

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

TEMA:

**“Creación de dos temas inéditos con características
barrocas aplicando recursos del jazz”**

AUTORES:

**Gómez Chumo, Elí Nahúm
García Chango, Loren Georgiana**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADOS EN MUSICA**

TUTOR:

Villafuerte Peña, Jenny María

**Guayaquil, Ecuador
21 de marzo del 2019**



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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Gómez Chumo, Elí Nahúm**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en música**.

TUTORA

f. _____
Villafuerte Peña, Jenny María

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, 21 de de marzo del 2019



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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **García Chango, Loren Georgiana**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en música**.

TUTORA

f. _____
Villafuerte Peña, Jenny María

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, 21 de marzo del 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES
DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Gómez Chumo Elí Nahúm**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **“Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz”** 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, 21 de marzo del 2019

EL AUTOR

f. _____
Gómez Chumo, Elí Nahúm



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES
DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **García Chango Loren Georgiana**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **“Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz”** previo a la obtención del título de **Licenciada 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, 21 de marzo del 2019

LA AUTORA

f. _____
García Chango, Loren Georgiana



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES
AUTORIZACIÓN

Yo, **Gómez Chumo, Elí Nahúm**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz”** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 21 de marzo del 2019

EL AUTOR

f. _____
Gómez Chumo, Elí Nahúm



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES
AUTORIZACIÓN

Yo, **García Chango, Loren Georgiana**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz”** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 21 de marzo del 2019

EL AUTOR

f. _____
García Chango, Loren Georgiana

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por ser mi refugio y mi fortaleza en el transcurso de este camino. A nuestra tutora Mgs. Jenny Villafuerte por ser un pilar fundamental en la realización de este trabajo. Al Director de la carrera Mgs. Gustavo Vargas, al personal administrativo, de servicio y docente por ese apoyo constante durante mis años de estudio en la Universidad.

Loren Georgiana García Chango

AGRADECIMIENTO

En primer lugar, a Dios por ser aquel proveedor de vida y fortaleza para culminar esta etapa del proceso académico. Al Mgs. Marcelino Pepper, Mgs. Marcelo Pepper, Lcda. Ana Cevallos Calofilis por haber sido mis pilares iniciales, y motivadores para permanecer en el camino del estudio artístico y musical. Al Mgs. Juan Isidro Mejía, por ser quien que me motivaría a ingresar a la carrera de música de la UCSG, aparte de ser un docente exigente y con el cual aprendería mucho sobre armonía. Al Mgs. Gustavo Vargas, por su constante apoyo emocional y académico durante todo el proceso universitario. Y a nuestra tutora la Mgs. Jenny Villafuerte por ser quien nos ayudaría a establecer el horizonte, y fijar los objetivos de este proyecto de investigación.

Elí Nahúm Gómez Chumo

DEDICATORIA

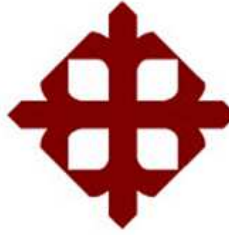
Este trabajo va dedicado a mis hijas, Daniela y Sofía por ser mi inspiración y mi fuerza para seguir adelante. A mi esposo Ritter Suquilanda por ese apoyo incondicional que nunca desmayó en los momentos difíciles. A mis padres, Yorqui García y Lorena Chango por acompañarme siempre durante el recorrido del camino de la vida.

Loren Georgiana García Chango

DEDICATORIA

Este trabajo de investigación va dedicado a mis padres Kerry Clayk Gómez Cervantes y Luisa Demarillac Chumo Anchundia, por ser aquellos maravillosos seres que siempre han estado en los momentos más felices y más difíciles de mi vida, por animarme, motivarme y apoyarme en todo instante. Y a mi hija Ariadne Gómez que ha sido un nuevo motivo de inspiración y proveedora de fortaleza para seguir luchando a cada día.

Elí Nahúm Gómez Chumo



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

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prías
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Mgs. Carlos Iván Bravo Ollague
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

Mgs. Lyzbeth Andrea Badaraco Escalante
OPONENTE

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	XVI
ÍNDICE DE FIGURAS.....	XVII
RESUMEN	XX
ABSTRACT	XXI
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I.....	3
1.1 Contexto de la investigación	3
1.2 Antecedentes	4
1.3 Problema de investigación	6
1.4 Justificación	6
1.5 Objetivo General	8
1.6 Objetivos Específicos.....	8
1.7 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.8 MARCO CONCEPTUAL	9
1.8.1 Barroco	9
1.8.2 La música en la era barroca	10
1.8.3 Principales características de la música barroca.....	11
1.8.4 El Jazz	13
1.9 Definiciones de las características	18
1.9.1 Acentuación en el “Off beat”	18
1.9.2 Uso constante de la síncopa.....	18
1.9.3 Uso de la hemiolia	19
1.9.4 Desplazamiento rítmico	19
1.9.5 Cambios de compás	20
1.10 Recursos Melódicos.....	20

1.10.1	Aproximaciones Cromáticas	20
1.10.2	Escalas modales	21
1.10.3	Motivos, frases o “licks”	21
1.10.4	Enclosure o bordadura.	22
1.11	Recursos armónicos	22
1.11.1	Dominantes secundarios	22
1.11.2	Extensión de dominantes	23
1.11.3	Extensión de dominantes interpoladas.....	23
1.11.4	Resoluciones deceptivas.....	24
1.11.5	Intercambio modal.....	24
1.11.6	Sustitución tritonal	25
1.11.7	Dominantes de función especial.....	25
1.12	Recursos de orquestación	26
1.12.1	Four way close	26
1.12.2	Four way close double lead.....	26
1.12.3	Drop 2.....	27
1.12.4	Drop 3.....	27
1.12.5	Drop 2+4.....	27
1.12.6	Clúster	28
CAPITULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....		29
2.1	Metodología	29
2.1.1	Métodos científicos	29
2.1.2	Métodos empíricos	29
2.2	Enfoque.....	30

2.3	Alcance	30
2.4	Instrumentos de la investigación	30
2.4.1	Análisis de libros	30
2.4.2	Audición de discos	31
2.4.3	Entrevista.....	31
	CAPITULO III: LA PROPUESTA	32
3.1	Título de la propuesta	32
3.2	Descripción de la propuesta.....	32
3.3	Estructura de la forma.....	33
3.3.1	Introducción	34
3.3.2	Head in	36
3.3.3	Armonía	39
3.3.4	Sección de solos.....	40
3.3.5	Puente modulante.....	41
3.3.6	Head Out	41
3.4	Título de la propuesta	43
3.4.1	Descripción de la propuesta	43
3.4.2	ESTRUCTURA DE LA FORMA	43
	CONCLUSIONES	51
	RECOMENDACIONES.....	52
	REFERENCIAS	53
	Anexos.....	56
	Anexo No. 1	56
	Anexo No.2	59
	Anexo No.3	66
	Anexo No.4	70

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Planteamiento del problema.....	-25-
Tabla 2: Etapas de la música del periodo barroco con sus respectivos compositores destacados y principales características)	-29-
Tabla 3: Etapas y estilos del jazz con sus respectivos compositores destacados y sus características musicales	-30-
Tabla 4: Diversas características específicas del jazz	-33-
Tabla 5: Diversas características específicas del jazz. Datos recuperados de “The Jazz Theory Book” (Levine, 1995) y “Jazz Arranging and composing” (Dobbins).....	-36-

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Gráfico explicativo de la diferencia entre acentuación tradicional y acentuación en el “Off beat”	37
Figura 2: Diagrama explicativo sobre cómo se efectúa la síncopa.	37
Figura 3: La “hemiolía”	38
Figura 4: Aplicación del desplazamiento rítmico a una melodía popular “Himno a la Alegría” de la sinfonía n.-9 de Ludwig Van Beethoven.....	38
Figura 5: Ejemplo de aproximaciones cromáticas de un acorde a otro.....	39
Figura 6: Modos griegos con sus respectivos datos técnicos específicos...40	
Figura 7: Lick o frase creada por el trompetista Charlie Parker y usada en el solo de su tema “Billie´s Bounce”	40
Figura 8: Sucesión de enclosures.....	41
Figura 9: Dominantes secundarios con su respectivo acorde de resolución.....	41
Figura 10: Ejemplo de extensión de dominantes.....	42
Figura 11: Ejemplo de extensión de dominantes interpoladas.....	42
Figura 12: Diversos casos de resoluciones que no van a su acorde de resolución natural “resoluciones deceptivas”	43
Figura 13: Resolución deceptiva al bllmaj7 que proviene del modo frigio y al blllmaj7 que proviene del modo dórico.....	43
Figura 14: Progresión original seguida de la misma progresión, pero con el acorde dominante sustituido tritonalmente.....	44
Figura 15: Progresión con voicings dispuestos en “four way close”	45
Figura 16: Voicing en disposición “Four way close double lead”	45
Figura 17: Ejemplo de drop 2.....	46

Figura 18: Ejemplo de drop 3.....	46
Figura 19: Ejemplo de drop 2+4.....	46
Figura 20: Sucesión de clústers de una partitura para piano.....	47
Figura 21: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	52
Figura 22: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	53
Figura 23: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	53
Figura 24: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	54
Figura 25: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	55
Figura 26: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	56
Figura 27: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	56
Figura 28: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	57
Figura 29: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	57
Figura 30: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	58
Figura 31: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	59
Figura 32: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	60
Figura 33: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	60
Figura 34: <i>Fuente:</i> (Gómez Chumo, 2019).....	61
Figura 35: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	62
Figura 36: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	63
Figura 37: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	63
Figura 38: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	64
Figura 39: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	64
Figura 40: <i>Fuente:</i> (García Chango, 2019).....	65

Figura 41: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	65
Figura 42: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	66
Figura 43: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	66
Figura 44: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	67
Figura 45: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	67
Figura 46: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	68
Figura 47: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	68
Figura 48: Fuente: (<i>García Chango, 2019</i>).....	69

RESUMEN

El objetivo de esta investigación fue elaborar una propuesta musical de dos temas inéditos, a través de la aplicación de elementos y recursos del jazz en composiciones de características barrocas. Se aplicó una metodología con enfoque cualitativo, y alcance descriptivo y exploratorio. Como instrumentos de recolección de datos se utilizó el análisis de libros, audición de discos y la entrevista a un experto en música. Posteriormente los autores identificaron y analizaron los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de orquestación del jazz para efectuar la composición de los temas “Signature” y “Octopus”. Finalmente, al culminar el proceso de investigación y composición se corroboró la viabilidad del presente proyecto, puesto que es una herramienta útil que sirve como premisa para la creación de futuras composiciones aplicando recursos del jazz en obras de diferentes características estructurales y estilísticas; además de contener posibles progresos y descubrimientos en el ámbito de la teoría y composición musical.

Palabras claves: *Jazz, barroco, composición, elementos melódicos, rítmicos, armónicos, orquestación, experimentar.*

ABSTRACT

The objective of this investigation was to elaborate a musical proposal of two unpublished subjects, through the application of jazz elements and resources in compositions of baroque characteristics. A methodology with a qualitative approach and descriptive and exploratory scope was applied. As data collection instruments, the analysis of books, hearing of discs and the interview with a musical expert were used. Later the authors identified and analyzed the rhythmic, melodic, harmonic and technical elements of jazz orchestration to make the composition of the "Signature" and "Octopus" themes. Finally, at the end of the research and composition process, the viability of the present project was corroborated, since it is a useful tool that serves as a premise for the creation of future compositions applying jazz resources in works of different structural and stylistic characteristics; In addition to containing possible progress and discoveries in the field of music theory and composition.

Key words: Jazz, baroque, composition, melodic elements, rhythmic, harmonics, orchestration, experiment.

INTRODUCCIÓN

En la búsqueda de información sobre la aplicación de recursos jazzísticos en composiciones de características barrocas, se puede comprobar que desde finales de la década de los cincuenta, el pianista y compositor Jacques Loussier exploró este tema con su aplicación de recursos jazzísticos en obras de Johan Sebastian Bach (Loussier, 1959). Sin embargo, en el Ecuador, específicamente en la ciudad de Guayaquil, no se han encontrado registros oficiales de investigaciones que abarquen este tema.

Por ello, el presente trabajo de investigación pretende desarrollar un sustento teórico formal que profundice el estudio de recursos jazzísticos aplicables a estructuras de características barrocas que tengan como finalidad captar el interés de los oyentes.

Para obedecer con los objetivos, fue necesario analizar y seleccionar los principales recursos melódicos y estilísticos del jazz para así aplicarlos en las composiciones barrocas.

Cabe mencionar que para que para crear una composición que inmersa la música barroca y el jazz, se precisa conocer sobre la historia y estructura musical de estos géneros, para lo cual se citaron fuentes como: "Bach and improvisation" (Ichio, 2011), "Ideogramas; pasa del jazz a lo barroco" (Talavera, 2017), "Sonidos en fuga" (Marchetti, 2010).

Para la debida compilación de información transparente, se expone en este trabajo de titulación la técnica de recolección de datos como entrevistas, audición de discos y análisis de libros. Se espera que sea de beneficio para futuras propuestas.

