



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

**TÍTULO:**

“Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la Calidad de la Composición de Jazz: análisis del Jazz guayaquileño “Mentiras” de Tritono y “Oscaricity” de Oscar Sevilla”.

**AUTOR:**

**Víctor Hugo, Toledo Granizo**

**TRABAJO DE SEMINARIO DE GRADUACION PREVIO A LA  
OBTENCION DEL TITULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**TUTOR:**

**Phd. Rafael Castaño**

**Guayaquil, Ecuador  
2014**



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

**CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Toledo Granizo, Victor Hugo** como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciado en Música**.

**TUTOR**

---

**Phd. Rafael Castaño**

**REVISORES**

---

**Mgs. Yasmine Yaselga**

---

**Mgs. Juan Isidro Mejía**

**DIRECTOR DE LA CARRERA**

---

**Dpl. Gustavo Vargas Prias**

**Guayaquil, a los 3 del mes de Octubre del año 2014**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

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

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

**Yo, Victor Hugo Toledo Granizo**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación “Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la Calidad de la Composición de Jazz: análisis del Jazz guayaquileño “Mentiras” de Tritono y “Oscaricity” de Oscar Sevilla”. previa a la obtención del Título **de Licenciado en Música** ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

**Guayaquil, a los 3 del mes de Octubre del año 2014**

**EL AUTOR:**

---

**Victor Hugo Toledo Granizo**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

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

### **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Victor Hugo Toledo Granizo**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: “Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la Calidad de la Composición de Jazz: análisis del Jazz guayaquileño “Mentiras” de Tritono y “Oscaricity” de Oscar Sevilla” cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 3 del mes de Octubre del año 2014**

**EL AUTOR:**

---

**Victor Hugo Toledo Granizo**

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a ti Dios por bendecirme para llegar hasta donde he llegado, porque hiciste realidad este sueño anhelado.

A mi madre y a mi padre, que a pesar de la distancia siempre estuvieron atentos de mi progreso desde el principio hasta el día hoy, continúan dándome ánimo y apoyo para culminar este proyecto.

**Victor Hugo Toledo Granizo**

## **DEDICATORIA**

Este trabajo les dedico con todo mi cariño y mi amor a mis padres lo que han hecho todo en toda mi vida que pudiera alcanzar mis objetivos, por motivarme con su apoyo moral y económico que con su perseverancia estuvieron motivándome a cada instante.

Va por ustedes, por lo que valen, porque admiro su perseverancia y por lo que han hecho de mí., espero no defraudarlos y contar siempre con su valioso apoyo, sincero e incondicional.

**Victor Hugo Toledo Granizo**

## **TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

---

Mgs. Yasmine Yaselga  
LECTOR / DELEGADO

---

Mgs. Juan Isidro Mejia  
LECTOR / DELEGADO

---

Dpl. Gustavo Vargas Prias  
DIRECTOR DE LA CARRERA



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

## **CALIFICACIÓN**

---

**Phd. Rafael Castaño  
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR**

## ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	ix
ÍNDICE DE ANEXOS	x
RESUMEN	17
ABSTRACT	18
INTRODUCCION	19
1.1 Contexto de la investigación	21
1.2 Problema de la investigación	22
1.3 Justificación	23
1.4 Objetivos	24
1.4.1 Objetivos Generales	24
1.4.2 Objetivos Específicos	24
1.5 Hipótesis y variables	25
1.5.1 Variables de la investigación	25
1.6 Diseño metodológico	25
1.7 Población y muestra	29
<b>CAPÍTULO II: Marco teórico</b>	
2.1 Antecedentes	29
2.2 Bases teóricas	32
2.2.1 El Jazz	32
2.2.2 El Swing	33
2.2.3 Bebop	33
2.2.4 Jazz Modal	34

2.2.5	Composición	34
2.3	Terminología Jazzística	
2.3.1	Sección Rítmica	34
2.3.2	Head	35
2.3.3	Solo	35
2.3.4	Standard	35
2.3.5	Rhythm Changes	36
2.3.6	Vamp	36
2.3.7	Break	37
2.4	Estructura formal del Jazz	
2.4.1	Forma	37
2.5	Recursos Rítmicos	
2.5.1	Sincopa	38
2.5.2	Stop time	39
2.5.3	Kick	40
2.6	Recursos Armónicos	
2.6.1	Intervalo	41
2.6.2	Cifrado	42
2.6.3	Acorde	42
2.6.4	Acordes Triadas	42
2.6.5	Acordes Cuatriadas	43
2.6.6	Acordes de Séptima	43
2.6.7	Progresión	44
2.6.8	Cadencia	44

2.7	Recursos Melódicos	
2.7.1	Escala Musical	45
2.7.2	Los Modos Mayores	45
2.7.3	Motivos	47
2.7.4	Semifrase	47
2.7.5	Frase	48
2.8	Definición de Variables	
2.8.1	Ritmo	48
2.8.2	Armonía	48
2.8.3	Melodía	49
2.8.4	Calidad	49
<b>CAPÍTULO III: RESULTADOS Y ANÁLISIS</b>		
3.1	Índice de métodos y técnicas	49
3.2	Técnica: encuesta	49
3.2.1	Objetivo de la encuesta	50
3.2.2	Análisis de resultados de la encuesta	50
3.3	Técnica: entrevista	52
3.3.1	Cuadro de análisis	55
3.4	Análisis Musical	57
3.4.1	Análisis de la Obra Mentiras	57
3.4.2	Análisis de la Obra Oscaricity	68
<b>CAPÍTULO IV: Conclusión y recomendación</b>		
4.1	<b>Conclusión y recomendación</b>	81

**BIBLIOGRAFÍA**

**ANEXO 1**

**ANEXO 2**

## INDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1:</b> Cuadro de análisis de la entrevista.	55
--	----

## INDICE DE GRAFICOS

<b>Grafico 1:</b> Influencia musical de Jazz en la composición.	51
<b>Grafico 2:</b> Herramientas o equipos de trabajos para realizar composiciones.	51
<b>Grafico 3:</b> Recurso musical donde mas se destacan a crear.	51
<b>Grafico 4:</b> Frecuencia con que se aborda un análisis musical de una composición.	52

## INDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Forma del Rhythm and Changes.	36
<b>Figura 2.</b> Forma de Song for my Father.	37
<b>Figura 3.</b> Forma de Take the A Train.	37
<b>Figura 4.</b> Ejemplo de Sincopa.	39
<b>Figura 5.</b> Ejemplo de Stop time.	40
<b>Figura 6.</b> Ejemplo de Kick.	41
<b>Figura 7.</b> Acorde de Séptima Mayor.	43
<b>Figura 8.</b> Acorde de Séptima Dominante.	43
<b>Figura 9.</b> Acorde de Séptima Menor.	44
<b>Figura 10.</b> Acorde Subdisminuido.	44
<b>Figura 11.</b> Escala de los 7 modos mayores.	46
<b>Figura 12.</b> Forma del tema Mentiras.	58
<b>Figura 13.</b> Forma de la Introducción de Mentiras.	59
<b>Figura 14.</b> Forma de la parte A de Mentiras.	59
<b>Figura 15.</b> Forma de la parte B de Mentiras.	60
<b>Figura 16.</b> Forma de la parte C de Mentiras.	60
<b>Figura 17.</b> Forma de Solos de Mentiras.	60
<b>Figura 18.</b> Introduccion de Mentiras.	61
<b>Figura 19.</b> Parte A de Mentiras.	62
<b>Figura 20.</b> Parte C de Mentiras.	62
<b>Figura 21.</b> Parte C de Mentiras.	63
<b>Figura 22.</b> Introducción de Mentiras.	63
<b>Figura 23.</b> Parte A de Mentiras.	64

<b>Figura 24.</b> Parte B de Mentiras.	64
<b>Figura 25.</b> Parte C de Mentiras	65
<b>Figura 26.</b> Sección de Solos de Mentira	65
<b>Figura 27.</b> Parte A de Mentiras.	66
<b>Figura 28.</b> Parte B de Mentiras	67
<b>Figura 29.</b> Parte C de Mentiras.	67
<b>Figura 30.</b> Forma del tema Oscaricity.	69
<b>Figura 31.</b> Forma de la parte A de Oscaricity.	69
<b>Figura 32.</b> Forma de la parte A2 de Oscaricity.	70
<b>Figura 33.</b> Forma de la parte B de Oscaricity.	70
<b>Figura 34.</b> Forma de la parte A de Oscaricity.	71
<b>Figura 35.</b> Parte A de Oscaricity.	73
<b>Figura 36.</b> Parte A2 de Oscaricity.	74
<b>Figura 37.</b> Parte B de Oscaricity.	75
<b>Figura 38.</b> Parte A de Oscaricity.	76
<b>Figura 39.</b> Parte A de Oscaricity.	76
<b>Figura 40.</b> Parte A2 de Oscaricity.	77
<b>Figura 41.</b> Parte B de Oscaricity.	77
<b>Figura 42.</b> Parte A de Oscaricity.	78
<b>Figura 43.</b> Parte A de Oscaricity.	79
<b>Figura 44.</b> Parte B de Oscaricity.	79
<b>Figura 45.</b> Parte A de Oscaricity.	80

## **RESUMEN**

Con la finalidad de este trabajo es comprender los diferentes puntos de vista que aplican los recursos musicales para ejercer una composición de Jazz. Las investigaciones de campo se han realizado mediante entrevistas, análisis de grabaciones y partituras, donde se demuestran los recursos y sus aplicaciones mediante un cuadro de análisis. Para obtener esta información se consultó a expertos en composición y calidad como Frank Holder, Daniel Herrera entre otros.

En este trabajo se logro comprobar que el dominio de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos es un punto sumamente importante para la composición de jazz, ya que requiere un conocimiento profundo de estos para poder romper las reglas al momento de componer. Los compositores de jazz van desarrollando su propio lenguaje musical a través de cada composición debido a la libertad que ofrece este estilo musical como podemos observar en las composiciones que son parte de este proyecto.

Palabra clave: ritmo, armonía, melodía, composición, calidad, Jazz.

## **ABSTRACT**

For the purpose of this work is to understand the different views applying musical resources to exert Jazz composition. Field investigations have been conducted through interviews, analysis of recordings and scores, where resources and applications are demonstrated through an analysis table. To get this information experts were consulted in composition and quality as Frank Holder, Daniel Herrera among others.

This work was achieved verify that the domain of the harmonic, melodic and rhythmic resources is a very important point for jazz composition because it requires a deep understanding of these in order to break the rules when composing. Jazz composers are developing their own musical language through each composition due to the freedom offered by this musical style as seen in the compositions that are part of this project.

Keyword: rhythm, harmony, melody, composition, quality, Jazz.

## INTRODUCCION

De todas las expresiones musicales que surgieron durante el siglo XX, el jazz es una de las mas complejas y sofisticadas, ya que en ella juega un papel importante la improvisación, la riqueza rítmica, el concepto armónico y la parte interpretativa. Prueba de esto se vivencia el trabajo compositivo de Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, entre otros.

Como genero, el Jazz exige un dominio teórico y técnico de los diferentes recursos musicales durante el proceso de composición e interpretación.

El Jazz en Ecuador surge a partir de la primera mitad del siglo XX. Según Karla M. Del diario Expreso (2013) indica “El pionero de este género fue Nicolás Mestanza y Álava (Guayaquil, 1893-1942), pianista y compositor que en los años 20 organizó la primera orquesta llamada Mestanza Jazz”.

En la actualidad la composición en el genero del jazz en el Ecuador es una actividad que va adquiriendo mas adeptos, ofreciendo al publico un sinnúmero de propuestas musicales. Muchas de estas propuestas gozan de un excelente dominio de lenguaje interpretativo, conocimiento de diversos estilos y la aplicación de los diversos recursos musicales durante el proceso de composición.

El presente trabajo demostrara como los recursos rítmicos, armónicos, melódicos adquiridos dentro de una formación académica pueden favorecer la calidad de una composición de Jazz .

Este trabajo se enfocará en las propuestas musicales de Francisco Chica y Oscar Sevilla, noveles compositores Jazzistas de formación académica por la Carrera de

Música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, realizados en la primera década del siglo XXI.

La intención de este proyecto es dejar un material que ayude a las nuevas generaciones a entender cómo son los procesos de composición y cuáles son sus características para tener en un futuro mejores propuestas musicales.

## **CAPÍTULO I**

### **1.1 CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN**

El genero del Jazz de manera académica se va difundiendo en el Ecuador aproximadamente por 15 años, tiempo en que se implanta como método de estudio en las carreras de Música de las universidades del país.

Para la vida de un músico, la composición es una de las actividades mas satisfactorias pero a la vez mas complejas, ejercidas por músicos profesionales, autodidactas y aficionados, ya que la composición es vista con suma importancia y con un trato especial por parte de las universidades extranjeras, llevando la formación musical hacia un alto nivel, debido a los recursos con que uno crea una composición.

En Ecuador, las instituciones musicales como la Universidad San Francisco de Quito, la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (2007) y la UDLA (2012) han implementado la enseñanza de este genero musical alcanzando buenos resultados en un periodo de tiempo relativamente corto, a pesar de los logros obtenidos, la composición de jazz aún no recibe el tratamiento como materia especifica dentro de la carrera, para poder logra un nivel mayor en el dominio de la composición.

En Guayaquil los músicos que utilizan el jazz como método de estudio y que incursionan en la actividad de la composición de este genero, lo hacen por iniciativa propia valiéndose únicamente de la teoría musical aprendida académicamente en las Universidades, desligándola un poco de la orientación estilística y estética del genero.

