de posibles oyentes.</i>	25
Figura 2.21. <i>Mapa de empatía. Primer perfil.</i>	27
Figura 2.22. <i>Mapa de empatía. Segundo perfil.</i>	28
Figura 2.23. <i>Mapa de empatía. Tercer perfil.</i>	29
Figura 2.24. <i>Plan de acción del plan de marketing.</i>	32

1. Capítulo I

1.1. Introducción

La palabra *folklor*, tiene su origen en el inglés: *folk*: pueblo, y *lore*: conocimiento (Alfredo Poviña, 1994). Esta palabra, hace referencia a los conocimientos y costumbres de ciertos lugares en específico. En cuanto a la música, cuando hablamos del folklor latinoamericano, nos referimos a todos los géneros que tienen su origen en la música autóctona de cada región de Latinoamérica. Dentro de esta clasificación, se encuentran géneros como el bolero, la salsa, el bossa nova y actualmente, también se han incluido otros géneros con mayor difusión global, como el rock, pop, y jazz.

Se denomina música latinoamericana a las composiciones musicales creadas en esta parte del continente, a partir de la colonización. Éstas, están formadas por 3 principales influencias artísticas: la europea, la africana y la indígena. Actualmente también contamos con influencia asiática y norteamericana. (Manuel Castro Lobo, 1994)

“Obertura: Suite Latinoamericana Popular”, es el resultado de la búsqueda de elementos representativos de ciertos géneros musicales que forman parte del folklor latinoamericano. Y, a partir de esto, utilizarlos en composiciones completamente nuevas, juntos a sonoridades populares actuales y recursos armónicos académicos contemporáneos.

1.2. Antecedentes Teóricos

Citando a la RAE, *Suite* "es una composición instrumental integrada por movimientos muy variados, basados en una misma tonalidad". Utilizando este concepto para la palabra suite, existen 2 formas musicales de la misma. La primera es la suite barroca, conformada de varias danzas europeas, y la segunda, es una composición sinfónica que también se forma de varios movimientos.

José Luis García del Busto (2012), nos dice que, la palabra suite, es de origen francés, y significa secuencia o sucesión. Su creación data de medios a finales del periodo renacentista, como una forma musical netamente instrumental. Al ser conformada de varias danzas, normalmente con formas binarias simples, la única relación que mantenían entre sí, era el uso de una misma escala. La suite más larga podría contener hasta 10 movimientos, iniciando con un preludio. Las siguientes danzas podrían ser, *Alemanda* (Alemania), *Corrente* (Francia e Italia), *Zarabanda* (España), *Bourrée* (Francia), *Giga* (Inglaterra e Irlanda), entre otras. Se alternaba el orden entre danza rápida y lenta.

Al ser una forma musical que se conformaba de danzas, estaba sumamente ligada a la música popular, aunque su creación se daba entre compositores académicos. Es por esta razón que, he utilizado el término suite en este proyecto, ya que, las 3 composiciones a tratar, han utilizado ritmos y elementos propios de la música latinoamericana popular, pero integran elementos académicos contemporáneos.

1.2.1. Pasillo

El Pasillo ecuatoriano, proviene del vals europeo, danza compuesta en $\frac{3}{4}$, y al ser adaptada, el tiempo es acelerado. Este género empieza a ser importante en la tradición criolla desde mediados del siglo XIX. Luego de esto, empieza a ser acogido en la academia, e incluso, luego de la fundación del primer Conservatorio Nacional de Música, en 1870, ya existían manuscritos con composiciones de pasillos. Dentro del mismo género, existen diferentes clasificaciones, el pasillo bailable o fiestero y el pasillo lento vocal, y, el pasillo serrano o el pasillo costeño. Normalmente, la diferencia entre estos es la rapidez de la interpretación y la agógica de la composición. (Ingrid Polanco, 2021)

1.2.2. Samba

Es un género musical originado en Brasil, con gran cantidad de influencia africana. En cuanto al origen de la palabra, algunas personas afirman que proviene de la lengua quimbundo, siendo "*sam*" dar, y "*ba*" recibir. En el siglo XIX, la palabra samba hacía referencia a los cantos y bailes realizados por los esclavos africanos. A causa de esto, la samba tradicional suele enfocarse en el contenido rítmico. (Amanda Ennes, 2021).

1.2.3. Son

El son cubano, según estudios del musicólogo Salomón Ochoa Gracia, surge a partir de 1860, en el Oriente de Cuba, siendo "El Son de la Ma. Teodora", el primero de este género musical. El son cubano, es parte de los primeros géneros propios del país, con claros antecedentes africanos y españoles. Su existencia suele ser relacionada al conocido "estribillo", interpretado por voz y guitarra, pero inicialmente el son no contaba con formato definido. Su estructura suele estar conformada por una sección repetitiva y breve (estribillo), y otra sección de solos o improvisaciones.

1.3. Antecedentes Artísticos

Al ser éste un proyecto que busca el análisis y composición de varios géneros latinoamericanos, existen varios trabajos e investigaciones sobre cada uno de ellos, que pueden ser de gran utilidad.

Un ejemplo de una composición de este tipo sería el trabajo del autor, Horacio Fernández, músico graduado en Juilliard, quien compone "Suite Latinoamericana", en 2020. Esta composición consta de 3 movimientos: Movimiento 1, Celia (Salsa), Movimiento 2, João (Bossa Nova) y el Movimiento 3, Romeo (Bachata). Todos los movimientos cuentan con formato: flauta travesa y piano, y el tercero aumenta percusión menor.

Para la composición de una suite, es sumamente necesario conocer cuáles son las características históricas y musicales de cada uno de estos géneros.

1.3.1. *Pasillo*

Este género utiliza un compás de $\frac{3}{4}$. La forma puede variar, ya sea A-B-B, A-B-C, u otra. Esto depende de la elección del compositor. Aunque generalmente se encuentra en tonalidad menor, es común encontrar alguna sección de la composición en tonalidad mayor. En cuanto a la armonía, los grados más comunes de uso son el V7, Im, bVII y bII.

Ingrid Polanco, en su composición "Sobre el baile", nos muestra la siguiente estructura: A-B-D-A-C-A. Además, utiliza dominantes secundarios, así como patrones rítmicos típicos del género.

Figura 1.1.

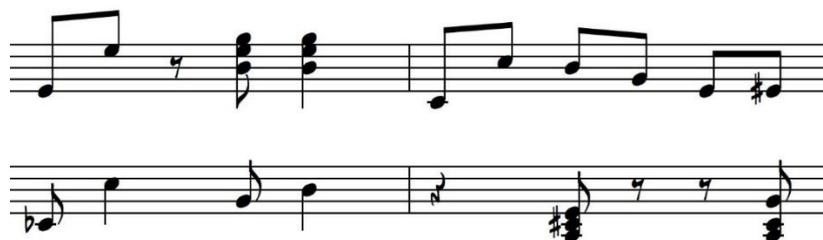
Sobre el baile. Patrones rítmicos del pasillo.



Así mismo, en "Sobre el fin del mundo", varía la estructura antes mencionada, utilizando inicialmente una enunciación, y luego: A-B-A-B-A-C-D. Utiliza nuevamente dominantes secundarios, junto a acordes de intercambio modal, y algunos patrones rítmicos nuevos.

Figura 1.2.

Sobre el Fin del Mundo. Patrones rítmicos del pasillo.

**1.3.2. Samba**

Está compuesta generalmente en compás de 2/4. La percusión y la parte rítmica de este género es sumamente importante, junto al constante uso de síncopas. Puede contar con forma A-B, o A-B-A. No suele incluir modulaciones y su melodía utiliza mayormente notas del acorde, escalas y arpeggios, ignorando el uso de tensiones. Las progresiones de acorde suelen ser cortas y sin armonía compleja. La clave de la samba es igual a la clave del bossa.

“Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, cuenta con estructura A-B-C-A-B-C.

Armónicamente, utiliza grados como: I_{maj}7, II_m7, III_m7, V7, VI_m7. Además, utiliza acordes de intercambio modal, dominantes secundarios y sustitutos tritonales. También es importante mencionar el uso de cromatismos y de tensiones junto a los acordes, tal como en la parte C:

Figura 1.3.

Aquarela do Brasil. Cromatismos presentes en samba.

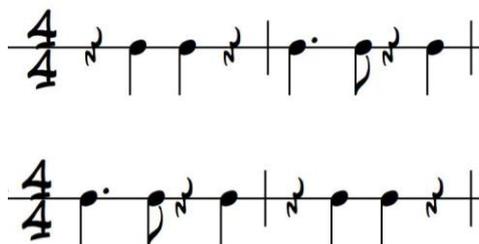
**1.3.3. Son Cubano**

La característica principal de este género, se encuentra en la clave que usa. Esta puede variar de posición. La clave, se encuentra implícita en cada uno de los patrones interpretados

por toda instrumentación. Para realizar un fraseo correcto, es sumamente necesario tener en cuenta el compás en el que la melodía reposa. La primera imagen nos muestra una clave 2-3, mientras que la segunda, nos muestra una clave 3-2.

Figura 1.4.

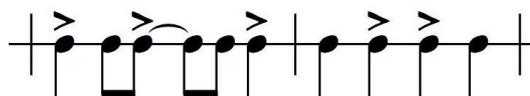
Claves del son cubano.



Además de estos patrones, Acosta, musicólogo cubano, nos muestra a una variación, el “cinquillo”, que fue popularizado en Cuba, y tiene origen en la música bantú y yorubá.

Figura 1.5.

Cinquillo cubano.