CAPÍTULO I

1.1 Contexto de la investigación

En el ámbito musical han existido varias tendencias ideológicas acerca de los numerosos estilos de música que han sido creados y están presentes en el medio (Griffiths, 2009). Actualmente existen dos grandes escuelas académicas de música: la clásica (más conocida como escuela tradicionalista) que centra su estudio principalmente en los tres grandes periodos musicales: el barroco, clásico y romántico (Bennet, 1998); y la escuela contemporánea de lenguaje jazzístico que ha tenido sus primeros indicios desde el siglo XIX hasta la actualidad (Levine, 1995).

Según (Furió, 2011) “La dialéctica entre escuelas de música clásica y jazz es un tema ya antiguo, puesto que ambas corrientes se desenvuelven de un modo totalmente paralelo mirándose aún con recelo”.

En la ciudad de Guayaquil, la aplicación de recursos del jazz y el uso del estilo barroco en una misma obra no se explora, por lo tanto, se genera la necesidad de ampliar los conocimientos que permitan al músico adaptarse al ritmo constante con el que cambia el mundo y los gustos de la sociedad. Lo que conlleva a un replanteamiento de la industria musical a todo nivel (Salaberri, 2019).

Según lo expuesto anteriormente los factores que implican la realización de esta propuesta son:

1. En 1961, Schüller definió la Tercera Corriente como: “... Un nuevo género de música ubicado aproximadamente a medio camino entre el jazz y la música clásica...”. (Furió, 2011). Este tipo de música fue desarrollado por algunos artistas que se propusieron establecer una relación entre las disciplinas musicales europeas y las técnicas del jazz.

2. (Ichio, 2011) menciona que las composiciones de Johan Sebastián Bach son útiles para la improvisación de la música, especialmente del Jazz.
3. Las composiciones de Bach emplean varios de los elementos musicales que estudian los improvisadores, incluyendo contornos melódicos, progresiones armónicas y rangos melódicos que los músicos pueden interpretar (Jones, 2014) menciona que el método de la improvisación se centra en la conceptualización e interiorización de ideas musicales como una regla general de la práctica del jazz basado en Bach.

Es así que con estos datos mencionados anteriormente se ha logrado que las composiciones cumplan con el objetivo, ya que así los estudiantes de música y profesionales en esta área podrán ampliar sus conocimientos dentro de la teoría y la composición musical.

1.2 Antecedentes

Según la tesis doctoral *“Una metodología conceptual de aprendizaje de la improvisación de jazz a través del estudio de la música de J.S Bach”* de Gary Scott Jones, afirma que pedagogos de jazz altamente respetados han verbalizado la idea de que la música de Johan Sebastián Bach proporciona los componentes necesarios para aprender improvisación de jazz (Jones, 2014). Por ejemplo, tenemos el caso del pianista y compositor australiano Joe Chindamo conocido como uno de los mejores pianistas de jazz del mundo, por su interpretación de obras como las de Wolfgang Amadeus Mozart al estilo clásico y jazzístico. *“Joe Chindamo está más cerca del modelo del músico completo de la época barroca (compositor, intérprete, improvisador) que los custodios modernos de la música clásica. La gama de referencias de Chindamo es enciclopédica y su arte tierno; de la seducción”*. (Goldsworthy, s.f.)

Asimismo el famoso pianista y compositor francés Jacques Loussier, se caracteriza por sus interpretaciones jazzísticas de las obras de Johann Sebastián Bach, ya que con su gran capacidad técnica ha creado con originalidad y creatividad un nuevo estilo (Marchetti, 2010).

Lo interesante es que Loussier ofrece una cantidad de variantes y de conceptos que van más allá de esa rutina, planteando la representación de un tema barroco con armonías y timbres propios del jazz, para luego dar paso a la improvisación (Loussier, 1959).

Loussier no es el único que maneja este tipo de propuesta. “Ideogramas” el disco como resultado del “Taller para Quinteto Mixto” de la ciudad México, nos propone también este paso del jazz a lo barroco.

El compositor Enrico Chapela quien encabeza la creación de este disco nos dice que el signo de nuestros tiempos es la inclusión de cualquier tipo de estética dentro de la historia de música en general, añadiendo “Así que ésta ya no es la época de los ‘ismos’ o de los ‘istmos’, donde los compositores se comprometían con una estética o un manifiesto político y no podían salirse de ahí; los jóvenes de nuestro tiempo han comprendido esto muy bien y eso se nota en este disco, donde predomina la variedad de influencias y sonidos que los jóvenes conocen”, concluyó (Talavera, 2017).

Por otro lado, en Latinoamérica ya se ha trabajado con este tipo de propuesta. Tenemos el caso de la revista “Pensamiento Actual” de la Universidad de Costa Rica con su publicación “El jazz en la música para vientos. Discusiones analíticas en torno a “Rhapsody in blue” de George Gershwin y Pasillo “enredao” de Vinicio Meza” (Quesada, 2015) que ya propone este tipo de género. Rhapsody in blue del pianista y compositor estadounidense George Gershwin es una composición creada para piano solo y banda de jazz, escrita en 1924, en la que se combinan elementos de música clásica con efectos de influencia jazzística, constituyéndose en página indispensable en el repertorio de las más famosas orquestas sinfónicas. Esta obra influyó notablemente en compositores europeos y estadounidenses, que comenzaron a utilizar en sus obras melodías y patrones rítmicos del jazz. Esta obra toma como referencia el “Third Stream”

(tercera corriente) que es un término aplicado a un estilo de hacer jazz que, en los años 50 y 60 pretendió ofertar una vía de desarrollo al género desde la influencia de la música clásica. El término fue acuñado por el compositor Gunther Schuller, a finales de la década de 1950 (Furió, 2011).

En la ciudad de Guayaquil aún no se ha conceptualizado bien este tema de las dos escuelas, quizás se lo ha propuesto, pero aún no se lo ha teorizado.

1.3 Problema de investigación

¿Cómo crear dos composiciones inéditas con características barrocas aplicando recursos del jazz?

Tabla 1: Planteamiento del Problema

Objetivo de Estudio	Recursos melódicos, armónicos y estilísticos del jazz, aplicables a composiciones de características barrocas.
Campo de Acción	Teoría Musical
Tema de Investigación	Aplicación de recursos del jazz en composiciones inéditas con características barrocas.

1.4 Justificación

La propuesta del presente trabajo de investigación pretende innovar y diversificar las formas en las que se realiza una composición dentro del ámbito musical contemporáneo, enlazando formas, formatos, técnicas de orquestación y de composición ya usadas tradicionalmente durante el periodo barroco con recursos jazzísticos.

Éste es un proyecto trascendente ya que sugiere nuevas formas, formatos y características de aplicación de recursos jazzísticos en composiciones de estructuras barrocas.

La proyección social de este estudio es de un amplio alcance, tanto nivel de la ciudad de Guayaquil, el Ecuador y el resto del mundo ya que pretende diversificar y fomentar la exploración, experimentación e implementación de diferentes formatos musicales y recursos jazzísticos dentro de composiciones de estilo barroco o de cualquier otro estilo del mundo de la música clásica o tradicional. “El futuro requiere que los músicos sepan de todo, que se adapten al ritmo que cambia el mundo y los gustos de la sociedad, lo que conlleve un replanteamiento de toda la industria musical a” todo nivel” (Salaberri, 2019).

Además, se reconoce como un trabajo que busca una universalización musical y cultural, ya que se basa en establecer recursos aplicados en el jazz que es “un lenguaje universal” (Bokova, 2011) a composiciones inéditas basadas en un estilo de música barroca que guarda sus orígenes en la cultura europea, donde uno de sus más importantes y primeros compositores fue el italiano Claudio Monteverdi. (Bennet, 1998).

El resultado de esta investigación proporcionará ayuda y servirá como un estímulo para aquellos estudiantes de música y músicos profesionales que pretendan recurrir a nuevos recursos del jazz para emplear en obras de características barrocas.

Cabe mencionar que la presente propuesta cumple con el perfil de egresado de la Carrera de Música de la UCSG (Guayaquil, 2017) ya que cumple con los siguientes parámetros:

- Interactúa permanentemente con los sectores artísticos y consolida el desarrollo de las artes musicales y de la cultura a nivel local y universal.
- Lee e interpreta estándares musicales como solista o instrumentista de ensamble, a partir de la interpretación de la estructura, la forma, las progresiones armónicas y melódicas.

- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a formatos cortos.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social de la que forma parte en un rol activo, protagónico y responsable como investigador y gestor del conocimiento musical.

1.5 Objetivo General

Crear dos composiciones musicales inéditas de características barrocas aplicando recursos del jazz.

1.6 Objetivos Específicos

- Analizar los principales recursos del jazz.
- Seleccionar del jazz los principales recursos armónicos, melódicos y estilísticos que son aplicables a obras de características barrocas.
- Aplicar los recursos seleccionados del jazz en la creación de dos composiciones musicales inéditas de características barrocas.

1.7 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cuáles son los recursos principales del jazz?
- ¿Qué principales recursos armónicos, melódicos y estilísticos del jazz son aplicables a obras de características barrocas?
- ¿Cómo aplicar los recursos seleccionados del jazz en la creación de dos composiciones musicales inéditas de características barrocas?

1.8 MARCO CONCEPTUAL

1.8.1 Barroco

El barroco musical fue un periodo artístico que duró aproximadamente 150 años, comenzando por el nacimiento de la ópera y el oratorio, y finalizando con la muerte de Johan Sebastian Bach en el año 1750 (Bennet, 1998).

Parece ser que “barroco” era una palabra portuguesa que designaba las perlas de forma irregular –más traída por los pelos parece una interpretación que hace derivar ese término de Barroco, una de las figuras del silogismo-: su significado, pues era “deforme extravagante”, y así se aplicó a edificios, objetos y pinturas en la misma época en que ya el estilo barroco empezaba a no ser obviamente dominante (VALVERDE, 1980). Muy pronto se extendió este término a la historia de la música, y así duró mucho más que el barroco en las demás artes.

Bajo esta denominación es uno de los períodos más interesantes en calidad y cantidad, si bien tiene todavía ante sí una amplia labor en el conocimiento de sus fuentes y en la valoración de éstas (VEGA, 1981).

Dentro de la música fue una de las épocas más largas revolucionarias, importantes e influyentes, alcanzando su primera madurez y un gran florecimiento en géneros, técnicas, intérpretes y compositores que se acercaban a un profundo conocimiento de los instrumentos.

Concretamente, la edad barroca ofrece, como ninguna época anterior, la paradoja de que la exuberancia y la extravagancia llegan a su extremo (VALVERDE, 1980).

Su estilo musical estaba relacionado con la época cultural europea homónima que abarca desde el nacimiento de la ópera hasta la muerte de Johann Sebastián Bach, antecedido por la música del Renacimiento y seguido por la música del Clasicismo.

1.8.2 La música en la era barroca

En el barroco se inventaron varias formas musicales como son el concierto, concierto grosso, la sonata y la ópera.

El bajo continuo es una técnica armónica que se crea en este período, para diversificar las formas compositivas de la época, liberando así a la voz principal del resto de voces que van en carácter contrapuntístico o polifónico, para así establecer un bajo constante que acompaña mientras la voz principal se mueve a su arbitrio.

El periodo barroco está dividido en tres etapas:

Tabla 2: Etapas de la música del periodo barroco con sus respectivos compositores destacados y principales características. Datos recuperados de Carmen, M. (Carmen, 2012).

Etapas de la música del periodo barroco	Compositores destacados	Principales características musicales de cada etapa
Barroco temprano (1580-1630)	-Claudio Monteverdi -Girolamo Frescobaldi -Michael Praetorius	La música de este período es caracterizada por un subgénero de monodia acompañada, esto es, una o varias voces solistas y bajo continuo. En este período se busca explorar nuevas sonoridades y disonancias con obras poco extensas y marcando diferencia entre las obras vocales e instrumentales. A finales de este período aparecen las primeras Óperas y Oratorios.
Barroco medio (1630-1680)	-Henry Purcell -Jean-Baptiste Lully -Johan Pachebel	En este nuevo período de la música barroca surge la ópera y la cantata, la música instrumental se mantiene en balance con la vocal y el contrapunto continúa evolucionando. La nueva ópera pasó de ser un espectáculo de la clase alta a entretenimiento de las capas altas de la clase media, debido a la libre compra de entradas en los teatros, Ya no era música solicitada y apreciada solamente por los aristocráticos. En el norte de Italia (Módena, Venecia y, sobre todo, la escuela boloñesa) la música instrumental sienta las bases de la tonalidad y de las formas del Barroco tardío. La

		vieja canzona se convierte en la nueva sonata en trío, de carácter virtuoso y contrapuntístico.
Barroco tardío (1700-1750)	-Antonio Vivaldi -George Frederich Händel -Johan Sebastian Bach	Durante esta época se desarrollaron las formas instrumentales basadas en la suite y el concerto grosso, mientras que la cantata tomó gran importancia al igual que el oratorio. El violín se convirtió en el instrumento principal para casi toda composición, pero además se dieron grandes logros en la música para teclado.

1.8.3 Principales características de la música barroca.

Tabla 3: Principales características de la música barroca. (Bukofzer, 2006).