## 1.2 PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

En Guayaquil, la creación de composiciones de jazz ha sido una actividad poco explorada o documentada, el dominio de teoría musical y el desarrollo de creatividad son factores importantes en la composición de una obra de jazz.

En Guayaquil existen bandas de Jazz que pasan por un proceso a veces largo y complicado al momento de proponer composiciones de calidad, que generen un impacto positivo tanto para el músico como para la audiencia.

Según Daniel Herrera (2010) dice “Para entender estas diferencias es necesario preguntarse por la calidad, algo que tiene mucho que ver con la intuición. Así que aprender a identificar al músico por su sonido, entender el proceso de improvisación y recordar que no solamente se trata de habilidad técnica, sino de creatividad al componer y tocar en el momento, son la base fundamental para distinguir entre la música de elevador y el verdadero jazz”.

Entre las personas que disfrutan el jazz aun existe desconocimiento al momento de reconocer una pieza musical que represente de manera correcta a este estilo musical que su principal característica dentro de la composición y la improvisación es el lenguaje musical de este estilo.

La necesidad de tener un documento donde se reúna los principales recursos musicales aprendidos, dirigidos hacia el proceso de la composición donde se establezca definiciones y criterios de composición para que este sea un proceso mas practico.

De allí la necesidad de desarrollar un proyecto de investigación donde se analiza la contribución de los recursos musicales y el proceso de composición de temas de Jazz en compositores guayaquileños.

### **1.3 JUSTIFICACIÓN**

El Jazz en Guayaquil va generando un panorama cada vez mas atractivo para los músicos y se van formando bandas de diferentes niveles profesional, algunas con preparación académica y otras formadas fuera del ámbito académico. Todas estas tienen un factor común: exponer su propuesta musical pero ¿cómo saber si estamos frente a una propuesta de calidad?.

Para esto es necesario documentar cuales son los criterios que un músico debe tener para desarrollar una propuesta musical de calidad y competencia utilizando los recursos rítmicos, armónicos y melódico.

Con esta investigación se beneficiarán:

- Músicos sin formación académica que quieran incursionar en la composición de jazz.
- Músicos académicos que quieran incursionar en la composición del genero de acuerdo a los parámetros que diferencian de cada estilo de Jazz.
- Profesores que quieran enseñar a componer jazz.

Con este proyecto de investigación se pretende:

- Revelar el estilo local que se le da al lenguaje de Jazz durante la composición.

- Abrir las puertas a nuevas ideas y recomendaciones a futuros estudios sobre composiciones de jazz.
- Servirá como fuente de información para una mejor experimentación en el uso de los diferentes recursos musicales para la composición de Jazz.
- Incentivar a que los músicos generen nuevas expresiones artísticas.

#### **1.4 OBJETIVOS**

##### **Objetivo general:**

Analizar la contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la calidad de Composición, comparar la obra del grupo Tritono y de Oscar Sevilla.

##### **Objetivo específico:**

- Identificar los recursos rítmicos, armónicos en la composición para Jazz en las obras de los grupos de Jazz Guayaquileños, analizando sus grabaciones, mediante partituras, sus presentaciones en vivo o entrevistas para obtener criterios de composición profesional.
- Analizar la calidad de composición de Jazz relacionando la aplicación de los recursos con la parte creativa del compositor para demostrar que las creaciones de Jazz se basan mayormente en un dominio teórico.
- Realizar un esquema de lo que se va a obtener una información específica en la que se va puntualizar el proceso creativo, conociendo su criterio e intención de su creación musical.

## **1.5 PREGUNTAS DE INVESTIGACION**

¿Cuáles son los factores preponderantes que permiten juzgar la calidad de una composición de Jazz?

¿Tendrá mayor impacto a la audiencia una composición de jazz dependiendo del numero de integrantes que la ejecuten?

¿La actividad de componer temas ayuda a desarrollar el criterio de estética y lenguaje de un músico?

¿Escoger el instrumento que va a interpretar la melodía del tema influye directamente en la calidad de la composición?

### **1.5.1 VARIABLES DE LA INVESTIGACION**

#### **VARIABLES**

VARIABLE INDEPENDIENTE: Recursos, rítmicos, armónicos y melódicos.

VARIABLE DEPENDIENTE: Calidad de Composición

### **1.6.1 DISEÑO METODOLOGICO**

La investigación de este trabajo es de tipo científico por esta razón consta de estos dos métodos: Deductivo e Inductivo

**En el Método Deductivo:** Se realizaran investigaciones sobre conceptos generales de composición de Jazz con esa información poder enfocar a temas específicos de estilos, de composición, de criterios de manera general para luego de ello analizar a las bandas Tritono y Oscar Sevilla.

**En el Método Inductivo:** Se establecerá una investigación a las bandas de Jazz como: Tritono y Oscar Sevilla, de donde se obtendrá información específica de sus criterios al momento de componer y poder generar conceptos generales sobre este tema.

**Exploratorio:** No existe información científica sobre bandas nacionales de Jazz donde se revela como utilizan sus recursos en la composición de Jazz .

**Descriptivo:** Se realizara observaciones de presentaciones en vivo, escuchare sus grabaciones, analizare sus partituras y estableceré una comparación entre dichas bandas mostrando así sus aportaciones en el ámbito de las composiciones.

**Correlacional:** Se establecerá la relación de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos y la calidad de la composición de Jazz de los músicos guayaquileños Tritono y Oscar Sevilla.

**Explicativo:** Se expondrá todo lo investigado entre las variables mencionadas, los recursos rítmicos, armónicos, melódicos y su contribución en la calidad de la composición.

**Tipo de diseño de investigación:** Investigación de campo.

Este tipo de investigación permite recopilar información en el tiempo y espacio en que aparecen los fenómenos que son objeto de estudio. Gracias a este tipo de investigación se puede obtener datos directos de la fuente que permitirán un resultado importante para el proyecto de investigación.

Se utilizara este diseño de investigación ya que en el presente proyecto de investigación, no existen datos recopilados, no cuenta con fuentes escritas. Estar cerca al objeto de estudio permitirá recopilar la información necesaria para este proyecto.

Se procederá adquiriendo la información mediante, encuestas, entrevistas, cuestionarios, presenciando sus ensayos, escuchando sus grabaciones en audio y video.

## **1.6.2 TÉCNICA DE RECOLECCIÓN:**

### **Observación y audición**

Esta técnica recoge con mayor seguridad los diferentes datos de forma directas y confiable por medio de un proceso sistematizado en donde se estudia el comportamiento o reacción de la persona en su ambiente de trabajo.

Investigaré en su entorno de trabajo para poder tener una información más evidente del objeto de estudio, la aplicación de los recursos y el proceso creativo durante la composición; permitiéndome conocer sus criterios al momento de utilizar dichos recursos.

### **Sistemática**

Recolección de datos mediante un diseño o patrón de observación que nos lleva al punto exacto que queremos averiguar eso es lo que nos ofrece la Observación Sistemática.

Se realizara un esquema de lo que se va a obtener una información especifica en la que se va puntualizar el proceso creativo, conociendo su criterio e intención de su composición.

### **Entrevista**

Esta herramienta nos permite obtener información de manera mas verídica, espontanea donde se profundiza mas la información de dicha investigación,

Se realizara una entrevista para tener acceso a una información desde el punto de vista del músico, tener una información directa.

### **1.6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS:**

#### **Fichas de observación**

Es un instrumento donde se guardan los datos que se recogen información específica de casos o cosas que se deseen investigar mediante la observación.

Se organizara la información de cómo vaya adquiriendo ya sea bibliográfica, medio de titulares, paginas webs e inclusive entrevistas.

#### **Grabaciones**

Datos guardados en formato de audio o video que pueden ser revisados cuando uno crea conveniente.

Por medio de las grabaciones se analizaran las composiciones mencionadas anteriormente de esta manera se obtendrán datos mas confiables para la exposición del proyecto.

#### **Cuestionario**

Conjunto de preguntas prediseñadas con el fin de obtener información relevante para una investigación.

Se establecerá preguntas específicas de carácter teórico, técnico con el fin de obtener información de base científica desde la perspectiva del compositor y así poder establecer criterios generales sobre la composición y su calidad.

## **1.7 POBLACION Y MUESTRA**

Población: Músicos de Jazz guayaquileños.

Muestra: Noveles músicos compositores egresados de la Carrera de Música Francisco Chica y Oscar Sevilla.

## **2. MARCO TEORICO**

### **2.1 ANTECEDENTES**

**Estudio del ritmo, melodía y armonía del jazz en composiciones, arreglos e improvisaciones de Edward Simon.**

**Pablo Alberto Gil Rodulfo**

En este trabajo se analiza el uso de estos recursos en una selección de sus composiciones, arreglos e improvisaciones. Contiene análisis de las obras, transcripciones y análisis de solos improvisados y un marco referencial sobre la relación entre los conceptos de composición, arreglo e improvisación. Incluye además una breve introducción al jazz y su práctica, una entrevista al artista y una nota biográfica.

En las conclusiones se evidencia la importancia del trabajo de superposición métrica de Simon, tanto en las composiciones como en los solos y su preocupación por el ritmo desde diversos puntos de vista. Se observa también su gusto por instrumentaciones no tradicionales así como la influencia de géneros como la música caribeña, la música académica del siglo XX, la música venezolana, la música brasilera y diferentes corrientes del jazz en su obra.

COMPOSICIONES, A. E. I., & RODULFO, P. A. G. (2010). DECANATO DE

ESTUDIOS DE POSTGRADO COORDINACIÓN DE MÚSICA MAESTRÍA EN MÚSICA. Recuperado de <http://159.90.80.55/tesis/000152072.pdf>

**Arreglos musicales: Misty, Au Privave, Passport, On Green Dolphin Street, Dexterety, Blue Monk and just friends**

**Nelson Dario Ortega Cedillo**

En esta tesina se analiza el arreglo del tema Dexterity, del compositor y saxofonista Charlie Parker, a través de las técnicas de arreglos y composición empleadas para el diseño melódico, armónico y morfológico de la obra. Por lo tanto, la estructura general del arreglo está analizada en tres partes. En primer lugar, melódicamente, en el uso de escalas, adornos, arpeggios y manipulación melódica. Luego, armónicamente, en el tipo de rearmonización utilizada a través de la progresión II-V7-I, acordes dominantes secundarios, extensión de dominantes, sustituto tritonal e intercambio modal. Por último, en el aspecto morfológico, en el estudio de las secciones adicionales del arreglo (introducción, shout y coda) y el análisis de las subdivisiones.

Ortega Cedillo, N. D. (2013). Análisis de los elementos musicales utilizados en el arreglo del tema Dexterity mediante técnicas de arreglos y composición. Recuperado de <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/2414/1/107004.pdf>

**Análisis del lenguaje y la forma musical de *A Night in Tunisia***

**Jefferson Aranda Torres**

El tema principal de este documento es el análisis musical de *A Night in Tunisia*, el cual se enfocó en el lenguaje armónico, melódico y en la forma de este tema. Los

contenidos más importantes que se analizaron dentro del lenguaje melódico fueron: movimientos interválicos, estructuras melódicas, función de las notas dentro de cada acorde, recursos y patrones melódicos, contorno melódico, análisis motivico, entre otros. El análisis del lenguaje armónico permitió descubrir el tipo de armonía usada al componer esta obra, el ritmo armónico, las funciones de los acordes dentro de la composición, acordes de intercambio modal, acordes con doble o triple función, entre otros. Finalmente, los temas más relevantes dentro del análisis de la forma fueron: cadencias, períodos, simetría, estructura general del tema, entre otros.

Aranda Torres, J. (2013). Análisis del lenguaje y la forma musical de A Night in Tunisia. Recuperado de

<http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/2436/1/107019.pdf>

### **¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación**

**José María Peñalver Vilar**

Este artículo pretende clarificar algunos conceptos erróneos que se han difundido en torno a la definición y a la aportación del jazz a la historia de la música. Al mismo tiempo, se realiza una síntesis de los aspectos musicales más novedosos que surgieron de la fusión cultural originada entre la tradición musical europea y la africana. El artículo consta de dos partes: una relación y reflexión crítica de las definiciones publicadas sobre el término jazz y un análisis formal del estilo. Los resultados vienen determinados por la concreción de aquellos aspectos musicales que aportan originalidad a la práctica de la improvisación derivados del choque de ambas culturas.

Vilar, J. M. P. ¿ Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>

## **2.2 BASES TEORICAS**

### **2.2.1 EL JAZZ**

De todas las músicas que surgieron durante el siglo XX, el jazz es la música mas compleja y sofisticada. Este no solo se debe el papel que juega en el la improvisación, ni a la riqueza rítmica que lo caracteriza, sino a su evolucionado concepto armónico. En el jazz, el talento para rearmonizar es una de las cualidades mas apreciadas en interpretes y compositores. Por eso, estos recurren a todas las técnicas disponibles para que sus armonías sean mas ricas y sus progresiones de acordes mas interesantes. Asimismo, se utilizan todos los recursos modales y tonales y se admiten influencias de todos los géneros y estilos musicales.