Salomón Ochoa (Bogotá, 2020), nos comparte algunas progresiones típicas del son: I-IV-V-IV, I-V-V-I, II-V-I o Im-bVII. Así mismo, los músicos cubanos Juan de Marcos González y Ry Cooder, en el son "De Camino a la Vereda", nos muestran el uso repetitivo de los grados I, IV, V7 en este género musical. Además, esta composición utiliza un recurso melódico típico: "pregunta - respuesta".

2. Capítulo II

2.1. Metodología

El concepto de metodología, abarca a todo el estudio e investigación en base a las herramientas dentro del ámbito teórico, práctico o práctico-teórico. (Manuel Cortés, Miriam Iglesias, 2004). Para este trabajo, la estrategia metodológica principal, será la investigación documental. A través de un enfoque mixto, se busca recopilar en partituras, fonogramas y textos, datos objetivos y percepciones acerca de las diversas composiciones a tratar.

Para llevar a cabo la parte compositiva de esta producción, he utilizado el análisis de partituras como instrumento principal de recopilación de datos. Además de este, la escucha activa de los géneros a utilizar, también ha cumplido un parte fundamental, ya que, por medio de esta, el lenguaje y los recursos utilizados, quedan mucho más claros.

2.2. Instrumentos de Recopilación de Datos

2.2.1. *Análisis de Partituras*

Por medio del análisis de partituras, se pueden reconocer los elementos armónicos, melódicos, rítmicos y compositivos que son parte de los géneros a tratar. Además, ayuda a comprender cómo funciona cada uno de estos, el porqué de su forma y agógica. A través de esta herramienta, se pueden enlistar los elementos esenciales, que hacen que cada género se conciba como tal. (Nicholas Cook, 1999)

2.2.1.1. **Análisis Armónico.**

A través del análisis armónico se puede conocer cuáles son las escalas más utilizadas, y si estas ayudan a lograr una sonoridad funcional-tonal o modal. Además, sirve para reconocer los grados y/o acordes más usados de un género, así mismo, si existen tipos de inversiones o tensiones predominantes. (Sonia Marlene Prado, 2013)

El pasillo "Sobre el amor", de Ingrid Polanco se encuentra en tonalidad de Do menor. Esta obra empieza en la parte D, interpretada únicamente por el piano. La voz y letra aparecen en la parte B. Los grados que aparecen en esta sección son: Imin, IImin7b5, bIII:maj7, V7, bVI, bVII7. Por lo tal, podemos notar que utiliza grados de la escala menor natural y el V7 de la escala menor armónica, junto a sus tensiones disponibles. Además, en el onceavo compás de esta sección, se ha utilizado un SubV7, que no resuelve al Im, si no, precede al V7.

Figura 2.1.

Sobre el Amor. Armonía utilizada en el pasillo.

En 1978, Dona Ivone Lara, compone "Sonho Meu", una samba interpretada por Maria Bathania y Gal Gosta. La composición consta de 3 partes, para el análisis armónico, tomaremos las 2 primeras. Los grados que utiliza, son los siguientes: I, IImin, IIImin, y V7. Además, hace uso de dominantes secundarios y relaciones II-V-I. También, si nos fijamos en el ritmo armónico (por compás), vemos que puede ser: tónica - subdominante – dominante - tónica, o, dominante – subdominante – dominante - tónica.

Figura 2.2.

Sonho Meu. Armonía utilizada en la samba.

"El Cuarto de Tula", interpretado por Buena Vista social, es un son compuesto originalmente por Sergio Siaba. Se encuentra en tonalidad menor, todos los grados que utiliza a lo largo de la canción, son pertenecientes a la escala menor natural, a excepción del V7, de la menor armónica. En la segunda sección de la canción, cuando aparece la voz, utiliza los grados: Im, bVII, bVI, V7. Este movimiento armónico descendiente es uno de los elementos destacados de esta canción. En la siguiente sección, resaltan 2 movimientos resolutivos: el bVII7-bIIImaj7 y el V7-Im.

Figura 2.3.

El Cuarto de Tula. Armonía utilizada en el son.

2.2.1.2. Análisis Melódico.

En cuanto a este tipo de análisis, nos sirve para saber cómo funciona la melodía en relación al resto de componentes de las obras/canciones. Este paso es muy importante ya que la melodía es uno de los elementos que el oyente capta en primer lugar. Además, una melodía es capaz de aportar o afectar a la sonoridad que se quiera dar. (Sonia Marlene Prado, 2013)

En "Sobre el amor", podemos ver cómo cada motivo dura un compás. En el primer compás se muestra el motivo por primera vez, y en el segundo, vemos un nuevo motivo, pero con sentido rítmico similar al anterior. Cada una de las semifrases de esta sección, tiene una duración de 4 compases. La segunda semifrase, utiliza las mismas figuras e intervalos de la primera, pero a partir del IV grado. La tercera semifrase, utiliza variaciones rítmicas y ya no es una melodía ascendente, a diferencia de las anteriores. Por último, la cuarta semifrase utiliza motivos completamente nuevos, con figuras más largas y con un movimiento descendente.

Figura 2.4.

Sobre el amor. Análisis melódico del pasillo.

The musical score for "Sobre el amor" is presented in four staves, each representing a phrase of four measures. The key signature is B-flat major (two flats). The analysis includes chord symbols and fingering numbers for each note.

1ra semifrase: C^{MIN} (motivo #1), E^bMAJ⁷ (motivo #2), A^b(#11), G⁷ (reposo).
 Fingering: 17 R 9 b3 9 7 13 7 R 7 #11 3 #11 5 13 b7

2da semifrase = variación de la primera, a partir del 4to grado. G⁷, C^{MIN}, B^{b7}, E^b (reposo).
 Fingering: 21 b7 R b9 R 5 11 5 b13 5 13 5 13 b7 R 5

3ra semifrase = variación rítmica y melódica de semifrase anterior G⁷, C^{MIN}, D^bMAJ⁷, G⁷ (reposo).
 Fingering: 25 R b7 R b7 11 b3 5 11 3 9 R 9 b7

4ta semifrase: desarrollo motivico. melodía menos rítmica. B^{b7}, E^bMAJ⁷, D^{MIN}^{7(b5)}, G^{7(b9)} (reposo).
 Fingering: 29 b7 13 5 5 R b3 b7 5

En *Sonho Meu*, los motivos melódicos están compuestos de más variedad rítmica y melódica. En el primer sistema, podemos observar la primera frase. Ésta, cuenta con un motivo inicial corto y luego 3 variaciones del mismo. Todas las variaciones son distintas entre sí. En la segunda frase (segundo sistema), vemos como las 3 primeras semifrases utilizan variaciones de los motivos de la primera sección. La semifrase final, en cambio, ya muestra un desarrollo muy diferente, en forma de respuesta. En ambas secciones, los motivos usan en gran medida tensiones en la melodía.

Figura 2.5.

Sonho Meu. Análisis melódico de la samba.

The image displays a musical score for the samba "Sonho Meu" in G minor (three flats). The score is divided into three systems, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The first system (measures 13-17) is labeled "1ra Frase" and contains a "motivo #1" (measures 13-14) and three variations: "variación #1" (measures 15-16), "variación #2" (measures 17-18), and "variación #3" (measures 19-20). The second system (measures 21-25) is labeled "2da Frase" and contains three semifrases: "semifrase #1" (measures 21-22), "semifrase #2" (measures 23-24), and "semifrase final = respuesta" (measures 25-26). The third system (measures 27-31) is labeled "3era frase" and contains a "semifrase final = respuesta" (measures 27-28) and a final phrase (measures 29-31). Chord symbols are placed above the notes: A^b, F⁷, B^bMIN, E^b7, and A^b in the first system; C^{MIN}, F⁷, B^bMIN, E^b7, and A^b in the second system; F⁷, B^bMIN, E^b7, and A^b in the third system. Fingering numbers (3, 5, 11, 13, 3, R, 9, 7, 9, R, R, 7, 13, 11, 13, 3, 3, 11, 11, 3, 9, 13, R, 5, 13, 11, 9, 3, 11, 3, 9, R, 13, R, 5, 3, 11, 11, 13, 5, 5, 11, 3, 9, R, R, 9, 3, 11, 5, 13, 7, 13, 5, R, R, R) are placed below the notes.

Del "El cuarto de Tula", se ha tomado el precoro y el coro para el análisis melódico. En ambos, los motivos se extienden en 2 compases. En el precoro, los motivos cuentan con figuras largas, y utilizan la repetición para el desarrollo de la sección. En cambio, en el coro, las figuraciones usadas son más cortas. También hacen uso de la repetición de motivos y predominan las notas que son parte de los acordes, con ciertas tensiones disponibles. La síncopa es un elemento muy característico de las frases en ambas secciones.

Figura 2.6

El Cuarto de Tula. Análisis melódico de son cubano.

The musical score is divided into four systems, each with guitar chords and fingering indicated below the notes:

- System 1 (Measures 17-20):** Chords G⁷, C, G⁷, C. Labels: "motivo #1", "reposo", "1ra semifrase". Fingering: 3, 3, 5, 11, R.
- System 2 (Measures 21-24):** Chords E⁷, A^{MIN}, E⁷, A^{MIN}. Label: "1ra frase". Note: "2da semifrase = variación de la primera, a partir del 4to grado." Fingering: 3, 3, 5, 11, R.
- System 3 (Measures 25-28):** Chords A^{MIN}, E⁷, E⁷, A^{MIN}. Labels: "motivo #2", "reposo", "3ra semifrase". Fingering: 5, 5, 5, 5, 5, R, B7, 5, B13, B7, B13, 5, B3.
- System 4 (Measures 29-32):** Chords A^{MIN}, E⁷, E⁷, A^{MIN}. Label: "2da frase". Fingering: B3, 11, 5, B13, R, B7, R, 5, B13, B7, B13, 5, B3.