Formas musicales	Rítmicas	Armónicas	Melódicas	Orquestación
- Surge la ópera y la cantata.	- El ritmo del bajo establece un compás más claro, muy uniforme y mecánico.	- El desarrollo de la armonía tonal.	- El movimiento melódico de las voces queda supeditado a la progresión de acordes funcionales armados desde el bajo continuo.	- La presencia obligatoria del bajo continuo; el bajo continuo se interpretaba generalmente por uno o varios instrumentos melódicos graves con un instrumento armónico que improvisaba los acordes.
- Concierto (Movimientos rápido o allegro, lento o adagio y más rápido o presto).	- Comienzo tético, anacrúsico y acéfalo.	- Se utiliza la modulación a tonalidades cercanas (relativas mayores o menores) con pocos cambios en las alteraciones y tonalidades que	- Amplio y constante uso de la anacrusa y de los comienzos acéfalos en melodías contrapuntísticas.	- La prioridad de la textura hacia las voces agudas y graves.

		comparten el mismo centro tonal (Dm-Dmaj). La modulación puede darse de dos maneras: Directa o con acordes de "pivote" o "puentes modulantes".		
-Concierto grosso.		- En tonalidades menores se utiliza la resolución a acordes mayores al final de una obra.	- El amplio espacio para la improvisación, tanto en obras libres como en las ya escritas, en forma de ornamentación. El uso de ornamentaciones como el trino, mordente o apoyaturas son ampliamente aplicadas.	- El gusto por los fuertes contrastes sonoros.
- Rondó, forma musical muy usada por clavecinistas de la época.		- Utilización mayoritaria de triadas, más que acordes completos con séptima y tensiones (barroco tardío).	- Aplicación polifónica aprovechando los registros extremos de los instrumentos (agudos-graves), para proveer sensaciones de varios instrumentos, también aplicando el esquema pregunta y respuesta en un solo instrumento solista.	- Uso habitual de diversas técnicas como la homofonía, polifonía, el contrapunto, el canon, la fuga.

1.8.4 El Jazz

El origen de los habitantes de raza negra en dicho lugar era diversa, mayormente eran provenientes de la zona occidental de África o del Caribe. Es en este variado contexto cultural donde tuvo lugar la aparición de estilos musicales tan diversos y entre todos estos el Jazz.

Se utilizaban instrumentos de percusión y de cuerda similares a los utilizados en la música africana indígena. Los esclavos organizaban fiestas en la plaza del Congo los domingos, ya que aquel día se les permitía mayor libertad; estas fiestas duraron años hasta 1885 teniendo casi el mismo sitio cronológicamente con el origen de las insólitas y nuevas bandas de jazz. Las canciones y danzas interpretadas eran en gran medida funcionales, ya fuese para el trabajo con canciones o gritos de campo, o para rituales. Su principal característica era la riqueza rítmica de sus canciones. Los africanos hacían uso de melodías no complejas y de técnicas de música de pregunta o llamada y respuesta. Pronto estas características no tardarían en combinarse con los principios armónicos de la cultura musical europea. Los ritmos reflejaban patrones africanos y de las escalas pentatónicas surgieron las notas del blues, utilizadas posteriormente para sentar las bases del blues y el jazz.

La iglesia impuso el canto de himnos en los esclavos de raza negra para que estos se inclinen por estilos más europeos. En muchos casos, el efecto fue contrario. Alan Lomax, erudito de la música afroamericana, comentó: “Los negros habían africanizado los salmos a tal nivel que muchos observadores describieron los himnos de los negros como misteriosa música africana. En vez de actuar de forma individual, fusionaban las distintas voces, obteniendo increíbles armonías, en las que cada cantante hacía variaciones de la misma melodía. El resultado fue una música potente y original como el jazz, pero profundamente melancólica, ya que la cantaba gente muy presionada”. (Lomax, 1968)

A partir de esta introducción el jazz se fue desarrollando por etapas durante los fines del siglo XIX y el siglo XX y contando con los siguientes estilos:

Tabla 4: Etapas y estilos del jazz con sus respectivos compositores destacados y sus características musicales. Datos recuperados del libro "The History of Jazz" (Giogia, 1997).

Etapas y estilos del jazz	Compositores e intérpretes destacados	Características musicales
El Blues	<ul style="list-style-type: none"> - Robert Jhonson - Blind Lemon Jefferson - Charlie Patton 	<ul style="list-style-type: none"> - Es la base, la columna vertebral del jazz. - Temas tristes expresando dolor y sufrimiento. - Forma musical de doce compases y acordes dominantes.
El Ragtime	<ul style="list-style-type: none"> - Scott Joplin - Tom Turpin - James Scott 	<ul style="list-style-type: none"> - Estilo preponderantemente jazzístico. - Utilizaba como base formas clásicas como el minueto o el vals, estructurándose en 16 compases. - Utilización amplia de ritmos sincopados dentro de su interpretación.
New Orleans	<ul style="list-style-type: none"> - Buddy Bolden. - Papa Mutt Carey - Freddie Keppard 	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisaciones que consistían en variaciones rítmicas y melódicas del tema principal. - La corneta era el instrumento principal utilizado para el desarrollo de las melodías, sin embargo, los instrumentos melódicos que acompañaban directamente como el trombón o el clarinete realizaban improvisaciones sobre la melodía base.

		<ul style="list-style-type: none"> - Es el primer estilo definido como "Jazz".
Dixieland	<ul style="list-style-type: none"> - Papa Jack Laine - Nick La Rocca - Anton Lada 	<ul style="list-style-type: none"> - Se desarrolló más el concepto de improvisación agilizando mayormente las melodías y desarrollando mejor las armonías. - Se crearon técnicas instrumentales nuevas como en los trombones el estilo "tailgate". - Se introdujo en mayor medida el piano y la batería, aunque como esta música se interpretaba mucho en desfiles, estos eran reemplazados muchas veces por la tuba u otros instrumentos complementarios como los platillos, etc.
Jazz de Chicago y New York	<ul style="list-style-type: none"> - Louis Armstrong - Duke Ellington - Sam Wooding - Luis Russell 	<ul style="list-style-type: none"> - Se desarrolló mayormente el concepto de improvisación individual. - Los arreglos en su mayoría son escritos debido a la gran influencia europea. - Se explotó mayormente el shout chorus que es la parte final del tema, para los pasajes polifónicos en donde todos los instrumentos tenían protagonismo. - Se asienta el saxofón como instrumento de base. - Se incentivó la creación de big bands lo cual influyó en lo que a futuro sería el swing.
El Swing	<ul style="list-style-type: none"> - Duke Ellington 	<ul style="list-style-type: none"> - Se formaron las grandes

	<ul style="list-style-type: none"> - Count Basie - Gene Krupa - Ella Fitzgerald - Benny Goodman - Anita O'Day - George Gershwin 	<p>orquestas de vientos que se llaman "big bands".</p> <ul style="list-style-type: none"> - El regreso a ritmos regulares de 4 acentos por compás. - Revalorización del blues. - El swing como elemento rítmico melódico. - Se crea la forma "Rhythm Changes" en la década de los treinta; tiene como base una progresión de acordes (I-VI-II-V/II-VI-II-V). Posteriormente se popularizó en la década de los cuarenta gracias al tema "I Got Rhythm" de George Gershwin.
El Bebop	<ul style="list-style-type: none"> - Dizzy Gillespie - Thelonious Monk - Charlie Parker - Dexter Gordon 	<ul style="list-style-type: none"> - Tenencia vanguardista no comercial que ponía como papel principal al solista al servicio de su propia música. - Se abandonó el formato de bigband para dar lugar a un formato más pequeño llamado ensamble o combo. - Mayor libertad y protagonismo a la sección rítmica (bajo y batería). - Se dio lugar a un fraseo más irregular, al uso de las disonancias y la poliritmia. - Se populariza el "Rhythm Changes".
Cool Jazz	<ul style="list-style-type: none"> - Miles Davis - Gunther Schuller - Betty Carter - Teddy Charles 	<ul style="list-style-type: none"> - Un estilo más calmado que el bebop. - Gran influencia de la música académica europea (Música clásica). - Miles Davis fue el creador

		indiscutible de este estilo y los plasmó en la creación de su álbum "Birth of the cool" (1948).
Hard Bop	<ul style="list-style-type: none"> - Max Roach - Art Blakey - Sonny Rollins - Cannonball Adderley - Charles Mingus - Woody Shaw 	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno a los orígenes del jazz con una acentuación notable en la energía de la música que era influencia directa del bebop. - Gran importancia en la sección rítmica contrario al cool que solo centraba su prioridad en mayor medida al solista.

A continuación, se determinan las características específicas del jazz en cuestión rítmica, melódica, armónica y sus recursos de orquestación los cuales le otorgan identidad como "lenguaje universal" (Bokova, 2011).

Tabla 5: Diversas características específicas del jazz. Datos recuperados de "The Jazz Theory Book" (Levine, 1995) y "Jazz Arranging and composing" (Dobbins).

Características del Jazz			
Rítmicas	Melódicas	Armónicas	Orquestación
<ul style="list-style-type: none"> - Acentuación en el "off beat". - Uso constante de la síncopa. - Uso de la hemiolia. - Desplazamiento rítmico. - Cambios de compás. - Acentos rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximaciones cromáticas. - Escalas modales. - Licks. - Enclosure. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dominantes secundarios. - Extensión de dominantes. - Extensión de dominantes interpoladas. - Resoluciones deceptivas. - Intercambio modal. - Sustitución tritonal. - Dominantes de función especial. 	<ul style="list-style-type: none"> - 4 way close. - 4-way close double lead. - Drop 2. - Drop 3. - Drop 2+4. - Clusters.

1.9 Definiciones de las características

1.9.1 Acentuación en el “Off beat”

Tradicionalmente la música hasta los inicios del jazz como tal, llevaba el acento rítmico en el primer bit como tiempo más fuerte y tercer bit como tiempo semifuerte, luego esto cambió para llevar los acentos en el segundo bit como tiempo más fuerte y cuarto bit como tiempo semifuerte, el “off beat” (Levine, 1995).

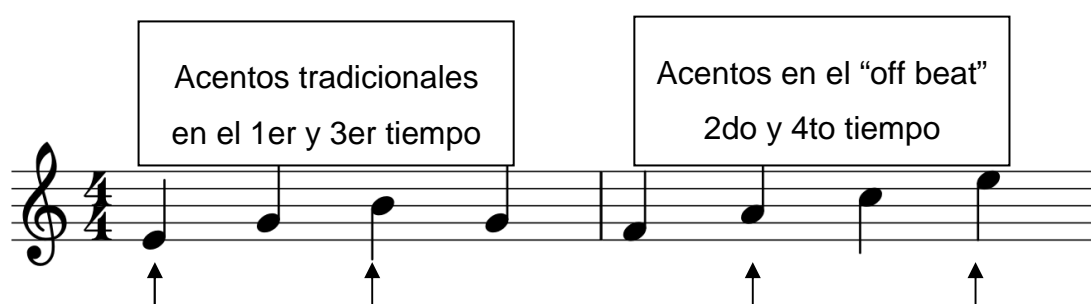


Figura 1: Gráfico explicativo de la diferencia entre acentuación tradicional y acentuación en el “Off beat”. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.9.2 Uso constante de la síncopa

Se describe a la “síncopa” como un medio para variar la estabilidad del ritmo a través de la acentuación en tiempos débiles o semifuertes dentro de un compás o incluso enlazándose y extendiéndose a varios compases (Levine, 1995).

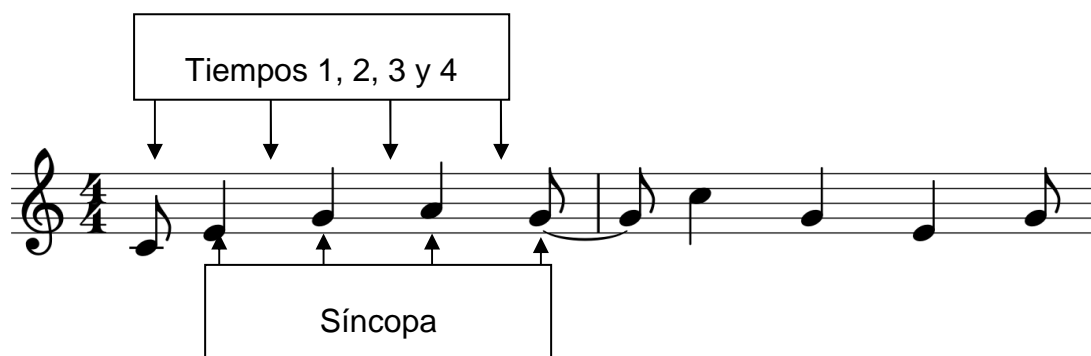


Figura 2: Diagrama explicativo sobre cómo se efectúa la síncopa. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.9.3 Uso de la hemiolia

La hemiolia es la afirmación métrica de la alternancia de tres y dos, es decir el cambio de una visión ternaria a binaria o viceversa; por ejemplo, si tenemos dos compases de $\frac{3}{4}$ el conteo serio “1, 2, 3/ 1, 2, 3” alternando con $\frac{2}{4}$ sin cambiar el tempo quedarían tres compases de $\frac{2}{4}$ “1, 2/ 1, 2/ 1, 2” y obviamente esto altera los acentos de cada frase (Levine, 1995).