El jazz construye sus bases con cuatriadas y acordes de cuatro o mas notas. La simple adición de la séptima en todos los grados tonales (es decir la adopción de las cuatriadas como material armónico habitual) incrementa tan notablemente el colorido armónico del conjunto, que implica literalmente el pasaje a otra dimensión auditiva y estética de la música popular

De alguna forma, esa séptima agregada a la estructura básica de los acordes, propicia el nexo con la estructura superior y en consecuencia las tensiones se incorporan naturalmente al contexto. El movimiento armónico es muy ágil (a veces varios

acordes por compas) y el enriquecimiento y sustitución de acordes se usa siempre que sea posible.

Según Daniel Herrera (2010) dice “No todo el jazz tiene swing pero siempre el swing es jazz”. Este estilo rítmico del Swing aparece en Nuevo Orleans a finales del siglo XIX cuando estas dos tradiciones, la música africana y la europea . Es un ritmo más suelto, libre, fluido, que permite sentir un bamboleo, una cadencia que arrastra el tiempo dos hasta el tiempo cuatro pero sin ser una síncopa completa.

Una vez aclarada estas características comenzaremos a revisar cómo determinar la calidad en el jazz.

### **2.2.2 SWING**

En un principio en los años 1930, el Swing como un estilo rítmico que consiste en alargar la primera corchea de cada par de corcheas y acentuando la segunda. Con la evolución que ha tenido el Jazz en la actualidad, aparte de ser un estilo rítmico se ha convertido en un estilo del Jazz.

### **2.2.3 BEBOP**

En la época de la segunda guerra mundial apareció un estilo de Jazz impulsado por músicos como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Christian y posteriormente Charlie Parker, en donde crearon temas melódicos cercanos a la improvisación, sobre las estructuras armónicas de los prediseñadas, dando lugar así a un nuevo repertorio poniendo un énfasis mucho mayor en la interpretación de diferentes ritmos a la vez; era rápido y frenético, y la improvisación era parte de su esencia. Requería también una experta interacción entre los miembros del grupo,

destacando a la vez las habilidades de los músicos individuales.

#### **2.2.4 JAZZ MODAL**

A finales de los años cincuenta apareció un estilo musical que se caracteriza por la ausencia de cambios armónicos frecuentes. Este estilo fue impulsados por dos grandes exponentes Miles Davis y John Coltrane.

Según Martín Chamizo (2009) "En el jazz modal hay menos acordes que en el Bebop y más libertad de notas y escalas sobre un acompañamiento más estable".

#### **2.2.5 COMPOSICION**

Según Pablo Alberto G. (2010) dice que la composición es la actividad o proceso de crear música, y el producto de dicha actividad. Se aplica a obras musicales que se pueden reconocer en sus diferentes ejecuciones, y a la acción de crear obras nuevas. Tanto la interpretación como la creación de composiciones en este sentido restringido se distinguen de la improvisación, en la cual aspectos decisivos de composición ocurren durante la ejecución. La distinción reside en lo que se espera de los ejecutantes en varias situaciones y en como se preparan para cumplir dichas expectativas.

#### **2.3.1 TERMINOLOGIA JAZZISTICA**

##### **2.3.1 SECCION RÍTMICA**

Se señala Sección Rítmica los miembros de una agrupación de jazz que se encargan de proveer el tempo, pulso, carácter rítmico y material armónico de una composición. La sección rítmica consiste generalmente de un bajista, un pianista y

un baterista, pero puede incluir también un guitarrista, percusionistas, o cualquier cantidad o combinación de los instrumentistas mencionados. Los miembros de la sección rítmica también pueden tener la oportunidad de improvisar.

### **2.3.2 HEAD**

La parte compuesta de una interpretación dentro del jazz. Contiene la melodía y la secuencia armónica de una composición, y frecuentemente el solista improvisa dentro del marco de la estructura del *head*.

1. *Head In*: la presentación del material compuesto antes de los solos.

2. *Head Out*: la presentación del material compuesto después de los solos.

### **2.3.3 SOLO**

Palabra que se usa como sinónimo de improvisación dentro del jazz y sus músicas relacionadas. Sin embargo no todos los solos son improvisados y no todas las improvisaciones son ejecutadas por solistas, pues las hay colectivas.

### **2.3.4 STANDARD**

Nombre genérico que se refiere a las composiciones que forman parte estable del repertorio jazzístico.

“Una composición, generalmente una canción popular, que se convierte en un artículo establecido en el repertorio. Por extensión, una canción que se espera que un músico profesional conozca”.

### 2.3.5 RHYTHM CHANGES

En el jazz y armonía de jazz , "Rhythm Changes" se refiere a la progresión de acordes que ocurre en la canción de George Gershwin "I Got Rhythm" . Este patrón , " uno de los vehículos más comunes para la improvisación,

The image shows the chord progression for "Rhythm Changes" in B-flat major, 4/4 time. The progression is as follows:

- Measures 1-4: Bb: I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7); I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7)
- Measures 5-8: I (Bb), V/IV (Bb7), IV (Eb), IVm6 (Eb6); I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7)
- Measures 9-12: I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7); I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7)
- Measures 13-16: I (Bb), V/IV (Bb7), IV (Eb), IVm6 (Eb6); I (Bb6), V (F7), I (Bb6)
- Measures 17-20: G: V (D7); C: V (G7)
- Measures 21-24: F: V (C7); Bb: V (F7)
- Measures 25-28: Bb: I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7); I (Bb6), V/II (G7b9), II (Cm7), V (F7)
- Measures 29-32: I (Bb), V/IV (Bb7), IV (Eb), IVm6 (Eb6); I (Bb6), V (F7), I (Bb6)

Figura 1. Forma del *Rhythm and Changes*.

### 2.3.6 VAMP

Es un termino usado en el Jazz o en la música popular, se basa en un acorde o secuencia de acordes en un ritmo repetido hasta que se lo indique lo contrario.

### **2.3.7 BREAK**

Dentro del medio del jazz, término para un solo improvisado corto sin acompañamiento que rompe un fragmento de ensamble o que introduce un solo extenso.

Ruptura en la continuidad rítmica del acompañamiento de un tema. Suele ser precedido y seguido por figuras al unísono rítmico.

## **2.4 ESTRUCTURA FORMAL DEL JAZZ**

### **2.4.1 FORMA**

Se le conoce Forma a una estructuración organizada de una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar distintos temas o ideas musicales que la integran. También es la sucesión de secciones de una obra.

Las formas más comunes que se encuentran en el jazz incluyen AABA , ABAC , 16 - Bar Tune , y de 12 Bar Blues (ver Formas comunes de hoja y la hoja Poco frecuentes Formas ) .

1. Por ejemplo : si una canción es de 24 medidas de largo y se divide en tres secciones de ocho compases con las dos primeras secciones que contienen un conjunto de acordes idénticos y la última sección contiene un conjunto de diferentes acordes , la forma es AAB (Song for my Father) forma musical.

## Song for My Father

Form: **A A B** (24-Bar Tune)

---

**A:** | F- | | Eb7 | | Db7 | C7sus | F- | | |  
**A:** | F- | | Eb7 | | Db7 | C7sus | F- | | |  
**B:** | Eb7 | | F- | Eb7 | Db7 | C7sus | F- | | |

Figura 2. Forma de *Song for my Father*.

2. Para ejemplo : si una canción es de 32 medidas de largo y se divide en cuatro secciones de ocho compases con las dos primeras secciones que contienen un conjunto de cuerdas idénticas , la tercera sección de un conjunto diferente de los acordes , y la última sección de la misma que la primero , la forma es AABA ( ver *Take the A Train* ) forma musical

## Take the A Train

Form: **A A B A** (32-Bar Tune)

---

**A:** | C | | D7#5 | | D- | G7 | C | D- G7 |  
**A:** | C | | D7#5 | | D- | G7 | C | G- C7 |  
**B:** | F | | | | D7 | | D- | G7 | |  
**A:** | C | | D7#5 | | D- | G7 | C | D- G7 |

Figura 3. Forma de *Take the A Train*.

### 2.4.2 RECURSOS RITMICOS

#### 2.5.1 SINCOPIA

Efecto rítmico causado por el uso de notas sobre partes débiles del tiempo o compás y su prolongación sobre tiempos más fuertes.

El uso de la síncopa es común en todo tipo de música. Estilos como el jazz y la música africana y caribeña hacen un uso extenso de ella. Vea el uso de la síncopa en este fragmento de música caribeña:

El proceso de desplazamiento de 'espera' late por anticipación o el retraso de la mitad de un golpe.



*Figura 4. Ejemplo de Síncopa.*

Los músicos de jazz como para enfatizar las notas que se tocan en los " tiempos débiles ", es decir , si usted está tocando su pie junto con el ritmo de la música , los músicos de jazz tienden a enfatizar las notas que se producen cuando el pie está en el aire . Esta es la síncopa : acentuando tiempos débiles.

### **2.5.2 STOP TIME**

Se lo designa a la batería que interviene solamente para resaltar el ritmo melódico, sin marcar el patrón *swing*; se podría decir que esta característica, por sí sola, es la que define a un stop time.

CONCERT PITCH

8 HEAD

TPT.

T. SX.

PNO.

A.S.

D. S.

STOP TIME

Figura 5. Ejemplo de *Stop time*.

### 2.5.3 KICK

Se lo denomina Kick al ritmo melódico en la que los instrumentos que se acompañan tocan algunas notas del ritmo con acentos especialmente marcados donde la batería que interviene solamente para resaltar el ritmo melódico, marcando el patrón *swing*.

CONCERT PITCH

8 HEAD

TPT.

T. SX.

PNO.

A.S.

D. S.

F7 Bb7 Eb<sup>MAJ</sup>

WALKING

SWING / KICKS OVER TIME

Figura 6. Ejemplo de Kick.

## 2.6 RECURSOS ARMONICOS

### 2.6.1 INTERVALLO

Es el espacio entre dos notas musicales se conoce como intervalo musical; los diferentes tipos de acordes determinan a los intervallos combinados. Cada cualidad de acorde se muestra como tono fundamental cualquiera de las doce notas musicales (*do, do#, re, mi b, mi, fa, fa#, sol, la b, la, si b, si*). Este tono fundamental (también conocido como «nota «fundamental», la cual define la tonalidad del acorde y señala los intervallos del mismo.

### **2.6.2 CIFRADO**

Un cifrado es el que trata de representar el intento original del compositor, función tonal del acorde, además de ser lo mas sencillo y claro posible.

### **2.6.3 ACORDE**

Un acorde indica la simultaneidad de tres o mas notas que en la cual establece una unidad armónica. También se puede notar como tal aunque no suenen todas sus notas. Debidamente, un acorde consiste de entre tres y siete notas de las doce que componen una octava, sean de las misma o de diferentes octavas.

Los acordes más complejos, de 5 o más notas, se utilizan con frecuencia, además de en la música orquestal, en géneros musicales como en la música contemporánea, y, en especial en el *jazz*.

### **2.6.4 ACORDES TRIADAS**

Todos los acordes, no solos las triadas vienen definidos por una letra mayúscula que corresponde a la nota fundamental del acorde que se desea representar; si el acorde es una triada perfecta mayor (1,3,5) nada debe añadirse a este cifrado; si la triada es perfecta menor se añade el signo “-“, o, una “min” minúscula, aunque no es frecuentemente.

Si la triada es disminuida se añade “dis” como abreviación de “disminuido”, o, una “dim” del ingles “diminished”; si la triada es aumentado el signo que se añade es “+”,

### 2.6.5 ACORDES CUATRIADAS

Los cifrados para representar estos acordes están basados en los utilizados para las triadas, añadiendo uno o varios signos para indicar la clase de séptima.

Un “7” no cruzado normalmente indica séptima menor y “Maj7” indica séptima mayor.

### 2.6.6 ACORDES DE SEPTIMA

Constan de cuatro notas a una distancia entre ellas de intervalo de tercera. Los acordes de séptima o pueden ser: Mayores 7, dominantes7, menores7 o semidisminuidos (en la escala mayor) ya que pueden haber otro tipo de acordes de 7ma y cada una de estas cualidades cumplen diferentes funciones dentro de una Composición.

#### **Séptima Mayor:**

Cmaj7



*Figura 7. Acorde de Séptima Mayor.*

#### **Séptima Dominante:**

C7



*Figura 8. Acorde de Séptima Dominante.*

### **Séptima Menor:**

Cm7



*Figura 9. Acorde de Séptima Menor.*

### **Semidisminuido (m7b5):**

Cm7b5



*Figura 10. Acorde Subdisminuido.*

## **2.6.7 PROGRESION**

Se lo denomina progresión armónica a la repetición de un grupo de dos o mas acordes, llamado modelo, una o mas veces de separaciones y a distintas alturas.

La progresión armónica trata sobre el movimiento de los acordes de una pieza y sirven de base a la melodía musical. Puede pensarse en los acordes como en las columnas de una construcción y las melodías en los detalles que van soportados sobre dichas bases.

## **2.6.8 CADENCIA**

Se le conoce a cadencia como al encadenamiento de acordes o fórmula de melodía que frecuenta encajar el fin de una parte de la pieza musical.

## **Cadencias mas usadas en el Jazz**

Cadencia II – V – I

Cadencia I – V7/II – II – V7

Extensión de dominantes

Dominante de función especial

Contiguos II - V

Resoluciones deceptivas

### **2.7.1 RECURSOS MELODICOS**

#### **2.7.1 ESCALA MUSICAL**

En un sentido general, se llama escala musical a la sucesión ordenada consecutivamente de todas las notas de un entorno sonoro particular (sea tonal o no); de manera simple y esquemática – según la notación musical convencional pentagramada -, estos sonidos están dispuestos de forma ascendente (de grave a agudo), aunque complementariamente también de forma descendente, uno a uno en posiciones específicas dentro de la escala, llamados grados.

