



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

**TEMA:**

**El nacimiento del jazz manouche: una propuesta innovadora  
de temas contemporáneos**

**AUTOR (ES):**

**Ojeda Juanazo, Katty Valeria**

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

**TUTOR:**

**Villafuerte Peña, Jenny María**

**Guayaquil, Ecuador**

**17 de septiembre del 2016**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

**CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Ojeda Juanazo, Katty Valeria** como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciado en música**.

**TUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Villafuerte Peña, Jenny María**

**DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**Vargas Prías, Gustavo Daniel**

**Guayaquil, a los 17 del mes de septiembre del año 2016**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Ojeda Juanazo, Katty Valeria**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, **El nacimiento del jazz manouche: una propuesta innovadora de temas contemporáneos** previo a la obtención del Título de **Licenciado en música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

**Guayaquil, a los 17 del mes de septiembre del año 2016**

**EL AUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Ojeda Juanazo, Katty Valeria**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Ojeda Juanazo, Katty Valeria**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **El nacimiento del jazz manouche: una propuesta innovadora de temas contemporáneos**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 17 del mes de septiembre del año 2016**

**EL (LA) AUTOR(A):**

f. \_\_\_\_\_  
**Ojeda Juanazo, Katty Valeria**



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

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Jenny María Villafuerte Peña**

TUTOR

f. \_\_\_\_\_

**Gustavo Daniel Vargas Prías**

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. \_\_\_\_\_

**Juan Isidro Mejía**

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a Dios, a mi familia por su apoyo incondicional, a cada persona que ha sido parte de mi formación musical, profesores y amigos, en especial a mi tutora y maestra, Jenny Villafuerte, por todo su apoyo y aliento a encontrar mi propia voz. Agradezco de manera especial a la Fundación Leonidas Ortega Moreira por su apoyo en mi formación académica y personal. De igual manera a Juan Ordóñez, mi ayuda idónea en todo momento.

**Katty Valeria Ojeda Juanazo**

## **DEDICATORIA**

A Dios por permitirme culminar esta etapa, a toda mi familia, en especial a Hortencia de Ojeda y Cynthia Ojeda, madre y hermana, quienes han sido pilares fundamentales e inspiración en mi vida.

**Katty Valeria Ojeda Juanazo**

# ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL .....	7
INDICE DE TABLAS.....	9
INDICE DE FIGURAS .....	10
RESUMEN.....	12
ABSTRACT .....	13
INTRODUCCIÓN.....	14
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA .....	15
1.1 Contexto de la investigación .....	15
1.2 Antecedentes .....	16
1.3 Problema de investigación.....	17
1.4 Justificación .....	18
1.5 Objetivos .....	20
1.5.1 Objetivo General.....	20
1.5.2 Objetivos específicos.....	20
1.6 Preguntas de investigación.....	20
1.7 Diseño metodológico .....	21
1.8 Universo y Muestra.....	21
1.8.1 Universo .....	21
1.8.2 Muestra .....	21
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO .....	22
2.1 Jazz.....	22
2.1.1 Improvisación .....	22
2.2 El jazz en 1930: Era del swing.....	23
2.3 Django Reinhardt.....	26
2.3.1 Innovaciones propuestas por Django Reinhardt .....	27
2.4 Nacimiento del jazz manouche .....	28
2.4.1 Contexto histórico de la época.....	29
2.4.2 Características del jazz manouche .....	30
2.4.3 Aceptación del público.....	39



CAPÍTULO III. DISEÑO METODOLÓGICO .....	41
3.1 Enfoque.....	41
3.2 Alcance.....	41
3.3 Métodos de investigación .....	42
3.3.1 Métodos científicos.....	42
3.3.2 Métodos empíricos .....	42
3.3 Instrumento de recolección de datos .....	42
3.4 Análisis de resultados.....	44
3.4.1 Análisis partituras de temas de Django Reinhardt. ....	44
3.4.2 Análisis de la improvisación.....	51
3.5 Discusión de resultados.....	54
CAPÍTULO IV. LA PROPUESTA.....	55
4.1 Título .....	55
4.2 Presentación .....	55
4.3 Justificación .....	55
4.4 Objetivo de la propuesta.....	56
4.5 Composiciones .....	56
Toujours .....	56
Dual.....	57
CONCLUSIONES .....	58
RECOMENDACIONES .....	59
REFERENCIAS .....	60
ANEXOS.....	64
ANEXO 1.....	65
ANEXO 2.....	66