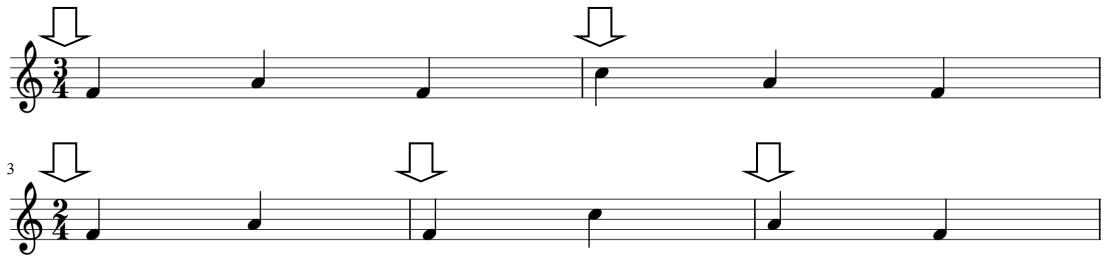


Figura 3: La “hemiolia”. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.9.4 Desplazamiento rítmico

El desplazamiento rítmico es un recurso que consiste en utilizar un patrón rítmico o frase melódica en repetidas ocasiones, pero de tal manera que el punto de partida en el compás o en los diferentes compases no sea el mismo, también pudiendo extender la duración de las notas o cambiar la figuración de las mimas, pero de tal manera que no pierda el sentido de la frase o patrón original. En otros términos, es también llamado “rubato” (Levine, 1995).



Figura 4: Aplicación del desplazamiento rítmico a una melodía popular “Himno a la Alegría” de la sinfonía n.-9 de Ludwig Van Beethoven. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

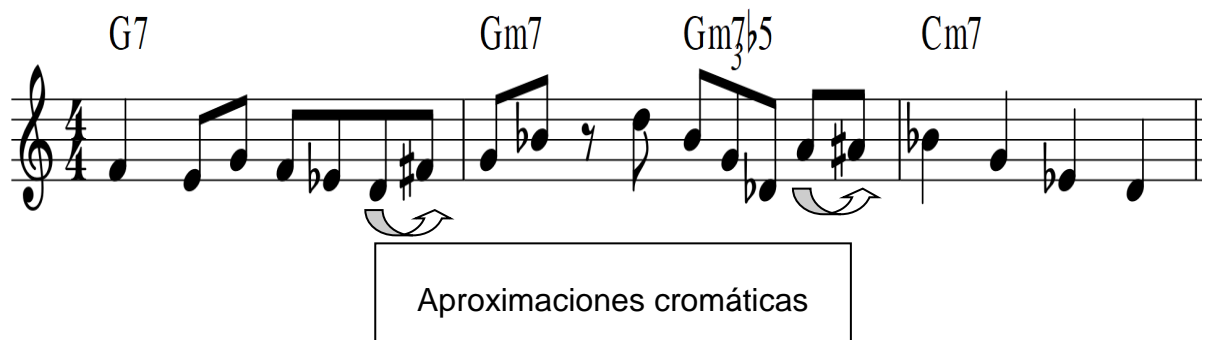
1.9.5 Cambios de compás

Los cambios de compás se pueden dar de manera libre dentro de una composición y cambian la marcación y la métrica de la obra en cuestión. Por ejemplo, el cambio de un compás de 3/4 a 4/4, o de 3/4 a 6/8 (Levine, 1995).

1.10 Recursos Melódicos

1.10.1 Aproximaciones Cromáticas

Las aproximaciones cromáticas son notas utilizadas como punto de conexión cercana a una distancia de medio tono de la siguiente nota a la que se dirige, que generalmente es una nota guía o una nota importante del siguiente acorde (Levine, 1995).



The image shows a musical staff in 4/4 time with four measures. Above the staff are the chord symbols: G7, Gm7, Gm7 \flat 5, and Cm7. The melody consists of quarter notes. In the first measure, the notes are G4, B4, D5, and C5. In the second measure, the notes are G4, B4, B \flat 4, and A4. In the third measure, the notes are G4, B4, B \flat 4, and A4. In the fourth measure, the notes are G4, B4, B \flat 4, and A4. Two curved arrows point from the B \flat 4 note in the second measure to the B4 note in the first measure, and from the B \flat 4 note in the third measure to the B4 note in the second measure. A box below the staff contains the text "Aproximaciones cromáticas".

Figura 5: Ejemplo de aproximaciones cromáticas de un acorde a otro. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.10.2 Escalas modales

Fueron creadas en la antigua Grecia y establecieron las bases para lo que posteriormente serian llamadas escalas musicales; son una sucesión de sonidos ordenados de forma ascendente o descendente. En el mundo del jazz es muy habitual contemplar el uso de los modos gregorianos en las improvisaciones de los intérpretes, especialmente en la etapa del jazz modal que tiene sus orígenes a fines de los 50's (Ojeda, 2011).

Modos Griegos

Modo Griego	Modo campo mayor	Modo campo menor	Característica	3° (modo)	Uso
Jónico	I	III	Escala mayor	+	maj7
Dórico	II	IV	6ta menor	-	m7, m6
Frigio	III	V	2da menor	-	sus4/b9
Lidio	IV	VI	4ta aumentada	+	maj7/#11
Mixolidio	V	VII	7ma menor	+	sus4 y dominantes
Eólico	VI	I	Escala menor antigua	-	m7
Locrio	VII	II	2da menor, 5ta disminuída	-	Semi-disminuídos

Figura 6: Modos griegos con sus respectivos datos técnicos (Herrea, 1995).

1.10.3 Motivos, frases o “licks”

Son frases muy características utilizadas en el mundo del jazz. Fueron creadas por los grandes improvisadores y precursores del jazz del siglo XX como Miles Davis, Charlie Parker, Thelonius Monk, Dexter Gordon, etc. (Levine, 1995).



Lick muy conocido creado por el trompetista Charlie Parker

Figura 7: Lick o frase creada por el trompetista Charlie Parker y usada en el solo de su tema “Billie’s Bounce”. Fuente: (Gómez Chumo, 2019)

1.10.4 Enclosure o bordadura.

Es un recurso que consiste en bordear la nota a la que se dirige a través de la utilización de una nota superior y luego inferior ya sea con un tono o medios tonos de distancia. En la teoría musical clásica se le llama bordadura (Levine, 1995).



Figura 8: Sucesión de enclosures. Fuente: (Gómez Chumo, 2019)

1.11 Recursos armónicos

1.11.1 Dominantes secundarios

Son acordes dominantes no diatónicos que pueden ser creados a partir de los grados de la escala diatónica que posean una quinta justa a partir de su raíz, es decir, todos los acordes del centro tonal excepto el “VIIIm7b5” por poseer la quinta disminuida (Levine, 1995).

Dominante Secundario		Acorde de Resolución	
V	Sol7	I	Do
V/II	La7	II	Re
V/III	Si7	III	Mi
V/IV	Do7	IV	Fa
V/V	Re7	V	Sol
V/VI	Mi7	VI	La

Figura 9: Dominantes secundarios con su respectivo acorde de resolución. Fuente: (Gómez Chumo, 2019)

1.11.2 Extensión de dominantes

Es una sucesión o cadena de acordes dominantes por relación de cuartas, esta se puede extender por el tiempo que se desee y su objetivo es prologar la tensión y que durante su duración no se genere una sensación resolutiva (Levine, 1995)

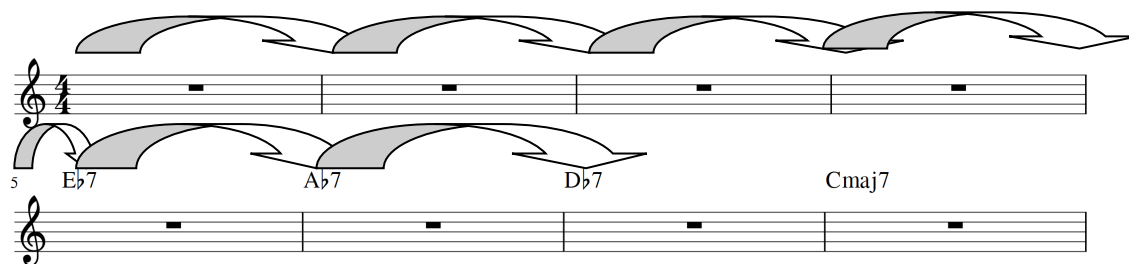


Figura 10: Ejemplo de extensión de dominantes. Fuente: (Gómez Chumo, 2019)

1.11.3 Extensión de dominantes interpoladas

Es la sucesión de acordes dominantes intercalados por otros acordes ya sean en relación de II V o acordes diversos, siempre y cuando se mantenga la sucesión simétrica por relación de cuartas de los dominantes y sus respectivos acordes intercalados (Levine, 1995).

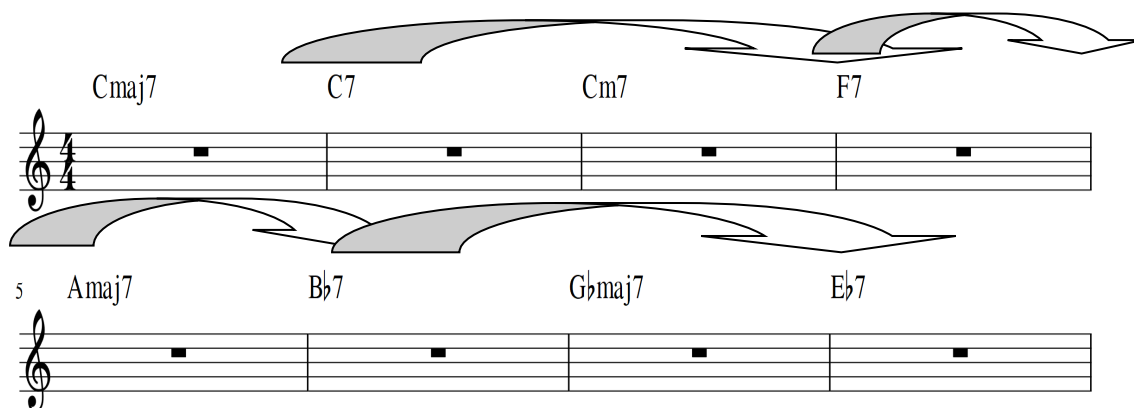


Figura 11: Ejemplo de extensión de dominantes interpoladas. Fuente: (Gómez Chumo, 2019)

1.11.4 Resoluciones deceptivas

Son todo tipo de resoluciones del acorde dominante hacia un acorde que no necesariamente sea la tónica, sirven para dar otro tipo de sonoridad a las cadencias o progresiones armónicas. (Levine, 1995).

Figure 12 shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures: Dm7 (G7), Em7, Am7, and Dm7 (G7). The second staff, starting at measure 5, contains four measures: Dbmaj7, Dm7 (G7), Ebmaj7, and Ebmaj7. Each measure is represented by a single note on a five-line staff.

Figura 12: Diversos casos de resoluciones que no van a su acorde de resolución interválica ni de cualidad “resoluciones deceptivas”. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.11.5 Intercambio modal

El intercambio modal se refiere que dentro de un centro tonal determinado se toman prestados acordes de los modos gregorianos a fin de tener mayor variación armónica en la obra, composición o standard sin salir del centro tonal en el que se encuentra (Levine, 1995).

Figure 13 shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains seven measures: Dm7, G7, Cmaj7, Am7, Dm7, and G7. The second staff contains seven measures: Dbmaj7, Dm7, G7, Ebmaj7, Dm7, G7, and Cmaj7. Arrows point from the Dm7 and Am7 measures in the first staff to the Dbmaj7 and Ebmaj7 measures in the second staff, respectively.

Figura 13: Resolución deceptiva al bIIImaj7 que proviene del modo frigio y al bIIImaj7 que proviene del modo dórico. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019)

1.11.6 Sustitución tritonal

Es un proceso armónico que consiste en reemplazar el V7 por uno que este a un tritono ascendente de distancia de la fundamental de la dominante original conservando la misma cualidad de acorde dominante. Esto también se puede aplicar con el acorde IIm7 dentro de una progresión II V I.

The image displays two musical staves. The top staff shows a progression of chords: Dm7 (II), G7 (V), Cmaj7 (I), followed by Dm7 (II), Db7 (dominante sustituto (sub V/I)), and Cmaj7 (I). The bottom staff shows G7 and Db7 with a tritone interval between their fundamentals, labeled 'comparten tritono' and 'distancia tritonal'.

Figura 14: Progresión original seguida de la misma progresión, pero con el acorde dominante sustituido tritonalmente. (Piston, 1959).

1.11.7 Dominantes de función especial

Son acordes dominantes especiales que no resuelven por relación de quinta. Normalmente estos acordes resuelven al Imaj7 o acordes de función tónica, aunque pueden funcionar por si solos también como sustitutos de los acordes V7, estos dominantes de función especial no tienen resoluciones tan fuertes como los V7 o subV7.

Los acordes de función especial son: I7, II7, IV7, bVI7, bVII7 (Piston, 1959).

1.12 Recursos de orquestación

1.12.1 Four way close

Es un voicing de 4 voces con la disposición de voces cerrada, cuenta con la raíz, tercera, quinta y séptima; en el caso de poseer tensiones estas reemplazan a las voces del acorde, la novena a la raíz, la 4ta y la 6ta reemplazan a la 5ta (Lindsay, 2005).



Figura 15: Progresión con voicings dispuestos en “four way close”. **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019).

1.12.2 Four way close double lead

Básicamente es el mismo voicing del four way close pero la top note “melodía” es doblada melódica y rítmicamente una octava abajo convirtiéndose así en un voicing de 5 voces (Lindsay, 2005).