#### **2.7.2 LOS MODOS MAYORES**

Un modo, es un cambio de perspectiva por así decirlo, cuando tenemos una escala mayor, esta se conoce como modo Jónico y es el primer modo, debemos entender también que cada modo se asocia a un grado de la escala mayor. Esto facilita el saber cuales son las armaduras de clave utilizadas en un modo. Hay 7 modos: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico, y Locrio

- Jónico: I grado
- Dórico: II grado
- Frigio: III grado
- Lidio: IV grado
- Mixolidio: V grado
- Eólico: VI grado
- Locrio: VII grado

Cada modo lo que hace es indicarnos, desde que grado empezar, y manteniendo las alteraciones del primer grado, se forma una nueva escala.

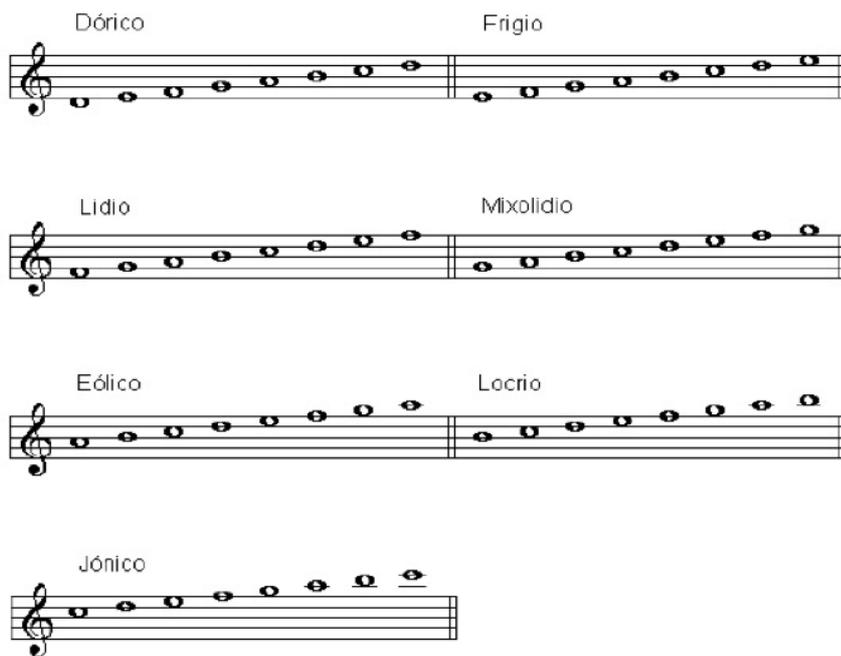


Figura 11. Escala de los 7 modos mayores.

### **2.7.3 MOTIVOS**

Se lo identifica a un motivo como un diseño melódico -rítmico que se produce sobre dos tiempos rítmicos diferentes (tesis-arsis o dar-alzar), y puede estar ejecutado en la extensión de uno o dos compases

Tienen como elementos primordiales, los movimientos, frases, impulsos y los reposos del ritmo.

Es la parte mas importante de la frase y debe crear en el oyente la sensación de algo definido y preciso. El motivo tendrá un mínimo de dos notas y por lo general no mas de siete.

### **2.7.4 SEMIFRASE**

Se le define Semifrase como la unión de dos o tres motivos, es decir, puede presentar división binaria o ternaria de manera contrastante.

Si bien es cierto que a menudo las semifrases están formadas por motivos, no hay que considerarlo una regla general debido a que algunas semifrases presentan tratamiento motivico, por ende un sentido de unidad.

Básicamente se trata de la reunión de dos o más motivos. A la primera semifrase se la conoce con el nombre de antecedente. Cuando la segunda semifrase es repetición de la primera y además su carácter es más conclusivo, entonces se las denomina consecuente, y cuando la segunda semifrase no es consecuente, se la denomina comentario.

### **2.7.5 FRASE**

Se le conoce como Frase al ciclo completo de una idea melódica, integrada por ideas parciales que originan secciones y subsecciones.

Se considera frase cuadrada la que tiene ocho compases y contiene al menos un motivo, un contramotivo y una resolución.

## **2.8 DEFINICION DE VARIABLES**

### **2.8.1 RITMO**

Puede definirse generalmente como un «movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes.» Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión.

Según : Dorling Kindersley (1994) señala que el ritmo “es la distribución de los sonidos con respecto al tiempo. Los materiales del ritmo son los patrones del latido cardiaco y de los golpes musicales. Aunque puede existir música exclusivamente rítmica, no puede existir música melódica sin ritmo”.

### **2.8.2 ARMONIA**

A la armonía se le considera a la forma de combinar sonidos en forma simultánea. Cada compositor la usará para crear diferentes climas. Puede transmitir desde estados de melancolía, tristeza, o tensión, hasta estados de alegría, calma, relajación, etc. Los instrumentos llamados armónicos, como el piano o la guitarra, son los que pueden tocar más de una nota a la vez.

### **2.8.3 MELODIA**

Se deduce a una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical, es lo que podríamos definir como melodía. La melodía es, pues, sucesión de sonidos. La más pequeña parte de una melodía podemos considerarla como una célula rítmica, porque el ritmo y la acentuación tienen una gran importancia en el contexto melódico.

En una frase melódica se suele identificar un antecedente y un consecuente, concluyéndose así la expresión total de la idea melódica.

### **2.8.4 CALIDAD**

La calidad en las composiciones musicales inclusive en el Jazz es un tema muy relativo, porque depende del punto de vista del crítico o de quien la aprecia la composición.

Pero como en todo género musical existen parámetros que lo definen, estos dan los lineamientos para empezar una composición apegada al género ya al estilo sobre lo que se quiere abordar.

## **3. RESULTADOS Y ANALISIS**

### **3.1 INDICE DE METODOS Y TECNICAS**

### **3.2 TECNICA: ENCUESTA**

Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la Calidad de la Composición de Jazz.

Realizado por: Victor Hugo Toledo Granizo

### **3.2.1 OBJETIVO DE LA ENCUESTA**

El objetivo de esta encuesta es diagnosticar sus métodos e influencias musicales en el campo de la composición.

Dentro de un grupo de estudiantes, profesionales, compositores e interpretes de jazz entre 18 a 50 años de la ciudad de Guayaquil, la encuesta se la realizo vía on-line utilizando Google Drive y Facebook.

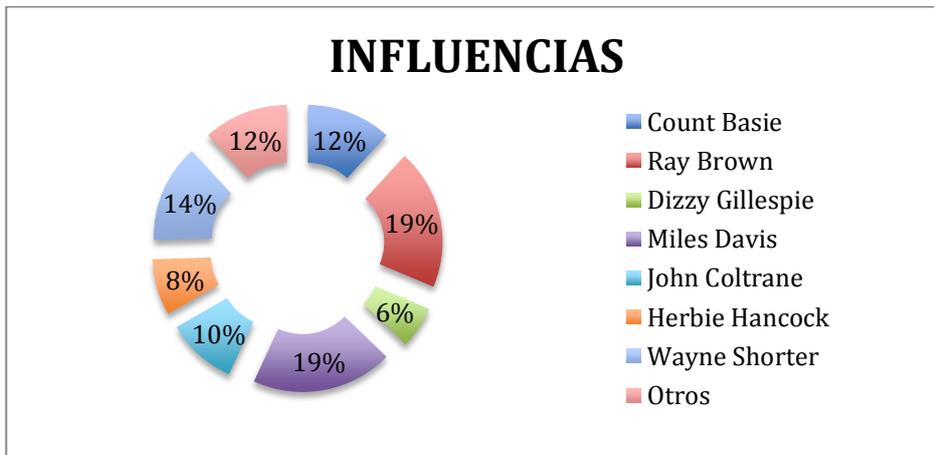
### **3.2.2 ANALISIS DE RESULTADOS DE LA ENCUESTA**

El mayor grupo de estudiantes y licenciados de música, pertenecen a la ciudad de Guayaquil de edad de 18 a 35 años.

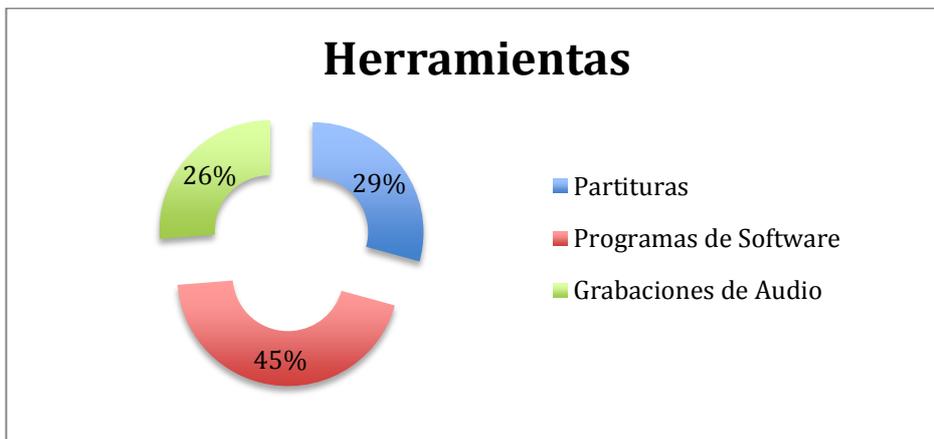
Se observa que el mayor numero de estudiantes y licenciados en el campo de la composición de Jazz, se influncian mas al estilo del contrabajista Ray Brown y el trompetista Miles Davis.

Se pudo determinar el mayor numero de porcentaje el uso de programas de software para la creación de tema musicales de jazz.

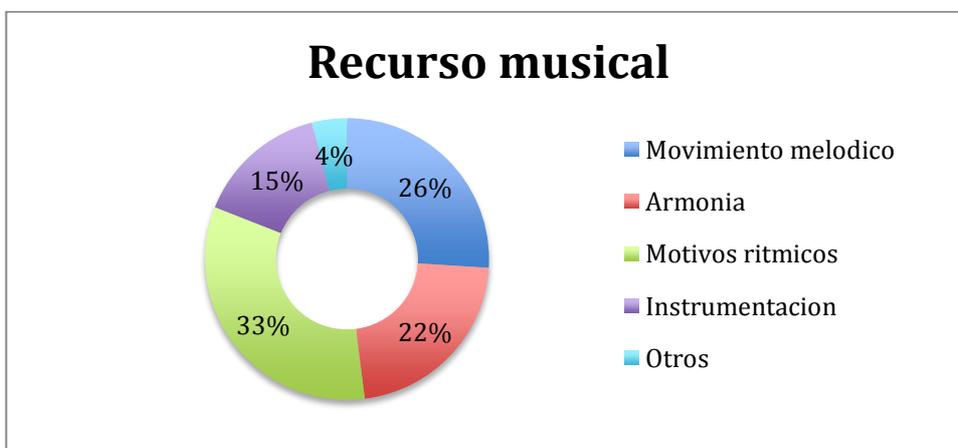
En el ámbito de calidad, el resultado de esta pregunta no esta en claro de los que definen termino de calidad, todas estas respuestas no coinciden con apreciación de a lo que se refiere con el termino de calidad.



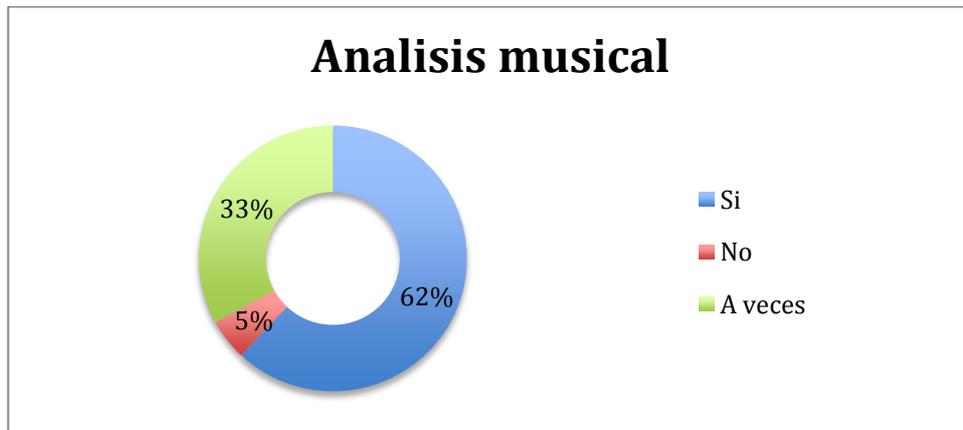
*Grafico 1. Influencia musical de Jazz en la composición.*



*Grafico 2. Herramientas o equipos de trabajos para realizar composiciones.*



*Grafico 3. Recurso musical donde mas se destacan a crear.*



*Grafico 4. Frecuencia con que se aborda un análisis musical de una composición.*

### 3.3 TECNICA: ENTREVISTA

#### Francisco Chica

11.¿Cuál es su influencia musical? ¿Por qué? (compositor)

Wayne Shorter, Thelonious Monk, porque el analizaba y las hacia sabiendo que estaba pasando, era un compositor que se sentaba a estudiar a la música

12.¿Que es Composición musical?

Es plasmar esa idea que tu tienes en música, si tu no logras plasmar ese cuento, historia o pensamiento que tienes, en tu música no estas haciendo una persona que no puedas transmitir lo que realmente es la composición como tal.