2.2.2. *Autobservación Directa*

Los procesos compositivos de las cada uno de los géneros, han sido diferentes entre sí. Ya sea empezando a escribir la letra, eligiendo alguna progresión, intentando crear un *hook*, o tarareando alguna posible melodía. Sin embargo, las herramientas utilizadas, han sido las mismas en todos los procesos. Estas son: computador, piano y libreta para anotar. Como pianista, me resulta más sencillo formar las ideas a partir del instrumento o voz, y luego anotarlas directamente al programa de notación musical. De esta manera, es posible escucharlas, editarlas y aumentarles más ideas de manera más sencilla. Para la creación de las letras, tomo una idea central, y, a partir de esta, busco posibles escenarios y personajes. Una herramienta muy práctica que me ayuda a formar la narrativa en una canción, es el uso de *boxes*. Éstos me permiten definir las características y el enfoque del texto. Además, los diccionarios de sinónimos y de rimas, también resultan ser recursos de mucha utilidad.

2.2.2.1. Pasillo.

Para el pasillo, empecé tarareando la melodía y la letra de la sección B. Debido a que la letra hablaba sobre la pérdida de un ser querido, elegí la tonalidad de D menor, y fui eligiendo las notas que formaban la melodía. Luego de esto, empecé a pensar en un estribillo, utilizando un *line cliché* del Im, y un V7 (b9). Esta bajada cromática, aporta oscuridad a la composición. En esta sección, elegí un patrón rítmico tradicional para el piano y el bajo, de esta manera, el oyente podría reconocer más rápido la sonoridad familiar del pasillo. Utilicé un compás de 5/4 y un arpeggio de A7 para crear algo de inestabilidad en la canción, antes de mostrar la siguiente sección, nuevamente en un estable $\frac{3}{4}$.

Figura 2.7.

Para Marlene. Line cliché presente en pasillo.

The musical score for 'Para Marlene' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a piano staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one flat (D minor). The bass staff has a bass clef. The piano part features a line cliché melody in D minor, with chords D MIN, D MIN(MAJ7), D MIN7, D MIN6, D MIN(b9), and A7. The bass part features a traditional pasillo rhythm in 5/4 time, with a chromatic descent in the final measure. The second system consists of two staves: a piano staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one flat (D minor). The bass staff has a bass clef. The piano part features a line cliché melody in D minor, with chords D MIN, D MIN(MAJ7), D MIN7, D MIN6, D MIN(b9), and A7. The bass part features a traditional pasillo rhythm in 5/4 time, with a chromatic descent in the final measure. The score is divided into two systems, with the second system ending in a 3/4 time signature.

En la parte A, empecé pensando en una posible melodía. Luego de elegir la progresión bVI – bIII – V – Im, procuré que la melodía pueda acoplarse a la armonía. Decidí cambiar el V por el Vm, para mantener toda la sección en escala menor natural. En cuanto a la letra, toda la canción se encuentra en primera persona, porque permite al oyente poder identificarse con la narrativa. El bajo de esta sección ya no sigue el patrón tradicional, pero marca el tiempo 1 y 3, además, utiliza la raíz y la quinta de los acordes para no alejarse mucho del resto de sonoridades.

Figura 2.8.

Para Marlene. Sección A de pasillo.

U na no che ha blan do le pe dí que no sea cruel
En tre sue ños lar gos me con tó que es tás muy bien

B^b F A^{MIN} D^{MIN}

SIMILE

El primer sólo de trompeta utiliza la misma armonía y bajo del estribillo. Este utiliza mayormente el registro grave de la trompeta, para acentuar la agógica y sonoridad oscura de toda la obra. Al final de la sección se utiliza un *kick* muy común en el pasillo, las 3 negras en escala.

En la segunda sección, los motivos melódicos son distintos, y se incluye el V7 propio de la escala menor armónica, tanto en la armonía como en la melodía. El patrón del bajo vuelve a marcar el primer el tercer tiempo. La letra empieza en tiempo pasado, y, en la segunda parte, cambia a tiempo futuro. Utilicé este recurso de *songwriting*, para crear diferentes escenarios narrativos.

Figura 2.9.

Para Marlene. Sección B de pasillo.

jun to.a u na pro me sa la de jun tar nos des pués

D^{MIN} G^{MIN} E^{DIM} A⁷

mf

En el segundo solo de trompeta, se busca una sonoridad más sutil que la anterior. Los intervallos son más cortos, y las figuras usadas también son más breves. Además, utiliza motivos más cantábiles que el anterior. Luego de esto, sigue el solo del bajo. Éste pasa de acompañar a tener un espacio más melódico. Utilicé este instrumento como solista, ya que su registro grave aportaría sonoridad opaca a la composición.

Para la parte C, pensé en componer la parte más contrastante de toda la canción. Aunque el motivo rítmico es igual, utilicé la armonía para crear esta diferencia. Esta sección inicia con acordes dominantes: F7 – C#7 – A7. Esta progresión fue sacada al dividir la escala en 3 partes iguales, cada una a una distancia de tercera mayor. Mi intención en esta sección, era poder utilizar acordes o progresiones no típicas del género, por lo tal, los siguientes 4 compases, están formados a partir de una extensión de dominantes interpolada, alternando entre V7s y un subV7. Sumando a esta intención, en la armonía, incorporé un bajo escalar descendente desde el Do hasta el Fa. La segunda parte, es una imitación de la sección B, regresando a la sonoridad inicial de la obra. Además, la letra en esta sección, utiliza únicamente el tiempo presente, y, buscando la familiar sonoridad de la sección B, también repite una frase de esta parte "*La promesa de juntarnos después*".

Figura 2.10.

Sección B de pasillo. Dominantes a distancia de 3ra mayor.

The musical score for Section B of the pasillo is presented in three systems. The first system shows the vocal melody in treble clef, 3/4 time, with lyrics: "la ca sa.es di fe ren te ya no.es la de.a yer". The second system shows the piano accompaniment in treble clef, 3/4 time, with chords F7, C#7, A7, and F. The third system shows the bass line in bass clef, 3/4 time, with a descending scale from D to F.

Figura 2.11.

Sección B de pasillo. Dominantes, sustitutos tritonales y bajo escalar.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mi ca be za.aun me pre gun ta que cuán do vas a vol ver". The middle staff is the piano accompaniment, showing chords: F⁷/C, F^{min7}/C, B^{b7}, B^{bmin7}, A⁷, A⁷/G, and D^{min}. The bottom staff is the bass line, which is a descending scale starting from the VII degree.

La obra termina con un solo final de trompeta, en donde las figuraciones cuentan con una mezcla de motivos del solo 1 y del solo 2. Además, para finalizar con algo de variedad, en los últimos compases, utilicé un registro más brillante en el instrumento

2.2.2.2. Samba.

Para crear esta composición, empecé a componer la letra y melodía. El objetivo de esta canción, era utilizar frases muy cantábiles y memorizables, por lo tal, la armonía la elegí a partir de la melodía ya formada. Por esa razón, ésta cuenta con intervalos cortos, y movimientos ascendentes o descendente repetitivos. Toda la obra se encontraba en este punto, antes de decidir el género de la misma. Una vez supe que sería "samba", realicé alteraciones para obtener la sonoridad deseada: aumenté algunas anticipaciones en las voces, incorporé el ritmo del piano, el patrón rítmico del bajo y la clave.

Para mantener la “simplicidad” de la melodía, en la sección A, utilicé sólo 2 motivos rítmicos, variándolos en altura según los cambios armónicos. Utilicé todos los grados diatónicos de la escala de Re mayor. Para aprovechar toda la sonoridad diatónica posible, formé un bajo escalar descendente a partir del VII^{dim} grado. En los reposos de esta sección, ubiqué cadencias plagales: IV – I.

Figura 2.12.

Antes de ti. Sección A de samba.

Chord progression: $F\#m$ $E_m(11)$ B_m A $C\#dim$ $C\#dim/B$ $C\#dim/A$ G D

Lyrics: Lastardes e ran_ i guales_ / Todos los días si_ mi la res_ / Solo pen sa ba en mi

En la parte B, elegí un registro más agudo para la melodía principal. Con esto, busco crear dinámicas y contraste entre secciones. Por este mismo motivo, incorporé tresillos de corchea dentro de los motivos melódicos. También, en esta sección aparece la trompeta acompañante. En los dos primeros compases busca unirse al coro en los espacios vacíos, siempre resaltando la armonía tonal de la composición. Además, en los compases siguientes, intenta reforzar notas de la melodía principal. Para crear variedad en la armonía, al final de la sección aparece un $subV7$ que resuelve al I.

Figura 2.13.

Antes de ti. Sección B de samba.

Chord progression: G_m B_m E_m E_b7 D

Lyrics: ro sas_ / y tal vez / compren di que exis tir / va lía só lo por ti / an tes_ de

Luego, repetí la sección A, y, para tener variación sin salir de la simetría, incluí una guitarra acústica con un solo corto y sencillo. Para finalizar, decidí colocar nuevamente la parte B, seguida de un solo de trompeta y guitarra que buscan resaltar la sonoridad del género, usando anticipaciones, imitaciones rítmicas y tensiones disponibles de los acordes.

2.2.2.3. Son.

Para la composición de esta obra, empecé pensando en el *hook* inicial. Por medio de este, buscada la interacción de varios instrumentos, recurso típico del género. Además, escogí el Im y el IVm para esta sección, ya que también es una relación muy común en el son.

Aunque la letra de la primera parte de la sección A ya existía, aún no contaba con melodía. Para hacerla, utilicé una clave en 3-2, y así fui moldeándola de tal manera que se adapte al estilo. A raíz de la melodía existente, elegí la armonía. Utilicé los vientos para acompañar y reforzar la armonía, con figuraciones y acentos distintos a la melodía, para no opacarla. Luego de repetir esta sección, tomé el motivo de la introducción, el *hook*, pero decidí desarrollarlo, alargándose a 8 compases.