Figura 16: Voicing en disposición “Four-way close double lead” **Fuente:** (Gómez Chumo, 2019).

1.12.3 Drop 2

Es un tipo de voicing en el cual la segunda voz descendente a partir del top note es enviada una octava abajo (Lindsay, 2005).

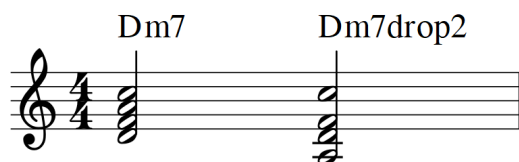


Figura 17: Ejemplo de drop 2. Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

1.12.4 Drop 3

De tal manera que el drop 2 consiste en enviar la segunda voz descendente a partir del top note, el drop 3 es un recurso utilizado para enviar la tercera voz una octava abajo (Lindsay, 2005).



Figura 18: Ejemplo de drop 3. Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

1.12.5 Drop 2+4

Consiste en enviar la segunda y la cuarta voz del voicing una octava hacia abajo (Lindsay, 2005).

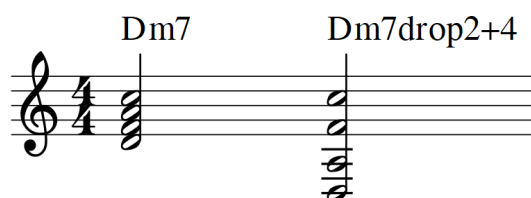


Figura 19: Ejemplo de drop 2+4. Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

1.12.6 Clúster

Es un tipo de acorde en disposición completamente cerrada que está compuesto de semitonos consecutivos a partir de la raíz o a partir del top note dependiendo el enfoque del voicing (Piston, 1959).



Figura 20: Sucesión de clústers de una partitura para piano.

CAPITULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Metodología

2.1.1 Métodos científicos

Para la realización del presente trabajo investigativo se aplicará el método sintético. Según (Chagoya, 2016) “Es un proceso mediante el cual se relacionan hechos aparentemente aislados y se formula una teoría que unifica los diversos elementos. Consiste en la reunión racional de varios elementos dispersos en una nueva totalidad, este se presenta más en el planteamiento de la hipótesis. El investigador sintetiza las superaciones en la imaginación para establecer una explicación tentativa que someterá a prueba”. En este contexto se podrá esclarecer la relación de la música barroca y el jazz.

2.1.2 Métodos empíricos

Se hará el uso del método experimental de investigación. *“El experimento dentro de los métodos empíricos resulta el más complejo y eficaz; este surge como desarrollo de la técnica y del conocimiento humano, como consecuencia del esfuerzo que realiza el hombre por penetrar en lo desconocido a través de su actitud transformadora”* (Chagoya, 2016). A través del experimento estudiamos el objeto para poder esclarecer todas las relaciones y propiedades, de esta manera se experimentará con la combinación de elementos de la música barroca y la contemporánea.

2.2 Enfoque

El presente trabajo investigativo posee un enfoque cualitativo que analiza, selecciona y aplica los recursos armónicos, melódicos y estilísticos, ya que según (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010) el análisis no se inicia con ideas preconcebidas sobre cómo se relacionan los conceptos o variables. Una vez reunidos los datos verbales, escritos y/o audiovisuales, se integran en una base de datos compuesta por texto y/o elementos visuales, la cual se analiza para determinar significados y describir el fenómeno estudiado.

2.3 Alcance

El alcance de este trabajo de investigación es exploratorio y descriptivo, ya que se pretende estudiar y extraer los recursos armónicos y melódicos del jazz para aplicarlos en composiciones de características barrocas.

2.4 Instrumentos de la investigación

Para la ejecución de este trabajo investigativo se ha recolectado la información necesaria a través de los siguientes aspectos:

2.4.1 Análisis de libros

El leer y analizar un libro es la clave fundamental para un estudio eficiente que favorece al músico y compositor; al facilitar el trabajo y obtener como resultado un contexto claro de lo que se quiere hacer (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010).

Cada libro que se tomará como una guía para el proceso de composición, se debe tomar en cuenta todas las referencias y recursos disponibles para obtener resultados de calidad

2.4.2 Audición de discos

Escuchar supone un acto de concentración y atención en la música que dan como resultado respuestas físicas, afectivas e intelectuales.

Según (Palma, 2014) La educación auditiva es la base de la educación musical, ya que se hace imprescindible para desarrollar la percepción sonora, vocal, corporal e instrumental.

2.4.3 Entrevista

La entrevista es un instrumento de recolección de datos que se usa con la finalidad de obtener información del tema que se va a investigar.

La entrevista es una técnica de gran utilidad en la investigación cualitativa para recabar datos; se define como una conversación que se propone un fin determinado distinto al simple hecho de conversar. Es un instrumento técnico que adopta la forma de un diálogo coloquial (Laura, Uri, Margarita, & Mildred, 2013).

Para ello se realizó una entrevista al licenciado Fermín Salaberri Lecumberri, actualmente docente del área de piano del “Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi”.

Ver entrevista en anexos

CAPITULO III: LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

“Octopus”

3.2 Descripción de la propuesta

“Octopus” es una obra en la cual se aplican recursos del jazz como la acentuación “off beat”, la articulación del swing, el uso frecuente o exclusivo de acordes con séptima y tensiones, uso de acordes de intercambio modal, el uso de la hemiolia, formas con progresión armónica propia como el “Rhythm Changes”, entre otros; sobre características barrocas como la forma musical (A-B-A) “concierto” y la forma que existe en el desarrollo de la melodía principal (A-B-A-C-A) “rondó”, la articulación neutral ausente del recurso del “swing”, su armonía tonal y en la cual predomina el uso de las triadas. Cabe recalcar que, en la ciudad de Guayaquil previo a este proyecto académico, no se habían realizado composiciones que apliquen recursos del jazz en obras de características barrocas.

El tema “Octopus” cuenta en primer lugar con una introducción de doce compases, para luego dar paso a una melodía o “head in” de veinte compases, separados simétricamente en 5 partes o secciones; luego del head in está la sección de solos que modula a Dmaj y está basada en la forma “Rhythm Changes”; luego, un pequeño puente modulante de tres compases, transitorio hacia el “head out” que en su parte final resuelve a un acorde mayor (técnica aplicada en obras de estilo barroco). Esta composición está en la tonalidad de Dm y en formato cuarteto de violín, piano, bajo y batería.

3.3 Estructura de la forma

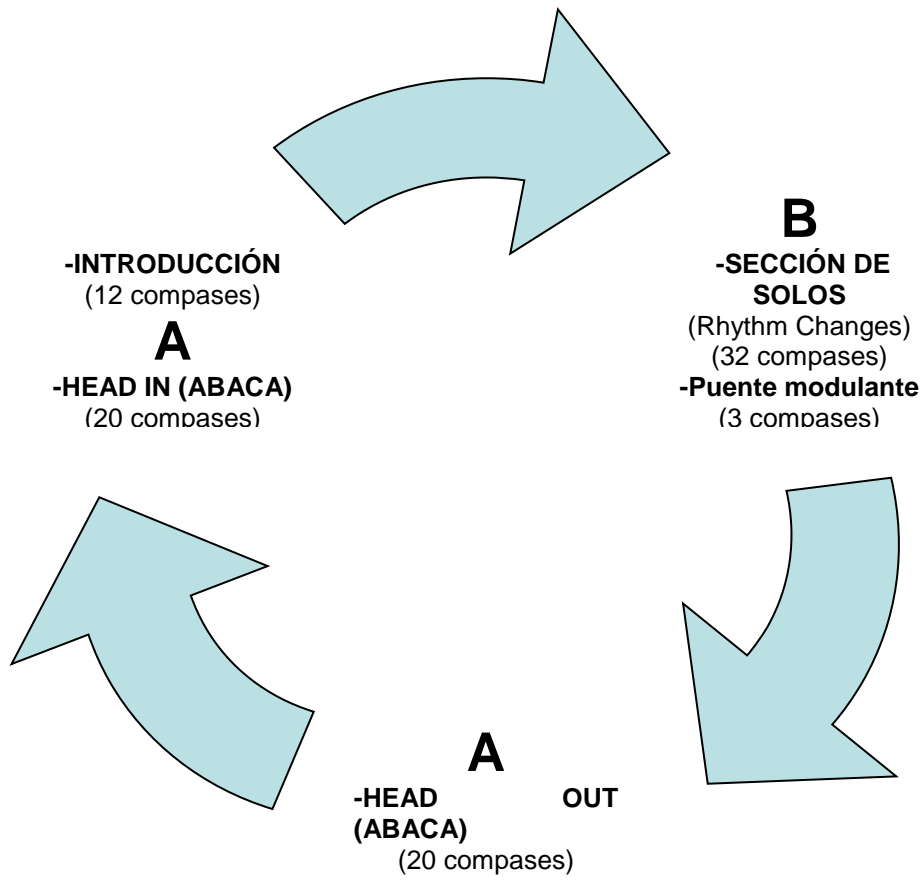


Figura 21: *Fuente:* (Gómez Chumo, 2019).

3.3.1 Introducción

-El tema comienza con cinco compases de violín solo aplicando técnica de dobles cuerdas exponiendo la melodía de la introducción.

SCORE **OCTOPUS** **ELI NAHUM GOMEZ CHUMO** **ARRANGER**

VIOLIN (Measures 1-5)

PIANO (Measures 1-5)

ELECTRIC BASS (Measures 1-5)

DRUM SET (Measures 1-5)

Se aplica técnica de dobles cuerdas en violín solo lo cual provee textura polifónica.

En rojo: Exposición e inicio de la frase introductoria. (Semifrase).
En azul: Continuación de la frase. (Semifrase).

Figura 22: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

Luego ingresa el piano re exponiendo el tema principal de la melodía junto al violín que ingresa en anacrusa. Ingresa también el bajo eléctrico doblando el bajo con el piano y así aplicando el bajo continuo durante ese mismo compás (compás seis). En el compás ocho el violín sigue solo la melodía y el resto de instrumentos pasan a acompañar con acentos rítmicos.

2 **OCTOPUS**

VIOLIN (Measures 2-5)

PIANO (Measures 2-5)

ELECTRIC BASS (Measures 2-5)

DRUM SET (Measures 2-5)

Anacrusa

En rojo: Exposición del tema principal
En naranja: Se comienza a interpretar en articulación swing.
En verde: Acompañamiento con acentos rítmicos en acentos con staccato.
En púrpura: Ingresan los instrumentos, aplicación

Figura 23: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

En el aspecto armónico se desarrolla una extensión por dominantes, en la que el último dominante es un V7/V, sin embargo, funciona como un subv7 para ir a un bII maj7 de resolución deceptiva, que proviene del modo locrio y

utiliza la escala lidia, a pesar de ello, se decidió no hacer uso del #4 para así otorgar un carácter jónico al fragmento. En el aspecto melódico del violín se combinan líneas de características barrocas con una escala de A locrio natural 9 como una aproximación al Gbmaj7 del compás número diez; donde también tiene lugar una transición de compás ternario (3/4) a cuaternario (4/4), además de que el bajo y la batería cambian de una articulación “neutral” a “swing”.

Posteriormente la melodía en el violín adquiere un carácter vertical, usando notas del acorde y tensiones, también aproximaciones cromáticas mientras se conecta de forma polifónica y contrapuntística con la parte del piano, que también hace uso de un enclosure o bordadura con aproximación al siguiente acorde.

SWING $\text{♩} = 100$ Octopus 3

Vln. *fff* *ff*

PNO. *f* *f* *f*

A7 D7 G7 G^bmaj7 G^bmaj7 A7 Dm

G^bmaj7 G^bmaj7 Dm

SWING (DOUBLE TIME COMPING)

SWING (DOUBLE TIME COMPING)

En naranja: Desarrollo con características barrocas y luego aplicando escala de A locrio natural 9.
En rojo: Extensión de dominantes y al final V7/V para resolver de forma deceptiva al bllmaj7.
En azul: Cambio de compás de 3/4 a 4/4.
En púrpura: Cambio de articulación a swing en “Double time” por el bajo y la batería.
En verde: Frases de transición desarrolladas en base a notas del acorde para luego utilizar aproximaciones cromáticas y resolver al siguiente acorde.

Figura 24: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.3.2 Head in

Melodía

En su parte “A” melódicamente comienza con el mismo motivo que comienza la obra en su introducción, pero ahora en estilo “swing” aplicando posteriormente desplazamiento rítmico.

The image shows a musical score for the piece "Octopus" in 3/4 time. The score is arranged for Violin (Vln.), Piano (PNO.), and Double Bass (D.S.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked "Swing ♩ = 100". The score is divided into measures 4, 13, and 15. The Violin part starts with a red box around the first four notes of measure 4, which is the main motif of the introduction. A green box highlights the same motif in measure 13, indicating a change in articulation and rhythmic displacement. The Piano part starts in measure 13 with a "SWING" articulation. The Double Bass part starts in measure 15 with a "SWING (WALKING BASS)" articulation. The score includes various chords: D^{m7}, B^{b7}, E^{m7b5}, D^{m7}, B^{b7}, and A⁷. A legend box in the bottom right corner explains the color coding: red for the introduction's main motif, green for the introduction's main motif in swing style with rhythmic displacement, and orange for the piano's swing articulation.