También como un progresión de acordes una letra y canto.

13.¿Cual es su procedimiento de componer un tema?

Me baso en componer una especie de melodía totalmente sensorial, o sea, solamente que el lo siente, que cante la melodía

Componer totalmente una melodía, sin acordes, sin nada, sin fijarme en nada, después de eso entrar en la parte de la armonía, ya un poco mas teórico como queriendo que opciones puedo montar encima de esa melodía.

15.¿Qué recursos musicales le das mas importancia en componer un tema?  
(compositor)

En la parte melódica.

15.¿Que herramienta usa para componer y por que? (Partituras u otras) ¿Por qué?

Por medio de partituras, es como escribir un poema, se sienta y comienza a escribir y ver como funciona en su mente, después va a su instrumento y si ve que una nota que no es de su agrado, lo cambia.

16. ¿Programas el momento que vas a componer o dejas que la inspiración te dicte el momento?

Las dos cosas.

17.¿La actividad de crear temas ayuda a desarrollar el criterio de estética y lenguaje de un músico? ¿Por qué?

El lenguaje se lo obtiene transcribiendo, el sentido de la estética se lo enfoca como uno lo quiere hacer, se lo obtiene como tu lo respetes en tu propia composición.

### **Oscar Sevilla**

5.¿Cuál es su influencia musical? ¿Por qué? (compositor)

Me gusta bastante el etilo de Barney Kessel, Herb Elis asi de ese estilo tradicional, porque o sea Herb Elis era de un estilo tradicional y al mismo tiempo improvisaba con Blues, era bien melódico a mi siempre me ha gustado guitarristas que toquen bien melódico, mas me gustan que sean bien melódicos.

creo que influenciado en el bebop son dos personas : Charlie Parker por su lenguaje musical es decir sus licks con aproximaciones cromáticas, su forma de agrupar las notas, su lenguaje musical en si, y la otra persona es Dexter Gordon quien a mi parecer es una enciclopedia de licks y un lenguaje musical que incorpora de todo ( Charlie Parker, John Coltrane) etc.

6.¿Que es composición?

Es crear y crear a través de esa creación tu expresas un sentimiento.

8.¿Cual es su procedimiento de componer un tema?

Siempre fue en pensar en la melodía, así de una vez que ya lo tenia claro una melodía, le buscaba a esa melodía los acordes y así iba haciendo la estrofa, coro y todo eso.

9.¿Qué recursos musicales le das mas importancia en componer un tema?  
(compositor)

A la melodía y a la armonía a lo que es bastante a la armonía Jazz

10.¿Que herramienta usa para componer y por que? (Partituras u otras) ¿Por qué?

Primero lo toco en la guitarra y lo grabo y de ahí lo voy puliendo la armonía y la melodía y de ahí le paso a un programa y de ahí incluso lo hago a veces como un estilo arreglo para cuatro instrumentos piano, guitarra, bajo y batería

11. ¿Programas el momento que vas a componer o dejas que la inspiración te dicte el momento?

Que dicte el momento

12.¿La actividad de crear temas ayuda a desarrollar el criterio de estética y lenguaje de un músico? ¿Por qué?

Claro que si, mientras uno mas componga eso se va hacer mas fácil, mas rápido, es como un ejercicio, mientras mas compongas, mas analices temas musicales de grandes personajes musicales se te va hacer mas fácil y vas a tener mas herramientas

13¿Qué factor crees tu que le da ese toque personal a una composición de Jazz?

Cuando creo una composición y digamos que era un estilo determinado del Jazz y yo me imagine que estaba en esa época del Jazz, como sonaría, en base a eso hice la composición.

### 3.3.1 CUADRO DE ANALISIS

ANALISIS DE DATOS		
CATEGORIAS	ENTREVISTA	ELEMENTOS TEORICOS
<p>RECURSOS RITMICOS MELODICOS ARMONICOS</p>	<p>“Me baso en componer una especie de melodía totalmente sensorial, o sea, solamente que el lo siente, que cante la melodía Componer totalmente una melodía, sin acordes, sin nada, sin fijarme en nada, después de eso entrar en la parte de la armonía, ya un poco mas teórico como queriendo que opciones puedo montar encima de esa melodía”. EC1</p>	<p>Distribución de los sonidos con respecto al tiempo. Los materiales del ritmo son los patrones del latido cardiaco y de los golpes musicales. Dorling Kindersley (1994).</p>
	<p>“A la melodía y a la armonía a lo que es bastante a la armonía Jazz. Siempre fue en pensar en la melodía, así de una vez que ya lo tenia claro una melodía, le buscaba a esa melodía los acordes y así</p>	<p>A la melodía se lo deduce a una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical.</p>

	<p>iba haciendo la estrofa, coro”. EC2</p> <p>“Comienzo con un vamp, un vamp super fuerte”.</p> <p>“En la armonía use colores, ya que en el Jazz contemporáneo se habla de colores, ya no se habla de funciones que voy a poner un m7b5, ya acordes dominantes no existen simplemente es como, que vamos a ver, que es lo que suena para ese vamp, busque colores, la armonía se trata de colores en el Jazz Contemporáneo que es lo que te puede servir”. ECA1</p>	<p>A la armonía se le considera a la forma de combinar sonidos en forma simultánea.</p>
COMPOSICION	<p>“Es plasmar esa idea que tu tienes en música, si tu no logras plasmar ese cuento, historia o pensamiento que tienes, en tu música no estas haciendo una persona que no puedas transmitir lo que realmente es la composición como tal”. EC1</p>	<p>“Actividad o proceso de crear música, y el producto de dicha actividad”. Pablo Alberto Gil Rodulfo (2010).</p>
	<p>“Componer es crear algo nuevo mediante lo cual se transmiten emociones”. EC2</p>	<p>“Se denomina como composición musical al arte que tiene por finalidad la creación de obras musicales”</p>
	<p>“La composición desde mi punto de vista es algo muy profundo de tu personalidad es decir una vez que adquieres todas las herramientas necesarias para realizarlas, tienes que hacer ese</p>	<p>“En el Jazz es música compuesta, a veces se compone mientras se ejecuta, y si la composición espontanea no se graba, puede que no se vuelva a oírla jamás”. Dorling Kindersley</p>

	trabajo mas personal, es decir formarla, plantear lo que quieres decir, yo suelo compararlo como un hijo ,pero mas o menos eso es algo muy profundo que tiene que pulirse con las herramientas adecuadas”. ECA1	(1994).
CALIDAD	“Un músico de jazz tienen que hacer de que tu mente imagine una historia” EC1	“La calidad tiene más que ver con la intuición que con la razón”. Carlos Herrera (2010).
	“La calidad es algo subjetivo porque para mi algo de calidad es mientras mas elaborado es , mientras mas armonía tiene un tema y buenos arreglos tiene, sin embargo hay temas que no son tan elaborados que han logrado ser éxitos musicales pero el hecho de que no sean tan elaborados no quiere decir que sean de mala calidad por eso digo que es subjetivo en fin para mi un tema es de buena calidad mientras mas elaborado es”. EC2	“La calidad en las composiciones musicales inclusive en el Jazz es un tema muy relativo, porque depende del punto de vista del critico o de quien la aprecia la composición. Pero como en todo genero musical existen parámetros que lo definen, estos dan los lineamientos para empezar una composición apegada al genero ya al estilo sobre lo que se quiere abordar”.

### 3.4 ANALISIS DE MUSICAL

#### 3.4.1 ANALISIS DE LA OBRA MENTIRAS

##### ANALISIS DE LA FORMA

La forma del tema consta de una introducción, sección A, B, C y la sección de solos.

A esa estructura se lo cataloga como forma ternaria.

# MENTIRAS

FRANCISCO CHICA

INTRO  
C FRIGIAN

5 C FRIGIAN Eb MAJ 9(13) C FRIGIAN F MIN 7

9 C FRIGIAN G MIN 7(b5)

13 F MIN 7 Eb C FRIGIAN

17 Ab MAJ 7 Db MAJ 7 C MIN F MIN 7

21 SOLOS C FRIGIAN Bb MIN 7 Ab MAJ 7 Db MAJ 7

Figura 12. Forma del tema *Mentiras*.

## INTRODUCCION

La introducción del tema contiene 4 compases con marcación de 6/8 y finaliza con doble barra de repetición. Esta compuesta por dos semifrases de un compas cada una las que forman una frase de dos compases por lo cual no se puede definir que es un periodo por tener varias frases de dos o tres compases.

INTRO

C FRIGIAN

Semifrase  
Frase

Figura 13. Forma de la Introducción de *Mentiras*.

## SECCION A

En la sección A esta formado por 8 compases donde se mantiene la misma marcación de 6/8 y finaliza con un calderón. Esta compuesta por ocho compases seguidos de la introducción. Esta sección esta compuesto por cuatro semifrases de dos compases cada uno en las que se forman una frase por cada cuatro compases. Cada frase esta formada por dos semifrases y que a su vez se forman por dos motivos. Las dos primeras frases se presentan una simetría bilateral, donde la primera y segunda semifrase son casi idénticas.

(A)

C FRIGIAN E<sup>b</sup> MAJ<sup>9(13)</sup> C FRIGIAN F MIN<sup>7</sup>

Motivo  
Semifrase  
Frase

5

C FRIGIAN G MIN<sup>7(b5)</sup>

9

Figura 14. Forma de la parte A de *Mentiras*

## SECCION B

En la sección B cambia de marcación en 5/4, esta sección contiene 4 compases con doble barra al inicio de repetición. Esta sección consiste de tres semifrases distintas una de la otra.

13

Figura 15. Forma de la parte B de *Mentiras*

## SECCION C

La sección C consta de 4 compases pero con marcación de 6/8. Esta sección se observa que cada línea motivica es distinta de la otra y finaliza de manera inconclusa.

17

Figura 16. Forma de la parte C de *Mentiras*

## SOLOS

Y por ultimo, la sección de solos que consta de 4 compases con doble barra de repetición al inicio y al final de la sección

21

Figura 17. Forma de Solos de *Mentiras*

## ANALISIS MELODICO

La introducción de este tema, se compone por una línea melódica de dos compases, que se pueden repetir las veces que el interprete desee. Esta frase generalmente es ejecutada por un instrumento de registro grave, en esta ocasión el bajo.

Tenemos un vamp en C Frigio. Utiliza arpeggio de C frigio desde la raíz (C) con un movimiento descendente de 2da mayor. Ascende con un arpeggio desde el 7mo grado pero una 8va menos del acorde hacia la tercera, quinta y séptimo grado y desciende al primer grado en el downbeat del tiempo uno, del segundo compas, luego desciende por un intervalo de 2da mayor, asciende por un intervalo de 4ta y desciende con un intervalo de 2da mayor en el tiempo débil del pulso seis del compas dos.



Figura 18. Introduccion de *Mentiras*

## SECCION A

La melodía en la parte A, empieza con el 2do grado del acorde de Cm7 en el tiempo uno del primer compas, en el segundo compas (6) realiza un movimiento ascendente de 2da mayor desde el 7mo grado del IIIMaj9(13) (Ebmaj9(13), hacia la raíz pero una 8va arriba del hasta el 2do grado y desciende. En el cuarto compas desde la 4ta del IVmin7 (Fmin7) del tiempo uno, asciende a un intervalo de 2da mayor y otra de 2da menor y en el compas 7 asciende desde la 3era del Vmin7b5 (Gmin7b5) a un intervalo de 2da mayor y otra de 2da menor, en el tiempo cuatro asciende a un



raíz o fundamental del acorde. Y por ultimo en el cuarto compas en el acorde de Cmin aplica la tensión de 11na del acorde (F) y en el siguiente acorde de Fmin7 aplica la raíz (F), luego usa tensión del acorde es su bVI que este acorde es parte de la escala de C Frigio y por ultimo tenemos el quinto grado del acorde (C).



Figura 21. Parte C de *Mentiras*

## ANALISIS ARMONICO

La tonalidad del tema “Mentiras” es de C Frigio

En la introducción del tema, encontramos con un acorde de C Frigio que pertenece a la fundamental o primer grado de la escala Frigio desde el primer al cuarto compas que contiene doble barra de repetición.

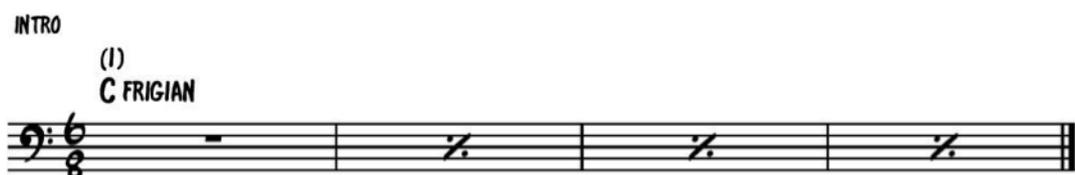


Figura 22. Introducción de *Mentiras*

Luego en la sección A igualmente empieza con el acorde de C Frigio en el compa uno, después tenemos un Ebmaj7(13) que pertenece al III grado de la escala de C Frigio, luego vuelve al tercer compas con C Frigio y por ultimo en el compas cuatro tenemos un Fmin7 que pertenece al IV grado de la escala de C Frigio.