Figura 2.14

Dejarte ir. Sección A de son.

The image shows a musical score for the section 'Dejarte ir. Sección A de son.' It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/2. The score is divided into four measures, each with a different chord: C_m, F_m, C_m, and A^b. The lyrics are: 'DÉJATE DEJAR TE IR. AUN QUE CA DA QUE TE PIEN SO. AUN SIEN TO MIE'. The piano accompaniment features a descending harmonic movement, and the bass line provides a steady accompaniment. The score is marked with a '9' in the first measure of each staff, indicating a measure rest.

La parte B la creé empezando por la armonía. Este movimiento armónico descendente: Vm, IVm, bIII, y V7/V, lo tomé de "El cuarto de Tula", aunque en éste, el movimiento inicia desde el Im hasta el V7. La melodía la compuse a partir de las notas disponibles de esta progresión. Elegí melodías largas para los vientos, ya que de esta manera resaltan el movimiento descendente de la armonía, ya sea con tensiones o con notas del acorde.

Figura 2.15*Dejarte ir. Sección B de son.*

Musical score for Section B of 'Dejarte ir.' in B-flat major. The score consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with a box 'B' in the top left corner. The lyrics are: HA CE UN TIEM PO QUE YA NO TE EN CUEN TRO DES DE EN. The chords indicated above the staff are G_m, F_m, E^b, and D₇. The piano accompaniment features a descending and ascending bass line. Dynamics include *p* and *f*.

En cuanto a la parte C, también opté por utilizar armonía tonal. De igual forma, busqué crear un movimiento descendente y ascendente de bajo, para esto, utilicé inversiones. En toda la composición, procuré que las frases y motivos melódicos cuenten con síncopas, propias del género. Además, con los vientos procuré rellenar los espacios en donde la melodía reposa.

Figura 2.16.*Dejarte ir. Sección C de son.*

Musical score for Section C of 'Dejarte ir.' in B-flat major. The score consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with a box 'C' in the top left corner. The lyrics are: HA SI DO TAN TO TIEM PO A GU QUE A NO RA SO MOG EX PER. The chords indicated above the staff are C_{MIN}, B^b, F_m/A^b, F_m, F_{dim}/B, and C_m. The piano accompaniment features a descending and ascending bass line. Dynamics include *f*.

Esta estructura A-B-C, es interpretada una vez más, con ciertas variaciones rítmicas, dinámicas y melódicas. Luego de esto, decidí incluir una parte D, que incluiría los "pregrones" propios de la música tropical junto a solos del trombón y la trompeta. Decidí

utilizar la frase “*Aprendí a dejarte ir*” como pregón, ya que es la oración inicial, y además, es muy corta y fácil de recordar.

2.3. Plan de Marketing

El siguiente plan de marketing, está destinado a la promoción y lanzamiento de "Obertura: Suite Latinoamericana Popular".

La visión de esta producción es aportar calidad a la Industria Musical Ecuatoriana. Con esto, mediante un plan de marketing, espera posicionarse en el mercado y lograr que sus composiciones sean escuchadas en varias ciudades de Ecuador, para el año 2026.

El objetivo general es componer, arreglar, producir y lanzar una canción popular que logre tener las capacidades suficientes para ser reconocida por cierto público. Además, se espera que esta canción sirva como componente inicial para la definición conceptual y musical del artista.

Los objetivos específicos son los siguientes:

1. Definir concepto visual y rediseñar las redes sociales, para atraer un 15% más de seguidores cada mes, durante los 3 próximos meses.

2. Aumentar interacción y contenido por redes sociales, para aumentar el alcance en un 40% cada semana.

3. Alcanzar 1k en el lanzamiento de "Obertura: Suite Latinoamericana Popular", por medio de la promoción mediante redes durante los 2 primeros meses.

Figura 2.17.*Plan de marketing.*

2.3.1. Análisis Interno

Para el Análisis Interno, se han realizado 2 herramientas, la primera, es la "herramienta persona", y la segunda, la matriz "FODA".

2.3.1.1. Método Persona.

Luego de hablar de la carrera del artista, y de las referencias que han sido usadas para la realización del proyecto, tenemos el "método persona". Esta herramienta, nos sirve para identificar al artista y anotar sus características principales, como nombre, edad, localización y pasatiempos.

Figura 2.18.*Método persona.*

 <p>Nombre: Odalys Palacios</p> <p>Edad: 22 años.</p> <p>Fisicamente es: Cabello oscuro. Ojos oscuros. Aprox. 56 kg y 1.63 cm de altura.</p>	<p>¿Dónde vive? Guayaquil, Ecuador.</p>	<p>¿Cómo se relaciona con sus amistades? La lealtad y sinceridad es esencial.</p>
	<p>¿Trabaja o estudia? Trabaja y estudio.</p>	<p>¿Tiene manías? Últimamente: Dormir tarde y no continuar las cosas que he empezado pronto.</p>
	<p>¿Nivel cultural? Bachillerato. Cursando 2 carreras de 3er nivel.</p>	<p>¿A qué le tiene miedo? Pánico escénico. A los sapos.</p>
	<p>¿Qué motivación tiene? Aprender cada vez más para poder compartir lo aprendido con otras personas.</p>	<p>¿Cuál es su color favorito? Negro y colores pasteles.</p>
	<p>¿Qué preocupaciones? No hallar "el objetivo" de la existencia.</p>	<p>¿Qué hobbies tiene? Organizarse. Planificar. Leer. Comer. Pasear.</p>

2.3.1.2. FODA.

Esta herramienta nos sirve para analizar al proyecto internamente junto a ciertos factores externo. Nos permite identificar fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas que surgen a partir de un proyecto, persona, empresa, etc. Por medio de esto, obtenemos posibles planes estratégicos.

Figura 2.19.

Análisis FODA del proyecto.



Fortalezas

1. Conceptos de fácil comprensión
2. Arreglos propios de la canción
3. Melodías cantables y acompañamientos tradicionales

Debilidades

1. No hay financiamiento suficiente para un producto audiovisual
2. No hay existe diseño en redes
3. No existe público debido a la frescura del proyecto

Oportunidades

1. Industria Musical en crecimiento
2. Relaciones con otros músicos
3. Crecimiento de tendencias musicales en redes

Amenazas

1. Desinterés del público ecuatoriano por escuchar música académica
2. Creciente número de músicos locales en redes
3. Otros proyectos "jóvenes" empezando en el mercado

2.3.2. Análisis Externo

2.3.2.1. Industria del Ecuador – XX.

En 1946, tuvo lugar la inauguración de la primera empresa en el mercado musical "Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A". IFESA, crea SADRAM, empresa encargada de los derechos y regalías. Tiempo después surge "Fediscos", por Feraud Guzmán, empresa de producción discográfica. Luego de esto, llegan al país las trasnacionales y aparecen las empresas editoras, encargadas en la administración y negociaciones de composiciones. Sayce, se funda en 1973, encargada de la administración de regalías en el uso de composiciones. Es entonces, en la segunda mitad del siglo XX, que el país se encuentra dentro de las industrias en crecimiento de América Latina.

2.3.2.2. Industria Musical del Ecuador – Actualidad.

A pesar de este aparente buen inicio de Industria dentro del Ecuador, es innegable la carencia actual de industria. Esto se debe a varios factores, entre esos, al dominio global de las productoras en cuanto al mercado musical. Además, en el 90 la piratería fue sin duda una amenaza grande para las industrias discográficas, daños que se ven hasta el día de hoy.

Debido a todo esto, la realidad de la Industria actual se resume a músicos que buscan la autofinanciación de sus discos y proyectos musicales. También, es necesario tener en cuenta la importancia que las redes han tenido para los músicos y compositores en los últimos años. Éstas, han servido como medio fundamental para la promoción y venta de contenido.

2.3.2.3. Tendencias.

Las redes sociales, se han convertido en una herramienta esencial para los músicos, ya que permiten presentarse al público de manera remota y, además le permite conocerlos y crear relaciones con ellos. En la actualidad, la visibilidad que se obtiene en redes, es muy importante para los artistas. Es por esto, que estar al tanto de las tendencias es vital cuando se quiere lanzar un nuevo proyecto musical. La compañía "HubSpot", desarrolladora y comercializadora de productos, junto a "Talkwalker", realizador un informe de las Tendencias en redes sociales de este año. Dentro de esta lista, se han seleccionado 4 tendencias que resultan bastante interesantes:

- Los *remixes* como el nuevo "Contenido Generado por el Usuario". Nos indica la necesidad de incluir nuestra marca dentro de plantillas y videos que puedan "remixearse".
- Los memes como medio de comunicación. Actualmente el 55% de la población de 13 a 35 años de edad comparte memes semanalmente.
- El Marketing conversacional como recurso muy importante para crear conexiones entre la persona y el consumidor.
- Y, por último, el Marketing de vieja escuela para un nuevo mercado. Dentro de este subtítulo, se incluyen los boletines informativos y el audio como elementos que han resurgido.