En rojo: Motivo principal de la introducción.
En verde: Motivo principal de la introducción en articulación swing y aplicando desplazamiento rítmico.
En naranja: El piano pasa a tocar en lenguaje y articulación swing al igual que el resto de instrumentos.

Figura 25: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

Luego en los siguientes compases de la parte “B” se utilizan aproximaciones cromáticas, tensiones de los acordes, enclosures o bordaduras y hemiolias entre la parte del violín y el piano.

Se utiliza una frase característica de obras de estilo barroco (Bach), para luego utilizar un quintillo, con una aproximación cromática hacia la raíz del siguiente acorde.

En verde: Aplicación de hemiolía entre la parte del violín y el bajo del piano, mientras en el interior se da un acompañamiento homofónico. A pesar de ello este extracto tiene un carácter contrapuntístico.

En rojo: Frase de características barrocas que luego pasa a una escala con aproximación cromática.

Figura 26: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

Se retoma la parte “A”, sin embargo, a diferencia de la primera “A” se hace la utilización de un “lick” o frase característica del jazz en la parte del piano.

En verde: Frase que utiliza notas de un lick o frase característica del jazz (Christiansen, 2001).

Figura 27: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

La melodía de la sección “C” posee recursos del jazz y el barroco en todo su desarrollo. Desde el inicio se aplica una melodía por octavas entre el violín y el piano, mientras el bajo utiliza la frase expositiva de la introducción del tema, todo proveyendo una textura de contrapunto. Luego esta parte “C” finaliza en un A7 con un calderón, lo cual provee una sensación de conclusión debido al alargamiento de este acorde; sin embargo, se utiliza

una estructura polifónica con aproximación en todos los instrumentos para retomar la parte “A”, y así dar fin al “head in” y continuar con la sección de solos.

The musical score for 'Octopus' is presented in a four-staff format: Violin (Vln.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The score is annotated with several colored boxes highlighting specific musical elements:

- Green:** A box around the violin melody, indicating a melodic line using octaves and jazz/baroque melodic techniques.
- Purple:** Boxes around the piano and drum parts, highlighting rhythmic accents and harmonic accompaniment.
- Red:** A box around the electric bass line, indicating a change in articulation and the use of the main theme's melody.
- Blue:** A box around the final measure of the section, indicating a cadence that provides a sense of culmination.
- Orange:** A box around the final measure, indicating a homophonic motif used to return to the 'A' section.

Chords are indicated above the piano and bass staves: D_m, E₇, F, G, G₇, G₇, D₇, and A₇.

En verde: Melodía por octavas aplicando recursos melódicos jazzísticos y barrocos entre el violín y el piano “Double lead”.
En púrpura: Acentos rítmicos y armónicos entre la batería y el piano respectivamente: el piano lleva un acompañamiento en voicings de disposición “four way close” en los acordes con séptima y disposición cerrada aplicando inversiones en las triadas.
En rojo: Cambio en el bajo a articulación sin swing; se utiliza la melodía principal de la introducción del tema junto con la batería en su relativa mayor (F).
En azul: Final de esta sección con un calderón que provee sensación de culminación, aunque siendo un acorde dominante manteniendo la tensión.
En naranja: Motivo homofónico aplicado para retomar la parte “A”.

Figura 28: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

The musical score for 'Octopus' is presented in a three-staff format: Violin (Vln.), Piano (Pno.), and Drums (D.S.). The score is annotated with several colored boxes highlighting specific musical elements:

- Green:** A box around a phrase in the piano part, indicating the use of a “lick” or characteristic jazz phrase.
- Red:** A box around a phrase in the violin part, indicating the application of a double bass technique.
- Purple:** A box around a phrase in the piano part, indicating a trino ornamentation.

Chords are indicated above the piano staff: D_{m7}, B^b₇, E_{m7b5}, D_{m7}, B^b₇, and A₇.

Figura 29: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.3.3 Armonía

Análisis armónico de la parte “A” (head in) de “Octopus”, desde el punto de vista del jazz.

Octopus Head In

ENGCH

VIIm7 (SubV7/III) VIIIm7b5	IVm7 (SubV7/III) V7/VI
4/4 D-7 B^b₇ E-7^b₅	D-7 B^b₇ A₇
VIIm7 Vmaj V7/III IIIIm	VIIm7 VMaj VIIm7 (V7/VI) VIIIm7b5 (SubV7/VI)
D-7 C E₇ A-	D-7 C D-7 A₇ E-7^b₅ E^b₇
VIIm7 (SubV7/III) VIIIm7b5	IIIIm7b5 (V7/III) V7/VI
D-7 B^b₇ E-7^b₅	A-7^b₅ E₇ A₇
VIIm (V7/III) Imaj IIImaj II7	(V7/III) V7/VI
D- E₇ F G G₇	D₇ A₇ A₇
VIIm7 (SubV7/III) VIIIm7b5	VIIm7 (SubV7/III) V7/VI
D-7 B^b₇ E-7^b₅	D-7 B^b₇ A₇

Figura 30: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.3.4 Sección de solos

En la sección de solos se modula a D por modulación directa y el tempo es elevado al doble de la unidad, por el motivo que para esta parte de la composición se aplicó la forma “Rhythm Changes”, que es una forma del jazz de tempo rápido que se popularizó en la década de los cuarenta durante el auge del bebop (Furió, 2011).

Rhythm Changes

(Medium Up Swing) Exercise

A	4/4	D Δ 7 B7	E-7 A7	F \sharp -7 B7	E-7 A7	
		A-7 D7	G7 C7	F \sharp -7 B7	E-7 A7	}
				E-7 A7	D6	
		F \sharp 7	/.	B7	/.	
		E7	/.	A7	/.	
A		D Δ 7 B7	E-7 A7	F \sharp -7 B7	E-7 A7	
		A-7 D7	G7 C7	E-7 A7	D6	

Figura 31: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.3.5 Puente modulante

El dispuesto puente modulante contiene una progresión sustituida tritonalmente y posteriormente posee un “sub V7/VI” que es el acorde sustituto de A7 que nos lleva de nuevo a F/Dm del “head out”.

The image shows a musical score for a bridge section. At the top, a box contains the chord progression: **Vm7-SubV7/IV-IVm7-SubV7/VI-SubV7/VI**. The score is for Violin (VLN.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has one flat (B-flat major/C minor). The progression is: **Cmin7, B7, Bbm7, Eb7, Eb7, Eb7**. A red box highlights the first four measures (Cmin7, B7, Bbm7, Eb7), and a green box highlights the last three measures (Eb7, Eb7, Eb7). A legend at the bottom right states: **En rojo: Unísonos y octavas. En verde: Progresión modulante.**

Figura 32: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.3.6 Head Out

Cuenta con la misma estructura del “head in”, sin embargo, se efectúan cambios dentro de su estructura armónica. Para finalizar el tema resuelve a un acorde mayor, que es un recurso que se ha importado del estilo barroco.

The image shows a musical score for a section titled "Octopus". The score is for Violin (VLN.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has one flat (B-flat major/C minor). The progression is: **Fm7, Bb7, EbMAJ7, Dm7, Bb7, A7, D**. A red box highlights the final measure, which contains the chord **D**. A legend at the bottom left states: **En rojo: Resolución a acorde mayor a D mayor en triada.**

Figura 33: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

Análisis armónico del head out de "Octopus"

Octopus Head Out						ENGCH
VIIIm7 V7/V V7		II6	V7	V7/V	(V7/VI)	
4/4 E-G7 C7		G6	C7	G7	A7	
Im7	(V7/III)	SubV7 /VI	SubV7	VIm7 (SubV7/V)	VIm7	Vmaj
F-7	E7	E7	E7 ^b	D-7	D7 ^b	D-7 C
VIm7 (SubV7/III)		#IVm7b5	IIIIm7b5	(V7/III)	V7/VI	
D-7		B7 ^b	B-7 ^b 5	A ^b -7 ^b 5	E7	A7
VIm7 (V7/III)	Imaj	IIImaj	II7(S.F.D)	(V7/II)	(V7/VI)	
D-E7 F G		G7	D7	A7	A7	
Im7	(SubV7/III)	bVIIImaj7	VIm7 (SubV7/III)	(V7/VI)		
F-7		B7 ^b	E ^b _Δ 7	D-7	B7 ^b	A7
Imaj						
D						
Fine						

Figura 34: Fuente: (Gómez Chumo, 2019).

3.4 Título de la propuesta

“Signature”

3.4.1 Descripción de la propuesta

La composición musical “Signature” está escrito en un formato para tres instrumentos: piano, contrabajo y batería. Está en tonalidad de Dm y tiene una rítmica de 2/4 y 4/4.

La forma o estructura consta de una introducción seguida de un *head in*, *interludio*, *head out*, *solo*, *head out* y *ending*.

3.4.2 ESTRUCTURA DE LA FORMA

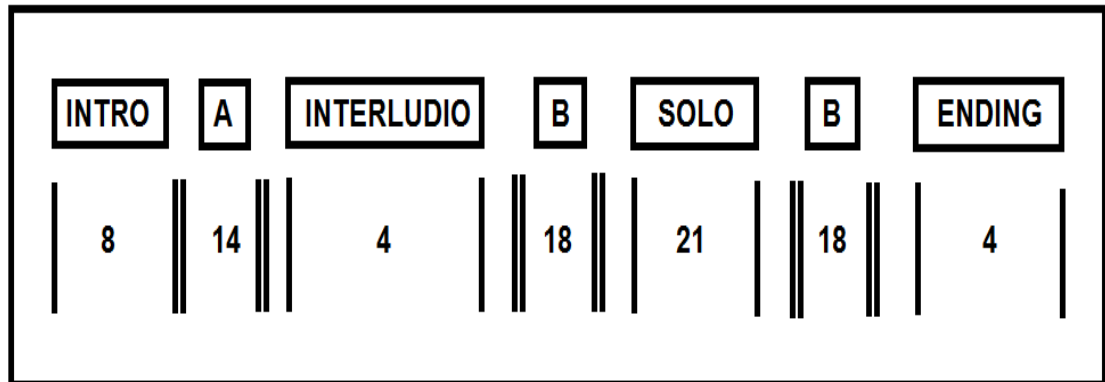


Figura 35: Fuente: (García Chango, 2019).

ESPECIFICACIONES

Introducción

- Se creó un motivo para la introducción, utilizando octavas en el bajo y se repite la misma cadencia.

Figura 36: Fuente: (García Chango, 2019).

- En el compás 5 se buscó una sonoridad diferente con acordes deceptivos.
- La introducción tiene una métrica de 4/4.

Figura 37: Fuente: (García Chango, 2019).

ESPECIFICACIONES

Parte A

- Se utilizó una melodía de características barrocas.
- La parte A tiene una métrica de 2/4.
- Se aplicaron acordes de tríadas (color naranja).
- Se le dio un toque especial con la batería y el bajo acentuando el bit 1 de la melodía (color azul).

Figure 38 shows a musical score in 2/4 time. The melody is written in the treble clef and is marked with 'VI- STRAIGHT DIMIN' and 'III maj A'. The accompaniment is written in the bass clef and is marked with 'STRAIGHT'. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The second measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The melody is marked with 'VI- STRAIGHT DIMIN' and 'III maj A'. The bass line is marked with 'STRAIGHT'.

Figura 38: Fuente: (García Chango, 2019).

Figure 39 shows a musical score in 2/4 time. The melody is written in the treble clef and is marked with 'Imaj', 'Vmaj', 'Imaj', '#IV°', and 'VIIImaj'. The accompaniment is written in the bass clef and is marked with 'G', 'C', 'F', 'B DIM', and 'E'. The score is divided into five measures by double bar lines. The first measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The second measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The third measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The fourth measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The fifth measure contains a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The melody is marked with 'Imaj', 'Vmaj', 'Imaj', '#IV°', and 'VIIImaj'. The bass line is marked with 'G', 'C', 'F', 'B DIM', and 'E'.

Figura 39: Fuente: (García Chango, 2019).

III- % Imaj VIImaj

AMIN % AMIN/G F E

Figura 40: Fuente: (García Chango, 2019).

ESPECIFICACIONES

Interludio

III-maj Escala pentatónica

INTERLUDIO AMIN

Figura 41: Fuente: (García Chango, 2019).

- Aquí se usó una escala pentatónica en tonalidad de Am (color azul).
- Se usó este interludio como un puente para cambiar de métrica en la parte B.

ESPECIFICACIONES

- Se cambió la métrica a 4/4 y el acento a los bits 2-4 “swing” (color naranja).
- El bajo y la batería hacen double time (color morado).
- En el compás 30 existe una resolución de subV7/VI al bVIIImaj7 y drop 2+4 en el piano (color azul) mientras el bajo y la batería hacen half time (color amarillo).
- En el compás 31 el bajo y la batería regresan al double time (color morado).

Parte
B

Figure 42 shows a musical score for three parts: Piano (P.), Bass (B.), and Drums (D.). The score is in 4/4 time and features several harmonic and rhythmic annotations. The piano part includes chords such as VI-7 (Dmin7), VII° (Edim), (V7/VI) (A7), V° (Cdim), bIIImaj7 IV6 (V7/IV) (bVIIImaj7), VI-7 (Dmin7), II-7 (Gmin7), and V7 (C7). The bass part is annotated with 'DOUBLE TIME' (purple) and 'HALF TIME' (yellow). The drum part is annotated with 'SWING' (orange) and 'DOUBLE TIME' (purple). A blue box highlights a 'drop 2+4' in the piano part, and a green arrow points to a resolution in the piano part.