(A)

(I) C FRIGIAN      (bIII) E<sup>b</sup> MAJ<sup>9(13)</sup>      (I) C FRIGIAN      (IV) F<sup>MIN</sup>7

5

(I) C FRIGIAN      (V) G<sup>MIN</sup>7(b5)

9

Figura 23. Parte A de *Mentiras*

En la sección B en el primer compas empieza con un Fm7 que pertenece al IV grado de la escala de C Frigio, en el segundo compas al tercer compas tenemos un Eb que pertenece al III grado de la escala y por ultimo en el cuarto compas tenemos el acorde de C que es la fundamental o el primer grado de la escala o tonalidad.

(B)

(IV) F<sup>MIN</sup>7      (bII) E<sup>b</sup>      (I) C FRIGIAN

5/4

Figura 24. Parte B de *Mentiras*.

La sección C comienza con un C frigio, luego en el segundo compas se encuentra con el acorde de Abmaj7, este pertenece al VI grado de la escala de C Frigio, en el tercer compas tenemos el acorde de Dbmaj7 que pertenece al II grado de la escala Frigio y por ultimo en el primer pulso se encuentra un Cm que pertenece al I grado y finalizando en el tercer pulso con el acorde de Fm7 que es el IV grado de la escala de C Frigio.

Figura 25. Parte C de Mentiras

En la sección de Solos tenemos en el primer compas el acorde de C Frigio que pertenece al primer grado de la escala Frigio, en el segundo compas tenemos el acorde de Bbmaj7 que viene ser la séptimo grado menor (bVII) de la escala de C Frigio, luego en el tercer compas tenemos el acorde de Abmaj7 que pertenece a la sexta menor (bVI) de la escala y por ultimo en el cuarto compas tenemos un Dbmaj7 que viene ser la segunda menor (bII) de la escala de C Frigio.

Figura 26. Seccion de Solos de Mentira

## ANALISIS RITMICO

En esta composición rítmicamente se caracteriza por intercambio de compases en cada sección del Head. También se caracteriza el uso de kicks o stop times que son elementos de apoyo al head que resalten la melodía y por lo tanto enganchen más al oyente.

## Kicks y Stop times

### INTRODUCCION

En la introducción se presenta un vamp de 4 compases con un cifrado de compas de 6/8 que es interpretado por el bajista.

### SECCION A

En la sección A se presenta con un cifrado de compas de 6/8 seguido por el Vamp de la introducción y al final de la sección nos encontramos un calderón hasta que la banda indique lo contrario a la siguiente sección. Los stop times se encuentran en el compas 7 al 8 (11 – 12) donde la banda realiza un crescendo y al final de la semifrase se encuentra calderón hasta que la banda disponga lo contrario a proceder la siguiente sección.

9

Figura 27. Parte A de *Mentiras*.

### SECCION B

En la sección B comienza a cambiar con un cifrado de compas de 5/4 que se le conoce como compas compuesto, esta sección esta compuesta por cuatro compases con doble barra de repetición ubicado desde el inicio y al final de la sección. En el

tercer semifrase de la sección usa stop times y el baterista procede con el acompañamiento.



Figura 28. Parte B de *Mentiras*

### SECCION C

En la sección C volvemos a la marcación de 6/8 seguida de la sección B, esta sección esta compuesto por cuatro compases. En la primera semifrase utiliza stop times con crescendo.

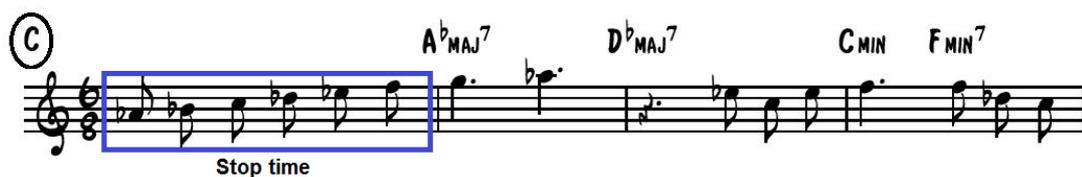


Figura 29. Parte C de *Mentiras*.

### SOLOS

En esta sección se cambia de marcación con un cifrado de 4/4, esta sección esta compuesta por 4 compases, como esta sección es de improvisación se dan el numero de repeticiones hasta que la banda indique lo contrario una vez así volver a la introducción.

### 3.4.2 ANALISIS DE LA OBRA OSCARICITY

#### ANALISIS DE LA FORMA

El tema de Oscaricity esta basada en estilo de Be Bop. La estructura o forma del tema esta formada por 4 secciones AABA que en total son de 36 compases con un cifrado de compas de 4/4.

**OSCARICITY**

OSCAR SEVILLA

**(A)** CMAJ<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> EMIN<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>(#11) A<sup>7</sup>  
5 DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup> CMAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

**(A)** CMAJ<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> EMIN<sup>7</sup> A<sup>7</sup>  
9 DMIN<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMAJ<sup>7</sup>

**(B)** GMIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup> FMAJ<sup>7</sup> FMAJ<sup>7</sup>  
17 D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup>  
21

(A)

Chord symbols: C<sup>MAJ7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, E<sup>MIN7</sup>, B<sup>b7(#11)</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, G<sup>7</sup>, E<sup>MIN7</sup>, A<sup>7</sup>, F<sup>#MIN7</sup>, B<sup>7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>MAJ7</sup>.

Measure numbers: 25, 29, 33.

Figura 30. Forma del tema *Oscaricity*.

### SECCION A

La sección “a” comienza de manera anacrusa, esta compuesta de ocho compases donde contiene 8 motivos cada uno por compas y por ello se forman 4 semifrases que en total se forman 2 frases que forman un periodo. Los primeros 2 motivos de la sección hacen el uso de la aplicación llamada y respuesta al igual que los del tercer y cuarto compas. En el compas 5 comienza en aplicar el desarrollo de la frase para poder concluir la primera sección.

(A)

Legend: MOTIVO (green line), SEMIFRASE (orange line), FRASE (blue line).

Chord symbols: C<sup>MAJ7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, E<sup>MIN7</sup>, B<sup>b7(#11)</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>MAJ7</sup>, E<sup>bMAJ7</sup>, A<sup>bMAJ7</sup>, D<sup>bMAJ7</sup>.

Measure number: 5.

Figura 31. Forma de la parte A de *Oscaricity*.

## SECCION A2

Esta sección es similar a la primera sección A por el número de compases solo con la única excepción que contiene una conclusión distinta compuesta por tres motivos

(A) C MAJ<sup>7</sup> D MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> A<sup>7</sup>  
 9  
 MOTIVO SEMIFRASE FRASE  
 D MIN<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>P</sup> MAJ<sup>7</sup> D<sup>P</sup> MAJ<sup>7</sup> C MAJ<sup>7</sup>  
 13

Figura 32. Forma de la parte A2 de *Oscaricity*.

## SECCION B

El puente o la sección B del tema, que también tiene una duración de ocho compases, es seguida por la sección “A2”. Esta sección tiene 8 motivos por compas a excepción del motivo 2 y el 6 que comienzan de forma anticipada al compas, los cuales a su vez se forman en 4 semifrases, uno por cada 2 compases y por ende se tienen 2 frsae.

(B) G MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F MAJ<sup>7</sup> F MAJ<sup>7</sup>  
 17  
 MOTIVO SEMIFRASE FRASE  
 D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D MIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup>  
 21

Figura 33. Forma de la parte B de *Oscaricity*.

## SECCION A (RE – EXPOSICION)

En esta sección tiene una duración de 12 compases, es seguida de la sección B o puente del tema.

The image shows a musical score for Section A of Oscaricity, consisting of three staves. The first staff is labeled with a circled 'A' and contains measures 25-32. The second staff contains measures 29-32. The third staff contains measures 33-36. Chord progressions are indicated above the staves: CMAJ7, DMIN7, EMIN7, Bb7(411), A7, DMIN7, G7, EMIN7, A7, F#MIN7, B7, DMIN7, G7, CMAJ7. A legend on the left identifies 'MOTIVO' (green line), 'SEMIFRASE' (orange line), and 'FRASE' (blue line). The score includes various musical notations such as triplets and chromatic lines.

Figura 34. Forma de la parte A de *Oscaricity*.

## ANALISIS MELODICO

En esta obra se va a observar la aplicación de las diferentes escalas, arpeggios y aproximaciones cromáticas en el head de la melodía.

## SECCION A

En la sección A en el primer compase tenemos un Cmaj7 donde la melodía hace uso de la escala Jónico desde el 7mo grado y se concluye con una aproximación cromática de F# a G, en el cuarto pulso.

En el compase 2 en Dm7 utiliza la escala Dórico de manera descendente desde la cuarta justa al primer grado en el tiempo débil del pulso dos, luego asciende a la cuarta justa del tiempo débil del pulso tres y concluyendo de forma descendente

desde la cuarta justa del tiempo débil tres al 7mo grado del acorde en el tiempo débil del pulso cuatro.

En el compas 3 en el acorde de Em7, utiliza el tercer grado del arpeggio, luego en el pulso dos tenemos una tensión disponible que es su b9 y la séptima menor del acorde. En el pulso tres tenemos el acorde Bb7(#11) utilizando la escala Lidian b7 desde el 4to grado al mismo 4to grado en el tiempo débil del pulso cuatro.

En el compas 4 tenemos un acorde de A7 donde empieza aplicar arpeggio desde el 5to grado ascendiendo al 3er grado y desciende al 1er grado en donde se concluye con una aproximación cromática desde Ab a G que es el 7mo grado en el tiempo débil del segundo pulso al tercer pulso.

En el compas 5 en el acorde de Dm7, utiliza la escala Dórico desde el 4to grado luego desciende al 2do grado donde comienza hacer un movimiento ascendente hasta el 7mo grado del tiempo débil del pulso cuatro por ultimo al mismo 4to grado en el tiempo débil del mismo pulso.

En el compas 6 en el acorde de G7b9b13 aplica las tensiones del acorde que provienen del Quinto grado de la escala menor armónica de C y ese grado usa mixolidio b9b13.

En el compas 7 en el acorde de Cmaj7 utiliza una aproximación cromática en el tiempo débil del primer pulso con Ab al segundo pulso con G que viene siendo el 5to grado del acorde y en el tercer pulso en el acorde de Ebmaj7 utiliza una tensión de 13va grado que es C, luego aplica una aproximación cromática desde B a Bb que se encuentra desde el tiempo débil del tercer pulso al cuarto pulso y finalizando con el 1er grado o raíz del acorde.

Y por ultimo en el octavo compas en el acorde de Dbmaj7 donde utiliza tensión disponible de 13 y luego nos encontramos con una aproximación cromática que va de A a Ab desde el tiempo débil del pulso tres al cuarto pulso y en el tiempo débil nos encontramos con un B que es una nota anticipada que pertenece al siguiente acorde.

The image shows a musical score for Part A of Oscaricity. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a circled 'A' and contains the following chords: CMAJ7, DMIN7, EMIN7, Bb7(#11), and A7. The scales indicated are Escala Jonico, Escala Dorico, and Escala Lidian. The second staff starts with DMIN7, followed by G7b9b13, CMAJ7, EbMAJ7, AbMAJ7, and DbMAJ7. The scales indicated are Escala Dorico and Aprox. Cromatica. Green circles highlight specific notes in the melody: the 4th degree of the D minor scale in the first staff, the 2nd degree of the D minor scale in the second staff, and the 7th degree of the D minor scale in the second staff.

Figura 35. Parte A de Oscaricity.

## SECCION A2

En la segunda sección A es similar a la primera sección A hasta el cuarto compas.

En el cuarto compas en el acorde de Dm7 donde utiliza la escala Dórica que empieza desde el 4to grado luego desciende al 2do grado y realiza un movimiento de forma ascendente hasta el 6to grado que se encuentra en el tiempo débil del pulso cuatro.

En el compas 6 en Eb7 donde encontramos con una tensión disponible que es su 13 del acorde (C), luego aplica una aproximación cromática desde el tiempo débil del primer pulso al segundo pulso y en el tercer pulso que viene siendo de B a Bb y luego tenemos otra tensión disponible que es el 11 (Ab). en el acorde de Abmaj7 del mismo compas realiza un movimiento de segunda mayor en forma descendente desde el pulso tres hasta el tiempo débil del cuarto pulso aplicando una aproximación cromática al séptimo grado del acorde del siguiente compas.

En el séptimo compas en Dbmaj7 donde utiliza intervalos de segunda menor desde el séptimo grado del acorde a la tónica o fundamental del acorde finalizando con una nota anticipada perteneciente al acorde que es la raíz o fundamental del octavo compas.

Figura 36. Parte A2 de *Oscaricity*.

## SECCION B

En la sección B en el primer compas en Gm7 utiliza las notas perteneciente al arpeggio que es su 3er grado y el 5to grado y luego aplica una tensión disponible de 11 que viene siendo la nota A donde se encuentra en el tiempo débil del pulso cuatro.

En el segundo compas en C7 usa una tensión de 13 que viene siendo A y luego descende al 5to grado del acorde.

En el tercer en el acorde Fmaj7 aplica la escala lidio desde E que es el séptimo grado, en el tiempo débil del primer pulso realiza un movimiento ascendente desde el 3er grado al 7mo grado que se encuentra en el tiempo débil del pulso tres y en el pulso cuatro tenemos al sexto grado de la escala (D). En el siguiente compas es casi similar con la diferencia de que no se encuentra la nota E en el primer pulso.

En el quinto compas desde el tiempo débil del prime pulso al tiempo débil del pulso tres aplica el 9no grado del acorde y en el tiempo débil del pulso cuatro usa el 5to

grado del acorde, siguiendo en el mismo acorde en el compás seis donde aplica una tensión disponible de 13 y procede con el 5to grado del acorde.