2.3.3. Mercado

2.3.3.1. Investigación.

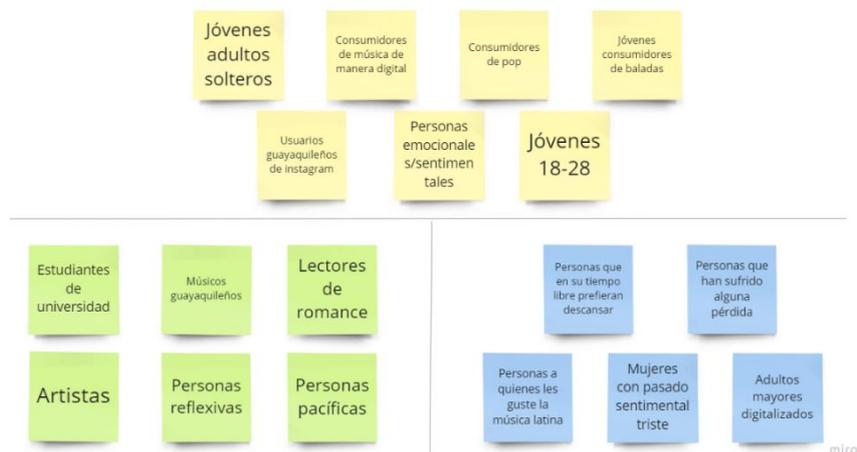
Debido a que el proyecto en cuestión es reciente, resulta de cierto modo complicado realizar una investigación en sí de algún mercado. Al ser la primera producción del artista, no cuenta con un público estable y definido. Por lo tal, esta parte del plan de marketing, se ha realizado en base de un "posible consumidor".

2.3.3.2. Recolección de Datos.

La recolección de datos, se ha realizado en base a la segunda etapa de "design thinking", conocida como la etapa de "empatizar". Dentro de esta etapa, los primeros pasos fueron: realizar una lluvia de ideas de los posibles consumidores, y luego, categorizarlos y reorganizarlos.

Figura 2.20.

Design Thinking. Características de posibles oyentes.



Como resultado, se obtuvieron 3 perfiles distintos de probables consumidores de la producción. El siguiente paso fue buscar a 1 persona por cada perfil obtenido, para que sea entrevistada. De esta manera, se espera poder conocer mejor al consumidor, por medio de la herramienta "mapa de empatía".

Perfil 1:

P: ¿Qué piensa y siente?

R: Me siento bien. Creo que estoy cumpliendo las metas propuestas para este año.

Tranquilo, en paz. Todo está viniendo por añadidura, es un buen momento. No el mejor de mi vida, pero me siento en paz.

P: ¿Qué ve?

R: Veo un futuro exitoso. Me veo estar rodeado de gente que me ama, me quiere.

P: ¿Qué dices y haces?

R: Me gusta hablar siempre con la verdad, aunque le duela a la gente, de frente. Me gusta hacer reír a la gente. Me gusta ayudar a los demás, intento ayudar al resto, y saber si están bien. Me gusta tratar con amor a las personas.

P: ¿Qué oyes?

R: Suelo escuchar consejos de mi familia. Trato de receptar lo que me digan a pesar de todo. Musicalmente, salsa, timba, son, cosas por el estilo, adaptadas a la guitarra.

P: ¿Miedos?

R: Que la gente no reconozca mis esfuerzos o talentos. Fallarle a Dios. Perder algún familiar o ser querido.

P: ¿Deseos y necesidades?

P: Mi deseo es poder ser exitoso y poder tener los instrumentos y equipos necesarios para desenvolverme mejor profesionalmente. Mi necesidad es poder graduarme.

Figura 2.21.*Mapa de empatía. Primer perfil.**Perfil 2:*

P: ¿Qué piensa y siente?

R: Me siento feliz, agradecida con Dios por los días que me regala.

P: ¿Qué ve?

R: Un mundo lleno de cosas maravillosas. Me rodeo de personas que suelen ser muy importantes en mi vida.

P: ¿Qué dice y hace?

R: Trato de ser amable con todos. Creo que el servir al otro nos ayuda mucho como seres humanos. Intento ser una persona muy grata con quienes me han ayudado.

P: ¿Qué oye?

R: Es imposible saber completamente lo que los demás piensan de alguien o algo. Mi familia es muy amable por lo que generalmente escucho cosas felices.

P: ¿Miedos?

R: Tengo miedo de que le pase algo a algún ser querido.

P: ¿Deseos y necesidades?

R: Ver a mis hijos triunfar. Ver a toda mi familia feliz.

Figura 2.22.

Mapa de empatía. Segundo perfil.



Perfil 3:

P: ¿Qué piensa y siente?

R: Pienso en que la vida o Dios nos colocan acontecimientos o problemas para aprender de ellos. La vida es difícil, pero puede ser bonita si lo deseamos.

P: ¿Qué ve?

R: Personas importantes en mi vida. Todas las cosas tienen valor según el ojo que lo ve.

P: ¿Qué dice y hace?

R: Creo que hay que ser fiel a nuestros principios y deseos del corazón. Cumplo con mis obligaciones y responsabilidades, pero a veces intento cumplir con mis anhelos, aunque no sean planeados.

P: ¿Qué oye?

R: El sonido de la gente, de los carros. Palabras de personas importantes en mi día a día. Siempre es bueno escuchar.

P: ¿Miedos?

R: No llegar a encontrar el propósito de mi vida. Perder a seres queridos.

P: ¿Deseos y necesidades?

R: Deseo poder cumplir todos mis propósitos. Trazar metas y poder cumplirlas. Ser feliz.

Figura 2.23.

Mapa de empatía. Tercer perfil.



2.3.4. Estrategias

Para esta parte del plan de marketing, se ha utilizado la matriz FODA, para crear estrategias a base de las relaciones entre las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas, tomando ventaja de éstas 4.

D2, A3: Trabajar en el concepto del artista y utilizarlo para adecuar el concepto en redes, esto haría resaltar la imagen sobre otros proyectos.

D3, O3: Aumento de contenido en redes sociales utilizando las tendencias del momento para alcanzar mayor público.

F1, D1, A1: Realizar un *videolyrics* de la canción resulta menos costoso y permite que el público tenga al alcance el concepto de la canción

F3, O12, A2: Realizar una segunda versión de la canción con conocidos músicos locales, generaría un mayor alcance de público y por lo tanto sería favorable para inmiscuirse en la industria.

2.3.5. Resultados

Como resultado final de este plan de marketing, se ha conseguido la realización de un plan de acción, que servirá como mapa para cumplir los objetivos planteados al inicio. Por medio de este, se espera lograr los propósitos del artista en cuanto al alcance en redes, definición de concepto y lanzamiento del producto final.

2.3.5.1. Plan de Acción.

Para la realización de este plan de acción, hemos utilizado los objetivos, luego de esto, estrategias obtenidas mediante el FODA, han sido desglosadas y ubicadas de manera vertical como: Concepto, Contenido en Redes, Lanzamiento y *Videolyrics*.

Por otro lado, hemos ubicado los 3 próximos meses de manera horizontal, para de esta manera, poder señalar en qué semana del mes se ha de realizar cada actividad.

Concepto:

1.- Realizar un *moodboard* del concepto visual y de los colores que se usarán en el *feed*. (Semana 1).

2.- Borrar contenido que no siga la estética planeada. (Semana 2).

3.- Personalizar todos los perfiles de las distintas redes. (Semana 2).

4.- Participación en la planeación de la parte visual del video. (Semana 9).

Contenido en redes:

1.- Post en IG de introducción del artista. (Semana 3)

2.- *Instagram reel* informativo de contenido musical. (Semana 4. Semana 7. Semana 11)

3.- *Instagram stories* del día a día. (2 o 3 veces por cada semana. Semana 2. Semana 4. Semana 6. Semana 8. Semana 20. Semana 12)

Lanzamiento:

1.- Post de extracto de las canciones, junto a información de las mismas. (Semana 5)

2.- Realizar un recordatorio en *Instagram stories* de la fecha y hora del lanzamiento. (Semana 6. Semana 10)

3.- Lanzamiento por youtube de la producción (Semana 7. Semana 11)

4.- Realizar un *live* en instagram luego del lanzamiento. (Semana 8. Semana 12)

Videolyrics:

1.- Realizar un prototipo de videoclip. (Semana 8)

3. Capítulo III

3.1. Resultados

Se ha logrado componer una suite con tres géneros representativos de varios países: pasillo ecuatoriano, samba brasileña y son cubano. Como resultado, se obtuvieron tres movimientos con diversa instrumentación y estructura, utilizando los recursos más destacables dentro de cada uno de los géneros, ya sean rítmicos, melódicos o armónicos.

Por medio de la escucha activa, lectura de escritos y análisis de partituras, se pudieron enlistar componentes indispensables para alcanzar la sonoridad propia de cada uno de estos géneros. Con la ayuda de la exploración sonora, se consiguió mezclar estos elementos con otros no muy comunes en los estilos, como extensiones de dominantes secundarias, intercambios modales y sustituciones tritonales.

Además, se ha realizado un plan de marketing, el cual sirve como herramienta para conocer mejor al producto musical y para identificar a los posibles consumidores. Este plan, ha ayudado a definir mejor el concepto del proyecto, a elegir las plataformas de difusión y a crear un plan de acción.

3.2. Conclusiones

Más allá de la búsqueda de una sonoridad latinoamericana tradicional, esta producción procuró mezclar elementos populares con elementos académicos. Este producto musical no pretendía ser una serie de composiciones latinoamericanas típicas, por lo que los recursos académicos usados, han sido elegidos correctamente para poder unirse a estos géneros de manera sutil.

En cada una de las composiciones, se han utilizado los recursos suficientes para definir las dentro de la clasificación de música latinoamericana. Sin embargo, al escuchar las producciones con atención, el oyente podrá darse cuenta que cuenta con elementos atípicos.

Para componer géneros de cualquier tipo, se recomienda realizar una investigación minuciosa junto a la escucha de composiciones de los mismos. Luego de esto, es importante seleccionar los elementos que se muestren como indispensables para alcanzar la musicalidad deseada. Esto permitirá conocer mejor el estilo a tratar y alcanzar mejores resultados.