Figura 42: Fuente: (García Chango, 2019).

Figure 43 shows a musical score for three parts: Piano (P.), Bass (B.), and Drums (D.). The score is in 4/4 time and features several harmonic and rhythmic annotations. The piano part includes chords such as IImaj7 (Fmaj7), (V7/VI) (A7), V7 (C7/bb), (V7/VI) (A7), #IV° (Bdim/F), III-7 (Amin7/E), and V7/IV (G7/F). The bass part is annotated with 'STRAIGHT' (blue) and 'SWING' (yellow). The drum part is annotated with 'SWING' (orange), 'HALF TIME' (purple), and 'SWING' (yellow). A green arrow points to a resolution in the piano part.

Figura 43: Fuente: (García Chango, 2019).

- En el compás 35 se usó una frase de características barroca para resolver a un trino (color naranja).
- En el compás 36 cambia nuevamente el acento al bit 1-3 (color azul).
- En el compás 38 regresamos al bit 2-4 “swing” (color amarillo) y el bajo y la batería hacen half time (color morado)

- Four way close (color rosado).

The image shows a musical score for guitar with four staves. Above the staff, a series of chords are written in red: (V7/IV), VI-7, VII7b5 (V7/VI), Imaj7, V7 IVmaj7, (V7/VI), IVmaj7, V7/VI, VI-7, V7/VI, and VI-7. Below these are the corresponding chord diagrams: G^{7(9,11)}/B, DMIN^{7(9,9)}, EMIN^{7(9,5)}, A^{7(11,3)}, FMAJ^{7(9,11)}/B, C⁷, B^bMAJ⁷/D, A⁷⁽⁹⁾, A⁷⁽⁹⁾/G, B^bMAJ⁷/F, A^{7(11,3)}/E, DMIN⁷, A⁷, and DMIN⁷. A blue box highlights a section of the score labeled 'Puente' in red, which contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Green arrows point from the V7/VI chord to the VI-7 chord and from the VI-7 chord to the V7/VI chord.

Figura 44: Fuente: (García Chango, 2019).

- En el compás 42 hay un pequeño motivo de la introducción que se usó como puente para resolver al solo y al ending.

ESPECIFICACIONES

Solo

- La sección del solo está en swing y escrito sobre la forma jazz-blues.
- Aquí el solo empieza en el segundo grado (color naranja).
- Se reemplazó el primer grado dominante por un Maj7 (color azul).

The image shows a musical score for guitar solo with four staves. Above the staff, a series of chords are written in red: II-7, V7, Imaj7, V7/II, II-7, V7, Imaj7, V7/II, II-7, and V7. Below these are the corresponding chord diagrams: DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, A⁷, DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, A⁷, DMIN⁷, and G⁷. A blue box highlights the first measure of the solo, which contains the II-7 chord diagram. A blue circle highlights the CMAJ⁷ chord diagram. Green arrows point from the II-7 chord to the V7 chord, from the V7 chord to the Imaj7 chord, from the Imaj7 chord to the V7/II chord, from the V7/II chord to the II-7 chord, from the II-7 chord to the V7 chord, from the V7 chord to the Imaj7 chord, from the Imaj7 chord to the V7/II chord, from the V7/II chord to the II-7 chord, and from the II-7 chord to the V7 chord.

Figura 45: Fuente: (García Chango, 2019).

Imaj7 CMAJ7 IV7 F7 Imaj7 CMAJ7 % CMAJ7 IV7 F7 #IV° F#DIM

Figura 46: Fuente: (García Chango, 2019).

- En el compás 64 existe un calderón en el V grado (color azul) para dar paso a la batería que servirá como puente para entrar a la parte B (color naranja).

Imaj7 CMAJ7 V7/II A7 II-7 DMIN V7 G7 Imaj7 CMAJ7 V7/II A7 II-7 DMIN V7 G7

Figura 47: Fuente: (García Chango, 2019).

ESPECIFICACIONES

- Se usó el mismo motivo de la introducción.

Ending

The musical score is for an ending section, marked "ENDING" in a box. It consists of four staves: piano (p), guitar (g), bass (b), and drums (d). The piano part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The guitar part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass part is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The drum part is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano part features a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f*. The guitar part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The bass part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The drum part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The chords are A7, DMIN, A7, DMIN, A7, DMIN, A7/E, *mf*, DMIN. The score is marked with a double bar line at the end.

Figura 48: Fuente: (García Chango, 2019).

CONCLUSIONES

En este proyecto se identificaron los principales recursos del jazz aplicables en obras de características barrocas como lo son el uso del “off beat”, la articulación del swing, el desplazamiento rítmico, el uso de recursos armónicos sin mantener un centro tonal estático como lo son los acordes sustitutos o los acordes de intercambio modal, el uso de las tensiones sobre acordes de séptima, licks o frases características, aproximaciones cromáticas, formas jazzísticas como el “Rhythm Changes” y “Jazz Blues” secciones de solo improvisadas, que si bien es cierto ya existían en el periodo barroco, estas se daban de forma limitada a manera de variaciones del mismo tema, y no de forma libre como fueron desarrolladas en la época del swing.

Dentro del proceso de esta investigación se corroboró que los elementos mencionados previamente favorecieron notoriamente a enriquecer la variedad rítmica, armónica, melódica y en general compositiva de las obras con características barrocas. En el presente caso habiendo sido aplicados en composiciones inéditas con características barrocas.

Las obras de características barrocas tienen una infinidad de posibilidades en cuestión a su ritmo, melodía, armonía y composición, ya que todo lo antes mencionado puede ser manipulado, transformado o creado al arbitrio del compositor o arreglista aplicando recursos del jazz, no solo a obras de características barrocas, sino también dejando el campo libre en cuanto a la experimentación con los diversos estilos existentes.

Por último, se concluyó que todos los recursos del jazz disponibles son capaces de ser insertados en los diversos estilos de música académica, en este caso específicamente en música inédita de características barrocas, mediante la aplicación de todos los recursos previamente citados.

RECOMENDACIONES

En el ámbito musical la innovación es de vital importancia, puesto que a medida que transcurre el tiempo y la sociedad está en una incesante transformación y cambio, se debe pretender adaptar todo lo que se considera “antiguo” a los tiempos actuales. Existen estilos e información que se está perdiendo a causa del desinterés de la población por la música de diferentes orígenes y características, y más aún la falta de interés por descubrir nuevas formas en las que se pueden conectar o combinar los estilos clásicos o antiguos de composición con las técnicas modernas, adaptando dichos estilos a los tiempos actuales mediante la aplicación de recursos más contemporáneos, como lo son los elementos del jazz. Por lo tanto, se recomienda:

- Elaborar composiciones inéditas o arreglos basados en estilos musicales académicos clásicos como lo son el estilo barroco, que es el estilo que hemos utilizado para el presente proyecto.
- Considerar los elementos estudiados y aplicados en el presente trabajo de investigación, con el fin de generar propuestas innovadoras dentro del panorama musical actual.
- Experimentar con la amplia gama de recursos musicales procedentes de los diversos estilos que existen en el ámbito musical global, con el fin de ampliar los horizontes de estudio teórico y compositivo para generar nuevos proyectos de investigación académicos que profundicen y expandan más el conocimiento sobre la aplicación y combinación de recursos de diversos estilos en una misma composición.

REFERENCIAS

- Bennet, R. (1998). *Investigando los estilos musicales*. Ediciones AKAL, 1998.
- Bukofzer, M. (2006). *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial.
- Chagoya, E. R. (16 de agosto de 2016). *GESTIOPOLIS*. Obtenido de <https://www.gestiopolis.com/metodo-y-tecnicas-de-investigacion/>
- Christiansen, C. (2001). *Essential jazz lines in the style of Charlie Parker*. USA: Mel Bay Publications.
- Cortina, A. (1996). El estatuto de la ética aplicada. *Isegoría* , 119-121.
- Cortina, A. (2002). La dimensión pública de las éticas aplicadas. *Revista IBEROAMERICANA* , 46-49.
- Furió, J. P. (2011). *TERCERA CORRIENTE JAZZÍSTICA, (THIRD STREAM): SU INFLUENCIA EN EL PANORAMA ACTUAL DE LA MÚSICA EN VALENCIA*. VALENCIA, ESPAÑA.
- Goldsworthy, A. (s.f.). *JOE CHINDAMO*. Obtenido de <http://www.joechindamo.com/>
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Akal.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal.
- Guayaquil, U. C. (2017). *Carrera de Artes Musicales*. Recuperado el 2018
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2010). *METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION*. MEXICO: Mc GRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Herrea, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol II*. Anthoni Bosch.
- Ichio, Y. (2011). *BACH AND IMPROVISATION*. VARTEMINEN.

- Jones, G. S. (2014). *A CONCEPTUAL METHOD OF LEARNING JAZZ IMPROVISATION*. Virginia.
- Laura, D., Uri, T., Margarita, V., & Mildred, H. (2013). *LA ENTREVISTA, RECURSO FLEXIBLE Y DINÁMICO*. MEXICO: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO.
- Levine, M. (1995). *Teoría del Jazz*. Sher Music Co.
- Lindsay, G. (2005). *Jazz Arranging Techniques: From quartet to big band*. Staff Art Publishing.
- Loussier, J. (1959). *Jacques Loussier Official Website*. Recuperado el 2019, de www.loussier.com/index.php?page=info/info_contenu&id_rubrique=1&id_info=195 Biography:
- Maldonado, C. (26 de Julio de 2016). Costa Rica recibirá migrantes de centroamérica que buscan refugio en EEUU. *El Heraldo* , pág. 3.
- Marchetti, E. (MARTES de FEBRERO de 2010). *SONIDOS EN FUGA*. Obtenido de SOLO UN INTENTO TERAPÉUTICO MUSICAL: <http://sonidosenfuga.blogspot.com/2010/02/?m=0>
- Ojeda, J. L. (2011). *Una aproximación a la música griega antigua*. Recuperado el 27 de 02 de 2019, de Dialnet plus Universidad de la Rioja: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>
- Palma, T. G. (2014). *Educación auditiva y su incidencia en la expresión musical en los niños de 5 a 6 años*. Guayaquil.
- Piston, W. (1959). *Armonía*. Cooper City: SpanPress.
- Quesada, M. A. (2015). El jazz en la música para vientos. discusiones analíticas en torno a Rhapsody in Blue de George Gershwin y pasillo enredado de Vinicio Meza. *Pensamiento Actual* , 121-145.
- Rubio, J. R. (1976). Jacques Loussier, todavía. *Repositorio documental CREDOS* , 53.

Salaberri, F. (12 de Febrero de 2019). El jazz aplicado en música de características barrocas. (L. García, Entrevistador)

Talavera, J. C. (27 de ENERO de 2017). IDEOGRAMAS; PASA DEL JAZZ A LO BARROCO. *EXCELSIOR* .

Valverde, J. M. (1980). *EL BARROCO, UNA VSIÓN DE CONJUNTO*. BARCELONA: MONTESINOS EDITOR, S.A.

Vega, D. (1981). EL BARROCO MUSICAL ESPAÑOL: PRECISIONES SOBRE SU NATURALEZA. *REVISTA DE MUSICOLOGIA* , 237-267.

Anexos
Anexo No. 1
Entrevista

COMO COMPOSITOR ¿CUALES SON LAS INFLUENCIAS Y REFERENCIAS QUE USAS PARA CREAR MUSICA?

Siempre me gustó la música muy estructurada, con una lógica muy marcada como la obra de Bach, Mozart y Ravel. Me gustan los motivos sencillos pero que implican muchas cosas y que son susceptibles de desarrollarse hasta el infinito y también las líneas melódicas claras, equilibradas y definidas.

¿CÓMO PIENSA UD QUE INFLUYE LA MÚSICA CLÁSICA EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA?

Pues esta es una influencia que era más frecuente hace algunos años. La música de los Beatles, de Queen, de Nina Simone o de David Brubeck, por citar algunos músicos muy diferentes, no se entiende sin el bagaje clásico que los acompaña como telón de fondo. Hoy en día, parece que la influencia es al revés, la música clásica cambia y transforma la manera de hacer y presentar la música clásica. Beethoven se mezcla con ritmos latinos, los solistas clásicos se presentan como estrellas del rock e improvisan en sus conciertos, y algunas ramas de la música clásica y la música para cine se han simplificado hasta el ridículo.

¿CREE UD QUE LA TÉCNICA INSTRUMENTAL PUEDE INFLUIR EN LA MUSICA CONTEMPORÁNEA PARA UNA MEJOR EJECUCIÓN?

Por supuesto. Muchos de mis compañeros que se graduaron tocando Brahms, Chopin, Beethoven, decidieron después dedicarse a otras músicas: jazz, flamenco, pop etc. Todos coinciden en cómo la técnica clásica, no solo en sus instrumentos, si no el contrapunto, la armonía de escuela les ayuda a desempeñarse más eficientemente en los estilos en los que se han inmerso. Encontramos algunos ejemplos notables entre David Brubeck del que

hablaba antes, cuyo pianismo refinado, se contrasta con el experimental autodidacta de Thelonius Monk. Ambos son grandísimos músicos, pero Bruebeck cuenta con más recursos para expresar lo que quiere que el segundo. Del mismo modo, el carisma y las buenas intenciones de Louis Armstrong, no palián a veces sus falencias técnicas, mientras que Paolo Fresu hace con su trompeta lo que quiere.