Figura 37. Parte B de Oscaricity.

### SECCION A (RE – EXPOSICION)

En la re - exposición de la parte A es similar a la primera sección A a excepción del séptimo compas que tenemos un acorde Em7 pero aplica la escala Dórico con la misma disposición de intervalos como en el compas cinco.

En el compas ocho en el acorde de A7 donde usa una tensión de b13 y la tercera mayor del acorde,

En el compás nueve tenemos el acorde de F#m7 donde aplica la escala Dórico pero con la misma disposición de intervalos como en el compas cinco. En el compas diez tenemos el acorde de B7 donde la melodía hace uso de tensión disponible de b13 y novena mayor. En el compas once nos encontramos el acorde de Dmin7 donde aplica un movimiento de forma descendente de segunda mayor desde el 5to grado al 3er grado del acorde luego en el pulso tres tenemos el acorde de G7 realiza un movimiento de forma ascendente desde el 1er grado al 4to grado de G (C) que simplificando, esta aplicando la escala mayor o jónica de C.

Figura 38. Parte A de Oscaricity.

## ANALISIS ARMONICO

### SECCION A

En la sección A tenemos en el compas 3 al Bb7(#11) que es un SubV7 al VI que es un dominante desceptivo porque no reposa a un acorde menor (Am7), Del compas 5 al 7 se encuentra la cadencia de II-V-I, luego tenemos un intercambio modal en los acordes de: Ebmaj7, Abmaj7 y Dbmaj7 por movimientos de 4ta justa.

Figura 39. Parte A de Oscaricity.

## SECCION A2

En la segunda sección A es similar a excepción del compas 6 (14) donde se encuentra un Eb7 que es un SubV7/III despectivo que esta resolviendo a un Abmaj7 por movimiento de cuartas luego al Dbmaj7 y por ultimo resolviendo al Cmaj7.

(A)

9

(I) (II) (III) SubV7/VI (V7/II)

CMAJ7 DMIN7 Emin7 B<sup>b</sup>7(11) A7

Dom. despectivo

13

(II) SubV7/III (I)

DMIN7 Eb7 AbMAJ7 DbMAJ7 CMAJ7

Intercambio modal

Figura 40. Parte A2 de Oscaricity.

## SECCION B

En la sección B tenemos una cadencia de II-V-I de Fmaj7 luego en el compas 5 tenemos al D7 que cumple una función de dominante de función especial, y finalizando con un acorde por compas que ejerce una cadencia de II-V-I que claramente el I grado reposa en el primer compas de la siguiente sección.

(B)

17

V7/IV (IV)

GMIN7 C7 FMAJ7

21

(II7) (II) (V)

D7 DMIN7 G7

Dom. de función especial

Figura 41. Parte B de Oscaricity.

## SECCION A (RE – EXPOSICION)

Por ultimo en la re – exposición de la sección A desde compas 5 (29) donde aplica contiguos II-V por tonos de 2da mayor ascendente hasta el compas 10 (34) y por ultimo finaliza con un II-V7-I de la tonalidad de la forma.

The figure displays three staves of musical notation in treble clef, representing the harmonic structure of Section A. The first staff, starting at measure 25, shows the progression: C<sup>MAJ</sup>7 (labeled (I)), D<sup>MIN</sup>7 (labeled (II)), E<sup>MIN</sup>7 (labeled SubV7/VI), B<sup>b7(#11)</sup> (labeled (V7/II) and Dom. desceptivo), and A<sup>7</sup>. The second staff, starting at measure 29, shows: D<sup>MIN</sup>7 (labeled (II)), G<sup>7</sup> (labeled (V)), E<sup>MIN</sup>7, and A<sup>7</sup>. Brackets and arrows labeled 'Contiguos II - V' connect D<sup>MIN</sup>7 to G<sup>7</sup> and E<sup>MIN</sup>7 to A<sup>7</sup>. The third staff, starting at measure 33, shows: F<sup>#MIN</sup>7, B<sup>7</sup>, D<sup>MIN</sup>7 (labeled (II)), G<sup>7</sup> (labeled (V)), and C<sup>MAJ</sup>7 (labeled (I)). Brackets and arrows labeled 'Contiguos II - V' connect F<sup>#MIN</sup>7 to B<sup>7</sup> and D<sup>MIN</sup>7 to G<sup>7</sup>. A final bracket and arrow labeled 'Contiguos II - V' connects D<sup>MIN</sup>7 to C<sup>MAJ</sup>7.

Figura 42. Parte A de *Oscaricity*

## ANALISIS RITMICO

### Kicks y Stop times

## SECCION A

En la sección A se observa que en el tercer semifrase aplica stop times en toda la semifrase donde se conforma la figuración rítmica de tresillos de negra y negras con punto.

Figura 43. Parte A de Oscaricity

### SECCION B

En esta sección aplica kicks en la primera semifrase del primer compas (17) y segundo compas ya que en la batería sigue marcando el acompañamiento y a su vez aplica acentos lo cual es la primera semifrase.

Figura 44. Parte B de Oscaricity

### SECCION A (RE – EXPOSICION)

Esta sección se observa en el tercer semifrase donde aplica stop times, luego en la cuarta frase donde el baterista procede con fills al final del compas 8 (32) como pauta para continuar con el siguiente stop time de la quinta semifrase y por ultimo en la sexta semifrase donde al final del head procede realizando un break solo.

(A)

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff contains the following chord symbols: C<sup>MAJ7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, E<sup>MIN7</sup>, B<sup>b7(♯11)</sup>, and A<sup>7</sup>. The second staff contains D<sup>MIN7</sup>, G<sup>7</sup>, E<sup>MIN7</sup>, and A<sup>7</sup>. The third staff contains F<sup>♯MIN7</sup>, B<sup>7</sup>, D<sup>MIN7</sup>, G<sup>7</sup>, and C<sup>MAJ7</sup>. The score includes 'Stop time' markings and triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) under the first two staves. Measure numbers 29 and 33 are indicated at the beginning of the second and third staves, respectively.

Figura 45. Parte A de Oscaricity.

#### **4. CONCLUSION Y RECOMENDACION**

Para poder de alguna manera analizar las contribuciones que tienen los recursos en una composición de jazz se debe primero dejar en claro sobre que estilo de jazz estamos trabajando. El jazz en general tiene sus características tanto en armonía, ritmo y melodía que lo definen como género pero esto a su vez tiene varios estilos que se han venido desarrollando a través del tiempo, cada uno de estos estilos tiene su propia identidad al usar de manera particular cada uno de estos recursos.

En este trabajo de investigación se pudo apreciar dos composiciones de jazz en diferentes estilos uno más apegado a lo tradicional y el otro más volcado hacia lo moderno.

En la obra de Mentiras se puede apreciar en el recurso rítmico el uso de diversas marcaciones de compases en cada sección. En la parte armónica del tema. La melodía del tema es continua, quiere que carece de una célula o de un motivo que no se vuelve a exponer durante la exposición del head del tema.

En la obra de Oscaricity se observa que en el recurso rítmico se establece la misma marcación de compases en todo el head o exposición del tema pero también podemos observar el uso de figuras rítmicas similares poniendo énfasis mucho mayor en la interpretación de diferentes ritmos a la vez; rápido y frenético.

En los recursos armónicos se destaca el uso de cambio de acordes conocido también como “changes” y también se logra apreciar el tipo de rearmonización utilizada a través de la progresión II-V7-I, acordes dominantes secundarios, extensión de dominantes e intercambio modal. Y en el aspecto melódico del tema se logra apreciar el uso de escalas, arpeggios, aproximaciones cromáticas y manipulación melódica

donde la melodía se puede observar una exposición y re exposición de cada sección del tema.

En estos dos trabajos se pueden apreciar como el criterio del compositor va marcando un estilo dentro de la composición utilizando los mismos recursos pero usándolos de manera diferente.

Podemos decir que en términos de teoría musical estas dos composiciones cumplen con los parámetros de una composición de jazz, cada uno en su propio estilo pero para de algún modo juzgar la calidad de dichas composiciones debemos tomar en cuenta otros aspectos que forman parte de una composición que es la interpretación, aquí se podrá apreciar de manera más clara como el compositor desea que suene su obra.

Juzgar la calidad de una composición musical parece no tener respuesta. La calidad tiene más que ver con la intuición que con la razón. Se ha podido observar que el virtuosismo y la cantidad de información que posea un compositor no es suficiente para crear música sobresaliente que tenga identidad propia lo suficientemente atractiva para destacar.

Así que aprender a identificar una composición por su sonido, entender el proceso de improvisación y recordar que no solamente se trata de habilidad técnica, sino de creatividad al componer y tocar en el momento.

Después de toda esta investigación se ha podido recopilar algunas recomendaciones que se deben tomar en cuenta al momento de componer un tema de jazz.

No siempre una gran cantidad de instrumentos va a ayudar a que una composición cause un efecto positivo en la audiencia.

Para mejorar la composición no solamente se debe mantener en practica esta actividad sino también la de escuchar de manera atenta a los mayores exponentes del jazz de todas las épocas esto ayudara a enriquecer el lenguaje musical.

Un compositor debe tener en cuenta la tímbrica de cada instrumento, la correcta selección de instrumentos para el momento de la ejecución es muy importante ya que cada uno de estos causara un efecto distinto en el sonido final del tema.

Los aspectos más importantes: la improvisación, los instrumentos y la melodía. El jazz es una mezcla entre lo popular con lo místico, lo ancestral con lo actual, lo pagano con las tradiciones. El entrenamiento del oído, es otra de las herramientas que se deben cultivar, este género tiene dos características esenciales fáciles de determinar: la improvisación y el fraseo.

La improvisación se viene estudiando y analizando hace muchos años. Por su parte, el fraseo obliga al artista a encontrar su voz pero también a distinguir lo que están haciendo los músicos con sus instrumentos. Sería como la firma del cantante, su marca distintiva.

No hay que dejar de lado el “swing”, es decir, la capacidad para darle acentuación a los tiempos débiles de la canción, en vez de a los fuertes.

## **BILIOGRAFIA**

JOHN F. (1994). JAZZ. Londres: Dorling Kindersley

ALCHURRON, R. (2006). Composición y Arreglos. Buenos Aires: Melos.

ENRIC H. (1995) Teoría Musical y Armonía moderna Vol. 2.

RUBBERTIS V. (2005) Teoría completa de la música. Buenos Aires: Melos.

DANIEL H. (2004) Guía mínima para distinguir la calidad en el Jazz.

En Replicante. Recuperado de:

<http://revistareplicante.com/guia-minima-para-distinguir-la-calidad-en-el-jazz/>

FRANK. H (2013, 22 de Agosto) Frank Holder nos enseña a distinguir la calidad en el Jazz: Recuperado de:

<http://www.holderfrank.com.ar/frank-holder-nos-ensena-a-distinguir-la-calidad-en-el-jazz/#search>

Karla M. (2013 19 de Mayo) Semana. El Jazz se abre paso en Guayaquil en Diario Expreso: Recuperado de:

<http://www.semana.ec/ediciones/2013/05/19/actualidad/actualidad/el-jazz-se-abre-paso-en-guayaquil/>

COMPOSICIONES, A. E. I., & RODULFO, P. A. G. (2010). DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO COORDINACIÓN DE MÚSICA MAESTRÍA EN MÚSICA.

Recuperado de:

<http://159.90.80.55/tesis/000152072.pdf>

Ortega Cedillo, N. D. (2013). Análisis de los elementos musicales utilizados en el arreglo del tema Dexterity mediante técnicas de arreglos y composición. Recuperado de:

<http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/2414/1/107004.pdf>

Aranda Torres, J. (2013). Análisis del lenguaje y la forma musical de A Night in Tunisia. Recuperado de

<http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/2436/1/107019.pdf>

Vilar, J. M. P. ¿ Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>

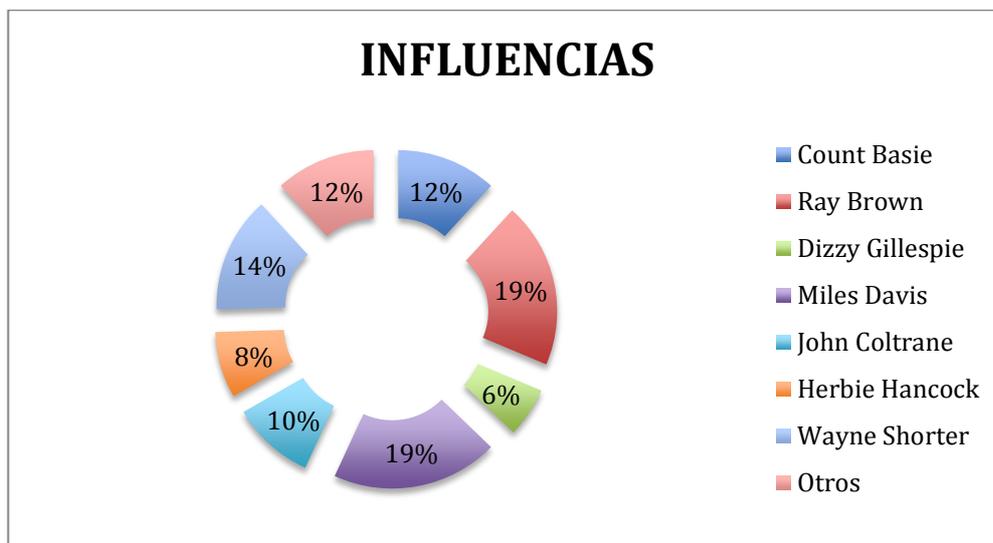
Martín Luis Chamizo Moreno (2009) ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ MODAL. Recuperado de:

[http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4623/TDR\\_CHAMIZO\\_MORENO.pdf?sequence=6](http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4623/TDR_CHAMIZO_MORENO.pdf?sequence=6)

## ANEXOS 1

### GRAFICOS ESTADISTICOS DEL ANALISIS DE DATOS DEL CAPITULO 3

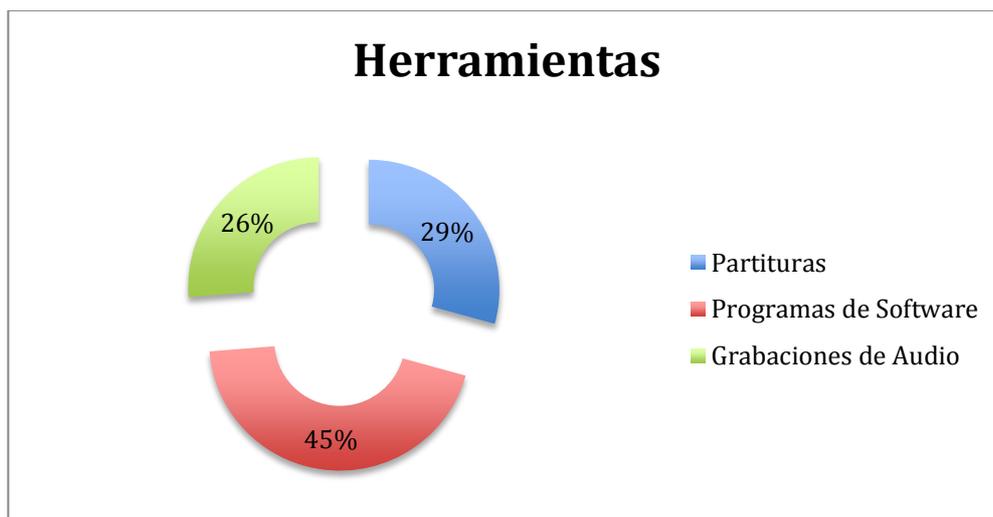
*Grafico 1. Influencia musical de Jazz en la composición.*



**Fuente:** Encuesta realizada por el autor de la presente tesis.

**Autor:** Realizada por el autor de la presente tesis

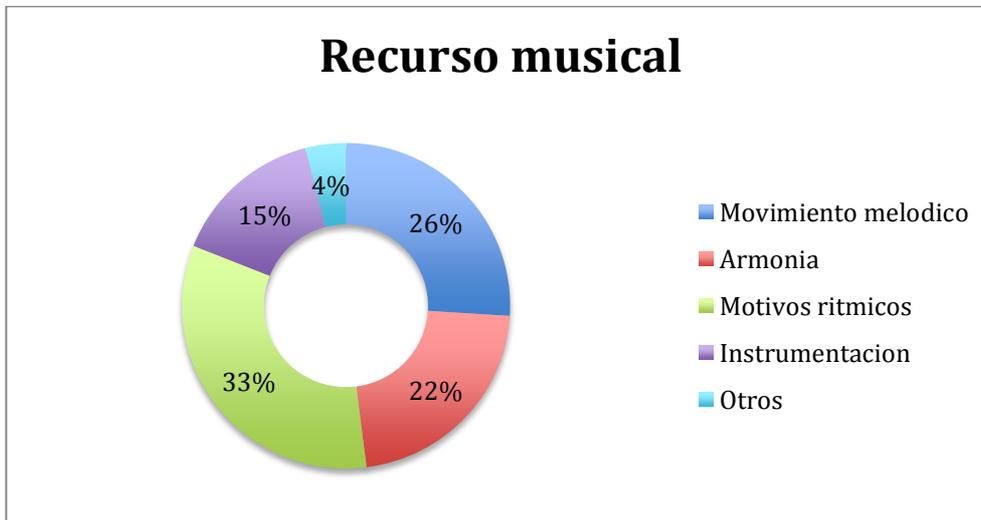
*Grafico 2. Herramientas o equipos de trabajos para realizar composiciones.*



**Fuente:** Encuesta realizada por el autor de la presente tesis.

**Autor:** Realizada por el autor de la presente tesis

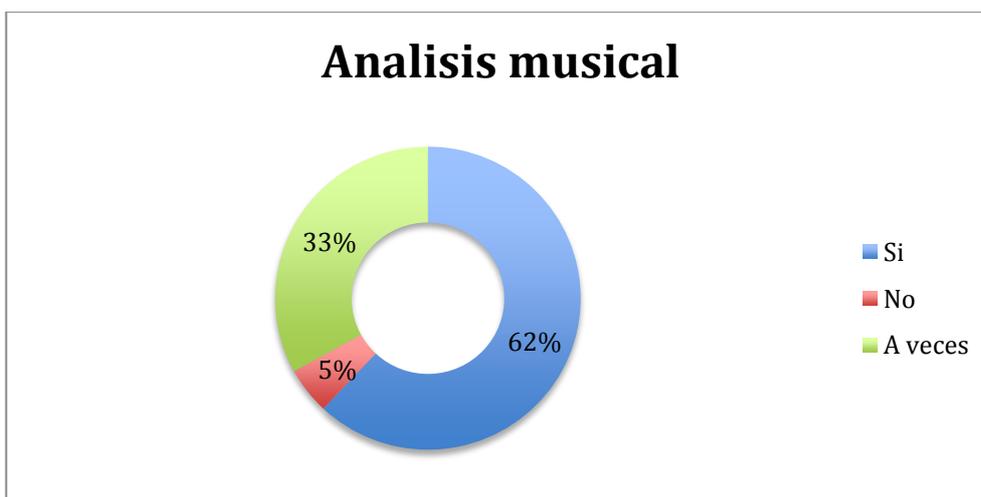
**Grafico 3.** *Recurso musical donde mas se destacan a crear.*



**Fuente:** Encuesta realizada por el autor de la presente tesis.

**Autor:** Realizada por el autor de la presente tesis

**Grafico 4.** *Frecuencia con que se aborda un análisis musical de una composición.*



**Fuente:** Encuesta realizada por el autor de la presente tesis.

**Autor:** Realizada por el autor de la presente tesis

## **ANEXO 2**

### **ENTREVISTAS REALIZADAS A LOS AUTORES**

#### **Francisco Chica**

1.¿Cuándo se formó la banda?

Se formo en el año 2012 con la necesidad de realizar shows y de seguir con su crecimiento (desarrollo) musical.

2.¿De dónde viene el nombre de la banda?

En realidad el nombre no fue con un significado musical, sino por el numero de integrantes que son de tres y la química musical que ellos tienen.

3.¿Quiénes son sus integrantes?

Roberto Cabanilla - batería

Kevin Klein - bajo

Francisco Chica - guitarra

Lyzbeth Badaracco – piano (como nueva integrante)

4.¿Cuál fue su formación académica?

Antes me forme escuchando Rock en la época de los 60, 70 y también me forme escuchando música clásica, tocaba la viola, ahora en la Universidad me enfoque a estudiar guitarra.

5.¿Cómo se formó la banda?

Kevin Klein fue con la idea de reunir a este grupo después de haberse retirado de sus estudios de Música en la Universidad Católica y quería seguir estudiando. Con Francisco Chica y Roberto Cabanilla comenzaron a practicar, desarrollando sus habilidades musicales practicando standars de Jazz y poco a poco comenzaron a componer sus propios temas musicales.

6.¿Cuales fueron sus experiencias aparte de estar en esta banda?

Tocaba Rock, tocaba en una orquesta y seguir estudiando música y siempre me intereso desde pequeño y siempre como que le cogí amor a eso y a tratar de actualizar en cada año de mi vida.

7.¿Cuántas producciones poseen y en qué año se dieron?

En el 2013 y tenemos acerca de 7 temas

8.¿Cuándo y cómo fue su acercamiento con la música?

Desde los 5 años empezó a escuchar música Rock de los 60 y 70 gracias a su hermano mayor que también es músico.

9.¿Cuánto tiempo tiene en el ámbito musical como compositor?

Acerca de dos años y medio comencé a componer con las bases que me han dado en la Universidad comenzando a ver y analizar cosas que a mi gusto sonaban bien.

10.¿Cuál es su influencia musical? ¿Por qué? (compositor)

Wayne Shorter, Thelonious Monk, porque el analizaba y las hacia sabiendo que estaba pasando, era un compositor que se sentaba a estudiar a la música

11.¿Que es Composición musical?

Es plasmar esa idea que tu tienes en música, si tu no logras plasmar ese cuento, historia o pensamiento que tienes, en tu música no estas haciendo una persona que no puedas transmitir lo que realmente es la composición como tal.

También como un progresión de acordes una letra y canto.

12.¿Cual es su procedimiento de componer un tema?

Me baso en componer una especie de melodía totalmente sensorial, o sea, solamente que el lo siente, que cante la melodía

Componer totalmente una melodía, sin acordes, sin nada, sin fijarme en nada, después de eso entrar en la parte de la armonía, ya un poco mas teórico como queriendo que opciones puedo montar encima de esa melodía.

13.¿Qué recursos musicales le das mas importancia en componer un tema?  
(compositor)

En la parte melódica.

14.¿Que herramienta usa para componer y por que? (Partituras u otras) ¿Por qué?

Por medio de partituras, es como escribir un poema, se sienta y comienza a escribir y ver como funciona en su mente, después va a su instrumento y si ve que una nota que no es de su agrado, lo cambia.

15. ¿Programas el momento que vas a componer o dejas que la inspiración te dicte el momento?

Las dos cosas.

16.¿La actividad de crear temas ayuda a desarrollar el criterio de estética y lenguaje de un músico? ¿Por qué?

El lenguaje se lo obtiene transcribiendo, el sentido de la estética se lo enfoca como uno lo quiere hacer, se lo obtiene como tu lo respetes en tu propia composición.

### **Oscar Sevilla**

1.¿Cuál fue su formación académica?

Mis padres son músicos, mi papa es músico, he tocado en orquesta y mi hermano también es músico ellos me enseñaron a tocar música, y también recibí estudios en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil en Carrera de Música.

2.¿Cuales fueron sus experiencias aparte de estar en esta banda?

Como músico las experiencias que yo he tenido, que uno mientras mas toca ante el publico sobre todo uno va aprendiendo mas y de ahí uno va perdiendo el miedo, esta bien practicar uno en casa pero también se necesita de esa experiencia seguir avanzando como músico

3.¿Cuándo y cómo fue su acercamiento con la música?

Por medio de mis padres, como mi papa es músico y mi hermano también, mi papa me enseñó desde los 12 años, estudiar una hora diaria, de partituras y todo eso.

Claro que en ese tiempo no era de que me gustaba bastantísimo pero así tome la decisión desde los 15 años de estudiar en una Carrera de Música

4.¿Cuánto tiempo tiene en el ámbito musical? (compositor)

Unos 6 o 7 años.

5.¿Cuál es su influencia musical? ¿Por qué? (compositor)

Me gusta bastante el estilo de Barney Kessel, Herb Ellis así de ese estilo tradicional, porque o sea Herb Ellis era de un estilo tradicional y al mismo tiempo improvisaba con Blues, era bien melódico a mi siempre me ha gustado guitarristas que toquen bien melódico, mas me gustan que sean bien melódicos.

creo que influenciado en el bebop son dos personas : Charlie Parker por su lenguaje musical es decir sus licks con aproximaciones cromáticas, su forma de agrupar las notas, su lenguaje musical en si, y la otra persona es Dexter Gordon quien a mi parecer es una enciclopedia de licks y un lenguaje musical que incorpora de todo ( Charlie Parker, John Coltrane) etc

6.¿Que es composición?

Es crear y crear a través de esa creación tu expresas un sentimiento.

7.¿Desde cuándo se dedica a componer?

Desde 5to año de Colegio y en lo que es Jazz fue en la Universidad

8.¿Cual es su procedimiento de componer un tema?

Siempre fue en pensar en la melodía, así de una vez que ya lo tenía claro una melodía, le buscaba a esa melodía los acordes y así iba haciendo la estrofa, coro y todo eso.

9.¿Qué recursos musicales le das mas importancia en componer un tema?  
(compositor)

A la melodía y a la armonía a lo que es bastante a la armonía Jazz

10.¿Que herramienta usa para componer y por que? (Partituras u otras) ¿Por qué?

Primero lo toco en la guitarra y lo grabo y de ahí lo voy puliendo la armonía y la melodía y de ahí le paso a un programa y de ahí incluso lo hago a veces como un estilo arreglo para cuatro instrumentos piano, guitarra, bajo y batería

11. ¿Programas el momento que vas a componer o dejas que la inspiración te dicte el momento?

Que dicte el momento

12.¿La actividad de crear temas ayuda a desarrollar el criterio de estética y lenguaje de un músico? ¿Por qué?

Claro que si, mientras uno mas componga eso se va hacer mas fácil, mas rápido, es como un ejercicio, mientras mas compongas, mas analices temas musicales de grandes personajes musicales se te va hacer mas fácil y vas a tener mas herramientas

13¿Qué factor crees tu que le da ese toque personal a una composición de Jazz?

Cuando creo una composición y digamos que era un estilo determinado del Jazz y yo me imagine que estaba en esa época del Jazz, como sonaría, en base a eso hice la composición.