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1 .....	18
Tabla 2 .....	50

## INDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1:</i> Ritmo básico “le pompe”.....	33
<i>Figura 2:</i> Acorde maj6 .....	35
<i>Figura 3:</i> Acorde min6 .....	35
<i>Figura 4:</i> Acorde dominante .....	35
<i>Figura 5:</i> Acorde disminuido 7 .....	36
<i>Figura 6:</i> Escala mayor.....	37
<i>Figura 7:</i> Escala menor natural.....	37
<i>Figura 8:</i> Escala menor melódica .....	37
<i>Figura 9:</i> Escala menor armónica.....	38
<i>Figura 10:</i> Escala de tonos enteros .....	38
<i>Figura 11:</i> Modo dórico.....	38
<i>Figura 12:</i> Modo mixolydio.....	38
<i>Figura 13:</i> Escala cromática .....	39
<i>Figura 14:</i> Minor swing .....	44
<i>Figura 15:</i> Minor swing 2 .....	44
<i>Figura 16:</i> Tears .....	45
<i>Figura 17:</i> Tears 2 .....	46
<i>Figura 18:</i> Nocturne 1 .....	46
<i>Figura 19:</i> Nocturne 2.....	47
<i>Figura 20:</i> Nuages 1 .....	48

<i>Figura 21: Nuages 2</i> .....	48
<i>Figura 22: Belleville 1</i> .....	49
<i>Figura 23: Belleville 2</i> .....	49
<i>Figura 24: Acordes aumentados</i> .....	51
<i>Figura 25: C menor armónica</i> .....	51
<i>Figura 26: Double stops</i> .....	52
<i>Figura 27: Turnaround fills violin solo</i> .....	52
<i>Figura 28: Secuencia rítmica</i> .....	53
<i>Figura 29: F# dórico</i> .....	53
<i>Figura 30: Resultado del análisis</i> .....	54

## RESUMEN

Esta propuesta fue realizada en el Semestre A-2016 (mayo- septiembre) de la carrera de Música en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. El motivo principal de este trabajo radica en explorar y proponer nuevas sonoridades aplicadas en la composición y arreglos musicales de dos temas inéditos para lograr ampliar el espectro musical de la ciudad y el país. Se trata de una investigación descriptiva, aplicada, transversal, no probabilística que estudia una situación específica cuyo enfoque fue cualitativo. Los instrumentos de recolección de datos fueron libros, biografías, grabaciones en audio y video y partituras. Dentro de la presente investigación se analiza el contexto sociocultural de la época en la que surgió el jazz manouche y su composición musical identificando los recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios en los temas “*Minor swing*”, “*Nocturne*”, “*Tears*”, “*Nocturne*”, “*Nuages*” y “*Belleville*” de Django Reinhardt y los standards de jazz “*St Louis Blues*” y “*My melancholy baby*” grabados en el periodo de 1930- 1945. Se aplicaron dichos recursos en la composición y arreglo musical de dos temas inéditos contemporáneos. Al finalizar el trabajo se demostró que el emplear el método deductivo y las técnicas de observación, análisis de documentos, grabaciones en audio y video, transcripciones y análisis de partituras fueron una herramienta factible para la innovación en la creación de obras inéditas y arreglos musicales siendo una considerable fuente de información para futuras propuestas musicales.

### **Palabras Claves:**

*Jazz manouche, Django Reinhardt, sonoridades, composición, arreglos musicales, recursos orquestales, armónicos e instrumentales, recursos utilizados en la improvisación.*

## ABSTRACT

This proposal is developed in Semester A-2016 (May to September) at the Music Degree in Universidad Católica Santiago de Guayaquil. The main purpose of this investigation is about explore and propose more richness in composition and musical arrangements of two unreleased songs to amplify the country and city's musical spectrum. This is about an descriptive, aplicated, transversal, no probabilistic investigation that studies a specific situation which had a qualitative focus. The techniques used in this research were books, biographies, video and audio records, and music scores. In this research, the historic and sociocultural context of jazz manouche birth era and its musical composition are analyzed identifying the melodic, armonic, orchrestal and instrumental resources in Django Reinhardt's songs "*Minor swing*", "*Nocturne*", "*Tears*", "*Nuages*" y "*Belleville*" and the improvisation resources in jazz standars "*St Louis Blues*" y "*My melancholy baby*" recorded in the era of 1930-1945. This resources were applicated in the composition and musical arrangements of two unreleased songs. It is proved that the deductive method and techniques of observation, document analysis, audio and video records, transcriptions and music scores analysis used in this research were an achievable tool to innovate in the creation of unpublished compositions and arrangements which are a significant source of information for future musical proposals.