CON TODA SU EXPERIENCIA COMO DOCENTE EN EL MUNDO DE LA MÚSICA ¿CUAL CREE UD QUE DE TODOS LOS PERIODOS MUSICALES APORTA CON LA MAYOR CANTIDAD DE INFORMACIÓN PARA FORMAR A UN MÚSICO?

Sin duda la música barroca. Era un sistema musical complejo pero muy pragmático y sin las ambiciones extramusicales de los Beethóvenes y románticos venideros que distorsionan a veces un poco la misión y la función de la música. Además, en el Barroco, la técnica y la expresión de las emociones están unidas de una manera muy estrecha, haciendo de esta una música más emocionante que ninguna otra. Además, el espacio para la improvisación que tiene esta música no tiene parangón en ningún otro estilo.

¿QUÉ PERIODO MUSICAL CREE UD QUE ES EL ADECUADO PARA EL APRENDIZAJE DE LA IMPROVISACIÓN?

Una vez más el barroco. La improvisación fue un arte que cultivaban todos los músicos que merecieran ese nombre hasta que, en el siglo XIX, con la aparición de los conservatorios, se comienza a dar una formación altamente especializada, donde a los músicos se los entrena para leer y tocar lo que está escrito y nada más. En el barroco en cambio, la improvisación formaba parte del estilo en sí mismo. Había que reconstruir el cifrado del bajo continuo sobre la marcha, como en un estándar de jazz barroco y la realización de este nunca se hacía de la misma manera. Del mismo modo, la adición de ornamentos se daba por supuesto y esos dependían mucho de la

sensibilidad del intérprete y de su buen gusto. Por eso la música barroca es una música que se presta para la improvisación en cualquier estilo.

EL MÚSICO DE HOY EN DÍA ESTÁ SUJETO A CAMBIOS ¿CUÁLES CREE UD QUE SON LOS RETOS DEL MÚSICO ACTUAL?

El verdadero reto es diversificarse, ampliar nuestros horizontes e intereses contradiciendo la tendencia a la especialización de las instituciones educativas. El futuro requiere que los músicos sepan de todo, que se adapten al ritmo que cambia el mundo y los gustos de la sociedad lo que conlleve un replanteamiento de toda la industria musical a todo nivel.

Anexo No.2

SCORE **OCTOPUS** **ELI NAHUM GOMEZ CHIMO**
ARRANGER

A **STRAIGHT**

VIOLIN *ff*

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

2 **OCTOPUS**

VIOLIN *ff* **SWING**

PNO. *f* **STRAIGHT** *ff* **A⁷ D^{m7} E^{m7b5}**

E.B. *f* **STRAIGHT** *ff* **A⁷ D^{m7} E^{m7b5}**

D.S. *f* *ff*

SWING **♩ = 100** **OCTOPUS** **3**

VIOLIN *fff* *ff*

PNO. *f* **STRAIGHT** *f*

E.B. *f* **A⁷ D⁷ G⁷ G^bMAJ⁷ G^bMAJ⁷ D⁷**

D.S. *f* **SWING (DOUBLE TIME COMPING)**

4
B SWING $\text{♩} = 100$ Octopus

VIN. *ff*
13 D_{m7} B^b_7 E_{m7b5} D_{m7} B^b_7 A_7

PNO. *f*
13 D_{m7} B^b_7 E_{m7b5} D_{m7} B^b_7 A_7
SWING (WALKING BASS)

E.B. *f*
13 SWING

D. S. *f*
13

Octopus 5

VIN. *f*
17 D_{m7} C E_7 A_m D_{m7} C D_{m7} A_7 E_{m7b5} E^b_7

PNO. *f*
17 D_{m7} C E_7 A_m D_{m7} C D_{m7} A_7 E_{m7b5} E^b_7

E.B. *ff*
17

D. S. *ff*
17

6 Octopus

VIN. *f*
21 D_{m7} B^b_7 E_{m7b5} A^b_{m7b5} E_7 A_7

PNO. *f*
21 D_{m7} B^b_7 E_{m7b5} A^b_{m7b5} E_7 A_7

E.B. *f*
21

D. S. *f*
21

10

OCTOPUS

AMIN⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F[♯]MIN⁷ B⁷ EMIN⁷ A⁷ EMIN⁷ A⁷ D⁶
 37
 AMIN⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F[♯]MIN⁷ B⁷ EMIN⁷ A⁷ EMIN⁷ A⁷ D⁶
 37
 AMIN⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F[♯]MIN⁷ B⁷ EMIN⁷ A⁷ EMIN⁷ A⁷ D⁶
 37
 37 *f* *f*

OCTOPUS

11

F[♯]7 F[♯]7 B⁷ B⁷
 43
 F[♯]7 F[♯]7 B⁷ B⁷
 43
 F[♯]7 F[♯]7 B⁷ B⁷
 43
 43 *f*

12

OCTOPUS

E⁷ E⁷ A⁷ A⁷
 47
 E⁷ E⁷ A⁷ A⁷
 47
 E⁷ E⁷ A⁷ A⁷
 47
 47

OCTOPUS

Chord progression for page 13: D_{MAJ}⁷ B⁷ E_{MIN}⁷ A⁷ F[♯]_{MIN}⁷ B⁷ E_{MIN}⁷ A⁷

INSTRUMENTS: VIN., PNO., E.B., D.S.

Measure numbers: 51

Dynamic: *f*

14

OCTOPUS

Chord progression for page 14: A_{MIN}⁷ D⁷ G⁷ C⁷ E_{MIN}⁷ A⁷ D^b

INSTRUMENTS: VIN., PNO., E.B., D.S.

Measure numbers: 55

Dynamic: *f*

PUENTE

OCTOPUS

Chord progression for page 15: D C_{MIN}⁷ B⁷ B^b_{MIN}⁷ E^{b7} E^{b7} E^{b7}

INSTRUMENTS: VIN., PNO., E.B., D.S.

Measure numbers: 59

Dynamic: *ff*

16 **SWING** $\text{♩} = 100$ **OCTOPUS**

Vln. *ff*
 E_{m7} G⁷ C⁷ G^b C⁷ G⁷ A⁷

PNO.
f
 E_{m7} G⁷ C⁷ G^b C⁷ G⁷ A⁷

E.B. *f*

D.S. *f*

17 **OCTOPUS**

Vln. *f*
 F_{m7} E⁷ E⁷ E^{b7} D_{m7} D^{b7} D_{m7} C³ E⁷ E^{b7} D_{m7} D^{b7}

PNO.
f
 F_{m7} E⁷ E⁷ E^{b7} D_{m7} D^{b7} D_{m7} C E⁷ E^{b7} D_{m7} D^{b7}

E.B. *f*

D.S. *f*

STRAIGHT SWING

18 **OCTOPUS**

Vln. *f*
 D_{m7} B^{b7} B_{m7b5} A^b_{m7b5} E⁷ A⁷

PNO.
f
 D_{m7} B^{b7} B_{m7b5} A^b_{m7b5} E⁷ A⁷

E.B. *f*

D.S. *f*

OCTOPUS

74 *mf* *f* *ff* *fff* *ffff*

Vln. *STRAIGHT*

PNO. *STRAIGHT*

E.B. *STRAIGHT*

D.S. *STRAIGHT*

D_m *E₇* *F* *G* *G₇* *G₇* *D₇* *A₇*

20

OCTOPUS

76 *ff* *f*

Vln. *SWING*

PNO. *SWING*

E.B. *SWING*

D.S. *SWING*

F_{m7} *B^b₇* *E^b_{MAJ7}* *D_{m7}* *B^b₇* *A₇* *D*

Anexo No.3

SCORE

SIGNATURE

LOREN GARCÍA
LOREN GARCÍA

INTRO

A

Piano: *f* A⁷ DMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ A⁷/E DMIN⁷ EMIN⁷(05) A⁷(013)/F GMIN⁷ B^bMA⁷(00111)/A A⁷ EMIN⁷(05)/D A⁷/C[#] BMIN⁷/D *mf*

ACOUSTIC BASS: *f* *mf*

DRUM SET: *f* *mf*

B

PNO.: *mp* DMIN A G C F

A.B.: *mp*

D.S.: *mp*

2

PNO.: 17 BMIN E AMIN SIGNATURE AMIN/G F E Tr

A.B.: 17

D.S.: 17

INTERLUDIO AMIN

C

PNO.: 23 *f*

A.B.: 23 *f*

D.S.: 23 *f*

SIGNATURE

Chord progression for measures 53-59:

53: CMAJ⁷, F⁷, CMAJ⁷, CMAJ⁷, F⁷, F^bDIM

59: CMAJ⁷, A⁷, DMIN, G⁷, CMAJ⁷, A⁷, DMIN, G⁷

Instrumentation: PNO., A.B., D.S.

SIGNATURE

Chord progression for measures 66-73:

66: DMIN⁷, EDIM, A⁷, CDIM, A^bMAJ⁷ B^bD^bE^bMAJ⁷ DMIN⁷, GMIN⁷, C⁷

73: FMAJ⁷, A⁷, C⁷/B^b, A⁷, SWING, B^bMIN⁷/F, Am/E, G⁷/F

Tempo and Style: SWING, $\text{♩} = 130$, $\text{♩} = 110$, STRAIGHT, DOUBLE TIME, HALF TIME

Instrumentation: PNO., A.B., D.S.

SIGNATURE

70

PNO.

A.B.

D.S.

70

71

72

73

74

75

76

p *mf*

77

PNO.

A.B.

D.S.

ENDING

77

78

79

80

81

82

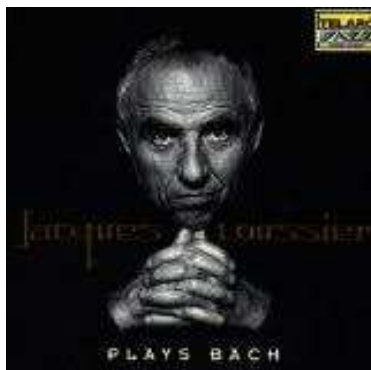
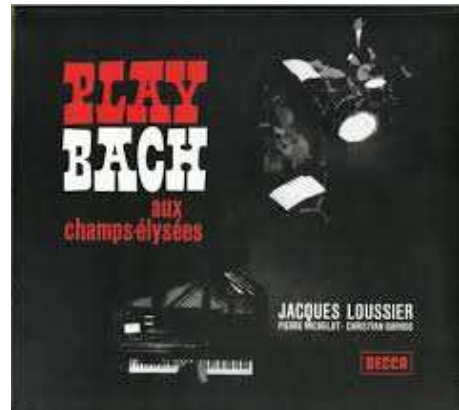
83

84

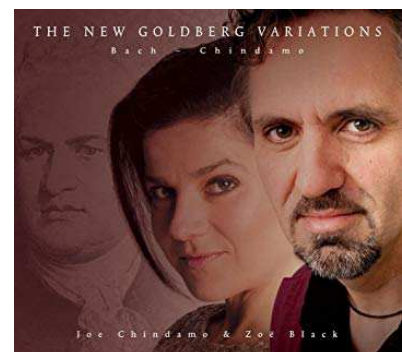
f *mf*

Anexo No.4

Discografía Jaques Loussier



Discografía Joe Chindamo





DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Loren Georgiana García Chango**, con C.I: # **070503246-4** autora del trabajo de titulación: previo a la obtención del título de “**Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz**” 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, 21 de marzo de 2019

f. _____

Nombre: **Loren Georgiana García Chango**

C.I: **070503246-4**



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Elí Nahúm Gómez Chumo**, con C.I: # **093060412-9** autor del trabajo de titulación: previo a la obtención del título de **“Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz”** 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, 21 de marzo de 2019

f. _____

Nombre: **Elí Nahúm Gómez Chumo**

C.I: **093060412-9**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA			
FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN			
TEMA Y SUBTEMA:	"Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz"		
AUTOR(ES)	Loren Georgiana García Chango, Elí Nahúm Gómez Chumo		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Jenny María Villafuerte Peña		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	21 de marzo de 2019	No. DE PÁGINAS:	101
ÁREAS TEMÁTICAS:	Recursos del jazz, características barrocas, composiciones inéditas.		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Jazz, barroco, elementos melódicos, rítmicos, armónicos, orquestación, experimentar.		
RESUMEN:	<p>El objetivo de esta investigación fue elaborar una propuesta musical de dos temas inéditos, a través de la aplicación de elementos y recursos del jazz en composiciones de características barrocas. Se aplicó una metodología con enfoque cualitativo, y alcance descriptivo y exploratorio. Como instrumentos de recolección de datos se utilizó el análisis de libros, artículos científicos y culturales, y la entrevista a un experto en música. Posteriormente los autores identificaron y analizaron los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de orquestación del jazz para efectuar la composición de los temas "Signature" y "Octopus". Finalmente, al culminar el proceso de investigación y composición se corroboró la viabilidad del presente proyecto, puesto que es una herramienta útil que sirve como premisa para la creación de futuras composiciones aplicando recursos del jazz en obras de diferentes características estructurales y estilísticas; además de contener posibles progresos y descubrimientos en el ámbito de la teoría y composición musical.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: 0939657386-0991781041	E-mail: loren.df87@gmail.com / nahumgch@outlook.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo Teléfono: +593-9- 9867-0248 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):			