Glosario

Compás: Signo de notación que se escribe al comienzo de una pieza musical. Normalmente consiste de una fracción numérica en la que el denominador (número inferior) indica la unidad de medida del pulso en relación con la redonda o semibreve, y el numerador (número superior) indica el número de pulsos o tiempos de dicha unidad contenidos en cada compás.

Clave: Patrón rítmico componente de un género musical.

Escalas: La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas

Tonalidad: Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una 1515 tonalidad composición musical.

Grados: o. En términos generales, la nota de la escala musical a la que se hace referencia (desde el primer grado hasta el séptimo grado.). En análisis musical existen términos especiales para estos grados de la escala que indican sus funciones armónicas cuando son usados como las notas fundamentales de los acordes: tónica (primer grado); supertónica (segundo); medianta (tercero); subdominante (cuarto); dominante (quinto); submediante o superdominante (sexto); y sensible o subtónica (séptimo).

Acordes: Conjunto de notas tocadas a la vez, siguiendo varios patrones.

Arpeggios: Notas de acordes tocadas en sucesión.

Movimientos: Partes de una composición.

Bibliografía

José Luis García del Busto. 2012. *La Suite, Las Suites*. Melómano Digital.

<https://www.melomanodigital.com/la-suite-las-suites/>

Manuel Castro Lobo. 1994. *El Aporte de la Música Latinoamericana a la Música Universal*.

Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6135154>

Ingrid Mayerlyn Polanco. 2021. *Creación de Cinco Pasillos Aplicando las Técnicas*

Compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara. Guayaquil, Ecuador.

Universidad de las Artes.

<https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/629/1/POLANCO%20SOBENIS%20INGRID%20MAYERLYN.pdf>

Salomón Ochoa Gracia, 2020. *Guía didáctica para el acompañamiento del son cubano en la guitarra*. Universidad Pedagógica Nacional.

http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12262/guia_didactica_para_el_acompanamiento_del_son_cubano_en_la_guitarra.pdf

Amanda Ennes, 2021. *Historia y tipos de Samba en Brasil*. Caminhos Language Centre.

<https://caminhoslanguages.com/es/sobre-caminhos/>

Sonia Marlene Prado, 2013. *Análisis armónico - formal y semiótico de cinco obras del*

compositor cuencano Arturo Vanegas Vega. Universidad de Cuenca.

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4525>

Manuel Cortés, Miriam Iglesias, 2004. *Generalidades sobre metodología de la investigación*.

Nicholas Cook, 1999. *¿Qué nos dice el análisis musical?*. Universidad Autónoma del

Carmen. <http://www.unacar.mx/contenido/gaceta/ediciones/contenido2.pdf>

Priscila Catherine Aguilera Jurado, 2020. *Composición y análisis de una obra que fusiona ritmos latinoamericanos, urbanos y elementos del jazz*. Universidad San Francisco de Quito. <https://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/9891/1/141286.pdf>

Ponce Carvallo Alejandro Enrique, 2021. *Plan de Marketing para el posicionamiento de artistas musicales en el Ecuador. Género musical: Pop Urbano*. Universidad del Azuay.

<https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/10626/1/16213.pdf>

Sofía Elizabeth Calle Pesántez, 2016. *Plataforma digital de promoción y difusión general*. Universidad de Cuenca.

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/25402/1/tesis.pdf>

Marcos Elías Vergara Robles, 2019. *Industria Musical en Guayaquil, años 1980 – 2000*.

Universidad de las Artes.

<https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/378/1/MARCOS%20VERGARA-INDUSTRIA%20MUSICAL%20final%20%281%29.pdf>

Martin Alejandro Ojeda Duque, septiembre 2021. *La Industria Musical Ecuatoriana*. Diario La Hora. <https://www.lahora.com.ec/de-la-audiencia/la-industria-musical-ecuatoriana/>

Alfredo Poviña, noviembre 1994. *Sociología del folklore*. Revista de la Universidad Nacional de Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/view/11004>

Daniel Roca Arencibia, 2012-2013. *Materiales Básicos de Análisis Musical*. Conservatorio Superior de Música de Canarias.

https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/11319/5/0694364_00000_0001.pdf

Anexos

Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos

Certificado N° GYE-13448

Trámite N° 000225-2023

La Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos, en atención a la solicitud que consta en el expediente del trámite, **EXPIDE** el siguiente certificado de registro, de acuerdo a la protección prevista en los Arts. 104, 118 y 120 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación (COESCCI), y al régimen constitucional e internacional:

AUTOR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH
(Música y Letra)

TITULAR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH

CLASE DE OBRA: MUSICAL (Inédita)

**TÍTULO DE LA(s)
OBRA(s):** PARA MARLENE

Guayaquil, a 20 de abril del año 2023.



Firmado electrónicamente por:
MARITZA LORENA
ÁLVAREZ CORNEJO

Abg. Maritza Álvarez Cornejo
Subdirectora Regional Guayaquil

Resolución Nro. SENADI-DNDA-2023-0020-RE de 16 de febrero de 2023

De conformidad con el ordenamiento jurídico vigente para la protección de los derechos de autor y conexos (Arts. 5 del Convenio de Berna, 52 y 53 de la Decisión 351, 22 de la Constitución de la República del Ecuador y 101 del COESCCI), el registro de obras y prestaciones ante esta autoridad, es un acto facultativo y declarativo. El registro, si bien no genera derecho de propiedad, constituye una presunción de hecho a favor de quien aparece como autor/titular de la obra o de la prestación inscrita.

Salvo prueba en contrario, se presumirá la certeza de la información contenida en este certificado, siendo responsable el administrado de los datos declarados, en virtud de lo previsto en el Art. 3.10 de la Ley Orgánica de Optimización y Eficiencia de Trámites Administrativos, y conforme el Art. 39 del Código Orgánico Administrativo.

MAC/ep

Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos

Certificado N° GYE-13446

Trámite N° 000223-2023

La Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos, en atención a la solicitud que consta en el expediente del trámite, **EXPIDE** el siguiente certificado de registro, de acuerdo a la protección prevista en los Arts. 104, 118 y 120 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación (COESCCI), y al régimen constitucional e internacional:

AUTOR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH
(Música y Letra)

TITULAR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH

CLASE DE OBRA: MUSICAL (Inédita)

**TÍTULO DE LA(s)
OBRA(s):** ANTES DE TI

Guayaquil, a 20 de abril del año 2023.



Firmado electrónicamente por:
MARITZA LORENA
ALVAREZ CORNEJO

Abg. Maritza Álvarez Cornejo
Subdirectora Regional Guayaquil

Resolución Nro. SENADI-DNDA-2023-0020-RE de 16 de febrero de 2023

De conformidad con el ordenamiento jurídico vigente para la protección de los derechos de autor y conexos (Arts. 5 del Convenio de Berna, 52 y 53 de la Decisión 351, 22 de la Constitución de la República del Ecuador y 101 del COESCCI), el registro de obras y prestaciones ante esta autoridad, es un acto facultativo y declarativo. El registro, si bien no genera derecho de propiedad, constituye una presunción de hecho a favor de quien aparece como autor/titular de la obra o de la prestación inscrita.

Salvo prueba en contrario, se presumirá la certeza de la información contenida en este certificado, siendo responsable el administrado de los datos declarados, en virtud de lo previsto en el Art. 3.10 de la Ley Orgánica de Optimización y Eficiencia de Trámites Administrativos, y conforme el Art. 39 del Código Orgánico Administrativo.

MAC/ep

Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos

Certificado N° GYE-13447

Trámite N° 000224-2023

La Dirección Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos, en atención a la solicitud que consta en el expediente del trámite, **EXPIDE** el siguiente certificado de registro, de acuerdo a la protección prevista en los Arts. 104, 118 y 120 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación (COESCCI), y al régimen constitucional e internacional:

AUTOR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH
(Música y Letra)

TITULAR(es): PALACIOS LEÓN, ODALYS BETZABETH

CLASE DE OBRA: MUSICAL (Inédita)

**TÍTULO DE LA(s)
OBRA(s):** DEJARTE IR

Guayaquil, a 20 de abril del año 2023.



Abg. Maritza Álvarez Cornejo
Subdirectora Regional Guayaquil

Resolución Nro. SENADI-DNDA-2023-0020-RE de 16 de febrero de 2023

De conformidad con el ordenamiento jurídico vigente para la protección de los derechos de autor y conexos (Arts. 5 del Convenio de Berna, 52 y 53 de la Decisión 351, 22 de la Constitución de la República del Ecuador y 101 del COESCCI), el registro de obras y prestaciones ante esta autoridad, es un acto facultativo y declarativo. El registro, si bien no genera derecho de propiedad, constituye una presunción de hecho a favor de quien aparece como autor/titular de la obra o de la prestación inscrita.

Salvo prueba en contrario, se presumirá la certeza de la información contenida en este certificado, siendo responsable el administrado de los datos declarados, en virtud de lo previsto en el Art. 3.10 de la Ley Orgánica de Optimización y Eficiencia de Trámites Administrativos, y conforme el Art. 39 del Código Orgánico Administrativo.

MAC/ep

Para Marlene

Odalys Palacios



paradox
INSTITUTO TECNOLÓGICO
DE IMAGEN Y SONIDO

2023

Instrumentación:

- Voz principal (Alto)
- Trompeta en Bb
- Piano
- Bajo

Sobre la obra:

"Marlene" es un pasillo, compuesto en 3/4 y en tonalidad de D menor. Contiene recursos armónicos como lines clichés, dominantes secundarias, extensiones de dominantes interpoladas e intercambios modales.

PARA MARLENE

ODALYS PALACIOS

PASILLO $\text{♩} = 95$
SWEETLY

ESTRIBILLO

Alto

TRUMPET IN B \flat

PIANO

ELECTRIC BASS

A *mp*
LEGATO

A

10

U na no che/ha blan do le pe dí que no sea cruel, que to me tu sua ve ma no y te tra te con ca ri ño.
En tre sue rios lar gos me con tó que/es tás muy bien, que tu ma no es más sua ve y tus o jos son los mis mos.

B \flat Tpt.

10

PNO.

10

E.B.

10

18

A

B \flat Tpt.

PNO.

E.B.

mf *mf* *f*

mp *mp* *f*

mp *mp* *f*

*D*MIN *D*MIN(MAJ7) *D*MIN7 *D*MIN⁶ *D*MIN(^b6) *D*MIN *D*MIN(MAJ7) *D*MIN7

B

26

A

B \flat Tpt.

PNO.

E.B.

f *f* *mf*

mf *mf*

mf

*D*MIN *G*MIN *E*DIM *D*MIN *D*MIN *G*MIN *E*DIM *A*7

El sol se a pa ga ba, tu ri sa tam bién, jun to/a u na pro me sa, la de jun tar nos des pués.

PARA MARLENE

A *mp* *f* *f* *mf*

34 Ca da u no de/e ne ro a bra za ré tu me mo ria, el ca ca o/en mis la bios y/en mis o í dos tu voz ron ca.

B \flat Tpt. 34

PNO. 34 *mf*

D MIN G MIN E DIM D MIN D MIN G MIN E DIM A⁷

E.B. *mf*

D MIN G MIN E DIM D MIN D MIN G MIN E DIM A⁷

ESTRIBILLO + SOLO

A 42

B \flat Tpt. 42 *mf*

PNO. 42 *mf*

D MIN D MIN(MAJ7) D MIN⁷ D MIN⁶ D MIN(^b6) D MIN D MIN(MAJ7) D MIN⁷

E.B. *mf*

ESTRIBILLO + SOLO

50

A

B \flat TPT.

PNO.

E.B.

mp

< f

D MIN D MIN^(MAJ7) D MIN⁷ D MIN⁶ D MIN^(b6) D MIN D MIN^(MAJ7) D MIN⁷

58

A

B \flat TPT.

PNO.

E.B.

mf

mf

pp

mp

mf

p

mp

F⁷ C^{#7} A⁷ F F⁷/C F MIN⁷/C B^{b7} B^b MIN⁷ A⁷ A⁷/G D MIN

La ca sa/es di fe ren te ya no/es la de/a yer mi ca be za/aun me pre gun ta que cuán do vas a vol ver.

PARA MARLENE

f *f* *ff*

A *f* Hoy due len los bo le ros, las sal sas tam bién pe ro yo creo/en la pro me sa, la de jun tar nos des pués

B \flat Tpt. *f*

PNO. *mf*

E.B. *mf*

D MIN G MIN E DIM D MIN D MIN G MIN E DIM A⁷

ESTRIBILLO + SOLO

A *f*

B \flat Tpt. *f*

PNO. *mf*

E.B. *mf*

D MIN D MIN(MAJ7) D MIN⁷ D MIN⁶ D MIN(b6) D MIN D MIN(MAJ7) D MIN⁷

Antes de ti

Odalys Palacios



paradox
INSTITUTO TECNOLÓGICO
DE IMAGEN Y SONIDO

2023

Instrumentación:

- Voz principal (Alto)
- 2 voces (Altos)
- Trompeta en Bb
- Piano
- Guitarra acústica
- Bajo
- Maracas

Sobre la obra:

"Antes de ti" es una samba, en tonalidad de D mayor. Tiene forma binaria, y contiene sustitutos tritonales, secciones de bajo escalar e intercambio modal.

ANTES DE TI

ODALYS PALACIOS

A SAMBA $\text{♩} = 85$
SOFTLY

ALTO *mp* *mp* *mf* *mp*

Antes de ti, las risas eran distintas, todas las caras vacías, solo confiaba en mí. Antes de

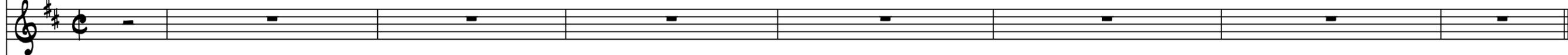


VOCALS *p* *mf* SIMILE

CANTAR CON "AH" SWEETLY

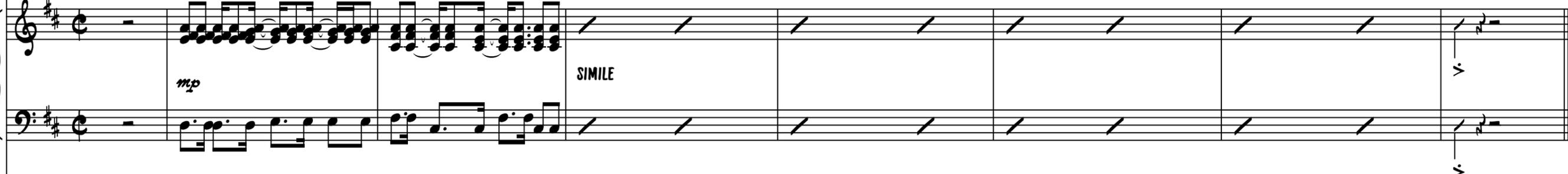


TRUMPET IN B \flat



PIANO *mp* SIMILE

$E_{m(11)}$ B_m A C^\sharp_{dim} C^\sharp_{dim}/B C^\sharp_{dim}/A G D



ACOUSTIC GUITAR



ELECTRIC BASS *mp* SIMILE

$E_{m(11)}$ B_m A C^\sharp_{dim} C^\sharp_{dim}/B C^\sharp_{dim}/A G D



MARACAS *mp* SIMILE



A

A *mp* *mp* *mf*

ti, lastardes e ran i guales, todos los días si mi la res, so lo pen sa ba/en mí. Y fue por

Vox. *p*

B \flat TPT.

D E_m F \sharp _m E_m(11) B_m A C \sharp _{dim} C \sharp _{dim}/B C \sharp _{dim}/A G D

PNO. *mp*

AC.GTR. *mp*

D E_m F \sharp _m E_m(11) B_m A C \sharp _{dim} C \sharp _{dim}/B

E.B. *mp*

MRCs. *mp*

ANTES DE TI

A *mf* *f*

15 ti que/empe cé a vi vir y/a.entenderque/ela mor es más que mil ro sas y tal vez compren díque/exis tir vale solo por ti. An tes — de

Vox. *mf* *p*

B \flat TPT. *mf* *p*

F \sharp _m *F \sharp _m* *G* *G_m* *B_m* *E_m* *E \flat ₇* *D*

PNO. *mf* *p*

AC.GTR. *p*

F \sharp _m *F \sharp _m* *G* *G_m* *B_m* *E_m* *E \flat ₇* *D*

E.B. *mf* *p*

MRCs. *mf* *p*

A

23 *mf*

A ti, el viento nun ca__can ta ba,__ las flores nun ca__bai la ban y/a quí to do lo e ra gris.

Vox. *mp*

B \flat TPT. 23

D E_m F \sharp _m E_m(11) B_m A C \sharp _{dim} C \sharp _{dim}/B C \sharp _{dim}/A G D

PNO. 23 *mp*

AC.GTR. 23 *mf* *f*

E.B.

MRCs. 23 *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Antes de Ti'. It features a vocal line (Vox.) with lyrics in Spanish. The piano accompaniment (PNO.) is marked *mp*. The guitar (AC.GTR.) has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The bass (E.B.) and maracas (MRCs) parts are indicated by slashes, suggesting they are to be played with a steady rhythm. Chords are written above the piano and guitar staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a rehearsal sign 'A' and measure numbers 23 and 24.

INSTRUMENTAL

f

A

Y fue por

Vox.

B♭ TPT.

D E_m F[#]_m E_m(11) B_m A C[#]_{dim} C[#]_{dim}/B C[#]_{dim}/A G D

PNO.

AC.GTR.

D E_m F[#]_m E_m(11) B_m A C[#]_{dim} C[#]_{dim}/B C[#]_{dim}/A G

E.B.

MRCs.

SIMILE

B

A *f*

37 ti que em pe za ba/a vi vir y/en ten dí que/el a mor es más que mil ro sas y tal vez compren dí que/exis tir va lía só lo por ti. An tes de

Vox. *mf*

B♭ TPT. *mf*

PNO. *mf*

AC.GTR. *mf*

E.B. *mf* *f*

MRCs. *mf*

F#m F#m G Gm Bm

F#m F#m G Gm Bm

INSTRUMENTAL

A *mf* *f*
 44 ti An tes de ti

Vox. *mf*
 An tes de ti

B♭ TPT. *f*
 44

D E_m F[#]_m E_m(11) B_m A C[#]_{dim} C[#]_{dim}/B C[#]_{dim}/A G D

PNO. *f*
 44

AC.GTR. *f*
 44

D E_m F[#]_m E_m(11) B_m A C[#]_{dim} C[#]_{dim}/B C[#]_{dim}/A G D

E.B. *f*
 44

MRCs. *mf*
 44

INSTRUMENTAL

51

A

Vox. *mf* *mp*

B \flat TPT. 51 *mp*

PNO. 51 *f* *mp*

AC.GTR. 51 *f* *mf*

E.B. *f* *mf*

MRCs. 51 *mf*

D E_m F_{#m} E_{m(11)} B_m A C_{#dim} C_{#dim/B} C_{#dim/A} G

D E_m F_{#m} E_{m(11)} B_m A C_{#dim} C_{#dim/B} C_{#dim/A} G

Son

Odalys Palacios



paradox
INSTITUTO TECNOLÓGICO
DE IMAGEN Y SONIDO

2023

Instrumentación:

- Voz principal (Alto)
- Trompeta en Bb
- Trombón
- Piano
- Bajo
- Claves
- Timbales
- Congas

Sobre la obra:

"Vivir sin ti" es un son, compuesto en tonalidad de C menor. La armonía utilizada es propia de la escala menor armónica y la escala menor natural. Contiene rearmoneizaciones por bajo cromático y sustitutos tritonales.

SON

ODALYS PALACIOS

SON $\text{♩} = 150$
SENTIR Y ACENTUAR CLAVE 3-2
INSTRUMENTAL

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

- ALTO:** Treble clef, 4/4 time. Mostly rests, with a final phrase in the 8th measure: mf A pren.
- TRUMPET IN B \flat :** Treble clef, 4/4 time. f dynamic. Melodic line with eighth notes.
- TROMBONE:** Bass clef, 4/4 time. mf dynamic. Melodic line with eighth notes.
- PIANO:** Grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time. mf dynamic in the right hand, f dynamic in the left hand.
- ELECTRIC BASS:** Bass clef, 4/4 time. mf dynamic. Melodic line with eighth notes.
- CLAVES:** Percussion staff, 4/4 time. f dynamic. Rhythmic pattern with accents. Includes the instruction **SIMILE** above the staff.
- TIMBALES:** Percussion staff, 4/4 time. mf dynamic. Rhythmic pattern with accents.
- CONGAS:** Percussion staff, 4/4 time. mf dynamic. Rhythmic pattern with accents. Includes the instruction **SIMILE** above the staff.

A

A. *di/a de jar te ir, _____ aun que ca da que te pien so/aún sien to mie do, aun que/en tien do que/el ol vi do/es tá muy le*

B♭ Trp. *sfz*

Tbn. *sfz*

PNO. *mp* *sfz* *C_m* *F_m* *C_m* *A^b* *SIMILE*

E.B. *mp* *C_m* *F_m* *C_m* *A^b* *SIMILE*

CL. *mp*

Timb. *mp* *mf*

Cgag. *mp* *mf* *SIMILE*

A: *mf* jos, aun que/en me dio de la no che/aún te re cuer do. A pren

B \flat Trp.: *mf*

Tbn.: *mf* *f*

PNO.: *mp*

E.B.: *mp*

CL.: *mp*

TIMB.: *mf* *mf* *mp*

CGAS.: *mf* *mf* *mp*

E \flat G $_m$ B \flat D $_{dim}$ G $_7$ C $_m$ F $_m$ C $_m$ G $_7$

33 *f*

A go y/el do lor de en ten der que no/e res tú

33 *f*

B \flat Tr.

33 *mf*

Tbn.

33 *mp*

PNO.

33 *mp*

E \flat G \flat B \flat D \flat G \flat

E.B.

33 *mp*

CL.

33 *mf*

Timb.

33 *mf*

Cgas.

33 *mf*

B *mf* *mf* *f*

A Ha ce/un tiem po — que ya no — te/en cuen tro, — des de/en ton ces el ve lo — lo/he de ja — do/en un rin cón. —

B \flat Tr. *p* *f* *mp* *f*

Tbn. *p* *f* *mp* *f*

PNO. *mf*

G_m *F_m* *E \flat* *D₇* *G_m* *F_m* *E \flat*

E.B. *mf*

G_m *F_m* *E \flat* *D₇* *G_m* *F_m* *E \flat*

CL. *mf*

TIMB. *mf* SIMILE

CGAS. *mf* SIMILE

INSTRUMENTAL

53

A

B♭ Trp. *f*

Tbn. *f*

PNO. *mf*

E.B. *mf*

CL. *mf*

TIMB. *mf* SIMILE

CGAS. *mf* SIMILE

G_m *F_m* *E^b_{sus4-3}* *D^{dim}* *D* *G_m* *F_m* *E^b* *G*

G_m *F_m* *E^b_{sus4-3}* *D^{dim}* *D* *G_m* *F_m* *E^b* *G*

C

A *f*
 Ha si do tan to tiem po/a qui, que/a/ho ra so mos ex per tos en fin gir.

B \flat Trp. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

PNO. *f*
 C MIN B \flat F $\text{m}/\text{A}\flat$ F m F dim/B C m B \flat F $\text{m}/\text{A}\flat$ G 7

E.B. *f*
 C MIN B \flat F $\text{m}/\text{A}\flat$ F m F dim/B C m B \flat F $\text{m}/\text{A}\flat$ G 7

CL. *f*

Timb. *f* SIMILE

Cgas. *f* SIMILE

69 *mf* Ha si do tan to tiem po/a si y/aho ra ya me doy per mi so de vi vir *mp* sin ti. A pren

B^b Tr. *f* *mp*

Tbn. *f* *mp*

PNO. *mf* *mp*

E.B. *mf* *mp*

CL. *mf* *mp*

TIMB. *f* *f* *mf*

CGAS. *f* *f* *mf*

Chords: C_m B^b F_m/A^b F_m F_{dim}/B C_m B^b F_m/A^b G₇ C_m

A *mf*

A *mf*
 77 di/a de jar te ir, aun que siem pre por la ca lle/a ún te ve o, en los ca rros, en la gen te/o en el vien

B \flat Trp. *mf* *sfz*

Tbn. *mf* *sfz* *p*

PNO. *mp*

C_m F_m C_m A^b C_m F_m C_m A^b

E.B. *mp*

C_m F_m C_m A^b C_m F_m C_m A^b

CL. *mp*

TIMB. *mp* *mf*

SIMILE

CGAS. *mp* *mf*

SIMILE

mf

A
85 to, con el mie do de sa ber si e res tú

B \flat Tr.
85 *mf*

Tbn.
mf

PNO.
85 *mp*

E.B.
mp

CL.
85 *mp*

Timb.
85 *mf*

Cgas.
85 *mf*

E \flat G $_m$ B \flat D $_{dim}$ G $_7$

E \flat G $_m$ B \flat D $_{dim}$ G $_7$

B

A *mf* *f*
 Ha ce/un tiem po que ya no te/en cuen tro, des de ton ces el ve lo lo/he de ja do/en un rin cón

B♭ Trp. *f* *mp* *f*
 [Musical notation for B♭ Trumpet]

Tbn. *f* *mp* *f*
 [Musical notation for Trombone]

PNO. *mf*
 [Musical notation for Piano]

G_m F_m E^b D₇ G_m F_m E^b D
 [Chord progression for Piano]

E.B. *mp*
 [Musical notation for Euphonium]

CL. *mp*
 [Musical notation for Clarinet]

TIMB. *mf* *f* *mp* *f*
 SIMILE
 [Musical notation for Timpani]

CGAS. *mf* *f* *mp* *f*
 SIMILE
 [Musical notation for Congas]

C

105 *f*
 Ha si do tan to tiem po/a qui, que/a/ho ra so mos ex per tos en fin gir.

105 *mf* *f* *mf*

105 *mf* *f* *mf*

C_m *B^b* *F_m/A^b* *F_m* *F_{dim}/B* *C_m* *B^b* *F_m/A^b* *G₇*

105 *mf*

C_m *B^b* *F_m/A^b* *F_m* *F_{dim}/B* *C_m* *B^b* *F_m/A^b* *G₇*

105 *mf*

105 *f* **SIMILE**

105 *f* **SIMILE**

113 *f*

A Ha si do tan to tiem po/a si, y/aho ra ya me doy per mi so de vi vir *ff* sin ti.

B \flat Tr. *f* *mp* *mf* *ff*

Tbn. *f* *mp* *mf* *ff*

PNO. *mf*

E.B. *mf*

CL. *mf*

TMB. *f* *f* *mf*

CGAS. *f* *f* *mf*

C_m *B \flat* *F_m/A \flat* *F_m* *F_{dim}/B* *C_m* *B \flat* *F_m/A \flat* *G₇* *C_m*

C_m *B \flat* *F_m/A \flat* *F_m* *F_{dim}/B* *C_m* *B \flat* *F_m/A \flat* *G₇* *C_m*

D *ff*

A
129 di a de jar te ir A pre

B \flat Trp.
129 *f*

Tbn.

PNO.
129 *f*

E.B.
f

CL.
129 *f*

TMB.
129 *f*

CGAS.
129 *f*

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

f

A
145 di a de jar te ir A pre

B \flat TPT.
145 *f*

TBN.

PNO.
145 *f*

E.B.
f

CL.
145 *f*

TMB.
145 *f*

CGAS.
145 *f*

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

153

A

a de jar te ir

A pre

B \flat Trp.

153

Tbn.

f

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

PNO.

153

f

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

E.B.

f

CL.

153

f

TIMB.

153

f

CGAS.

153

f

f

A
169 di a de jar te ir A pre

B \flat Trp.
169

Tbn.
f

PNO.
169 *f*

E.B.
f

CL.
169 *f*

TIMB.
169 *f*

CGAS.
169 *f*

C_m B \flat G₇ C_m C_m C_m B \flat G₇ C_m C_m

177 *f* di a de jar te ir *ff* a pre

177 *f*

177 *f*

C_m B^b G₇ C_m C_m C_m B^b G₇ C_m C_m

177 *f*

C_m B^b G₇ C_m C_m C_m B^b G₇ C_m C_m

177 *f*

177 *f*

177 *f*

177 *f*

177 *f*

185 *ff*

A di a de jar te ir

185 *ff*

B \flat Tr.

185 *ff*

Tbn.

185 *ff*

PNO. C_m

185 *ff*

E.B. C_m

185 *ff*

CL. 185 *ff*

185 *ff*

TMB.

185 *ff*

185 *ff*

CGAS.