### **Key words:**

*Jazz manouche, Django Reinhardt, sonorities, composition, musical arrangements, orchrestals, armonic and instrumental resources, improvisation resources.*

## INTRODUCCIÓN

Las investigaciones orientadas a la música contemporánea se registran en aumento a partir del año 2014 en la ciudad de Guayaquil, específicamente como trabajo de titulación en la carrera de Música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, siendo el jazz el recurso reiterativo en la producción de dichas investigaciones.

Los nuevos músicos generan propuestas desde sus experiencias, vivencias e intereses. El presente trabajo propone la inclusión de recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios propios del jazz manouche en dos composiciones inéditas.

Con el fin de brindar a la sociedad ecuatoriana una propuesta sonora innovadora que amplíe el espectro musical disponible para su recreación y apreciación, en este trabajo se exponen los análisis de los temas "*Minor swing*", "*Nocturne*", "*Tears*", "*Nuages*" y "*Belleville*" de Django Reinhardt y los standards de jazz "*St Louis Blues*" y "*My melancholy baby*" para su aplicación.

Para conocer los factores históricos y socioculturales que incidieron en el nacimiento y desarrollo del jazz manouche y su creador Django Reinhardt, así como identificar y analizar la composición musical de este subgénero se recurrió a fuentes bibliográficas de carácter internacional "Getting to Gypsy Jazz Guitar" (Wremble, 2004), "Django Reinhardt and the Illustrated history of gypsy jazz (Dregni, 2006), "The music of Django Reinhardt" (Ayeroff, 2002), "The music of Django Reinhardt" (Givan, 2010) y "Gypsy jazz guitar" (Rodmann, 2012).

A partir de técnicas de observación, análisis de documentos, transcripción y análisis de partituras además del uso de recursos como grabaciones en audio y video, se pudo obtener las herramientas necesarias para la realización de la presente investigación, la cual es una considerable fuente de información para compositores, arreglistas, músicos y público en general.

# CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

## 1.1 Contexto de la investigación

“A partir de la posibilidad de realizar estudios profesionales en Música en la ciudad de Guayaquil, se han expandido los horizontes de creación musical a un nivel técnico tal vez nunca antes explorado” (González y Toapanta, 2015, p.19).

Las herramientas y el conocimiento obtenidos a partir del jazz durante la formación académica han contribuido a la exploración de nuevas sonoridades desarrollando propuestas musicales innovadoras ampliando el espectro musical en los últimos años. Sin embargo, no se ha explorado el género jazz en su totalidad. La mayoría de proyectos musicales realizados por alumnos y ex alumnos de la carrera de Música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil han analizado y empleado recursos de estilos como el *swing* o aun en mayor proporción del jazz contemporáneo (Badaraco y Chica, 2014), (León y Ruiz, 2015), (Nan y Wong, 2015) y (Pérez, 2016).

Este trabajo de investigación propone la aplicación e innovación de recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios propios del jazz manouche utilizados por Django Reinhardt en dos composiciones y arreglos musicales inéditos de música contemporánea.

Para revisión de literatura acorde al estudio planteado, el presente trabajo hace referencia a libros e investigaciones sobre el jazz manouche (Wremble, 2004) y (Rodmann, 2012), sobre el compositor (Ayeroff, 2002), (Dregni, 2006), (Givan, 2010), entre otros artículos y revistas científicas utilizados para precisar el marco teórico y el desarrollo de la propuesta.



## 1.2 Antecedentes

En la última década se ha producido un despertar en el interés por el legendario guitarrista de jazz manouche Django Reinhardt, el cual se refleja en la creación de bandas y organización de festivales en su honor destacando el “Festival Django Reinhardt” el cual se realiza anualmente en París (Taylor, 2003).

El legado de Reinhardt ha trascendido a través del tiempo y ha superado fronteras. Después de su muerte los músicos que empezaron a explorar este género buscaron analizar e imitar la técnica particular que desarrolló en la ejecución de su instrumento tras el fatídico accidente que sufrió produciendo en él limitaciones físicas en el lado izquierdo de su cuerpo. Algunos músicos se dedicaron a estudiar a fondo el jazz manouche y a su creador presentando libros en los cuales exponen métodos y guías de ejercicios para aprender el lenguaje de este subgénero, siendo algunos de estos utilizados como guía para esta investigación (Wremble, 2004) (Rodmann, 2012).

Actualmente en la industria musical son algunos los músicos que continúan desarrollando sus habilidades y destrezas en el jazz manouche. El guitarrista francés Bireli Lagrene quien trabaja actualmente en su banda *Gypsy Project*, David Reinhardt hijo de Django Reinhardt, Angelo Debarre, Jimmy Rosenberg, Fapy Lafertin, la NY Gypsy All stars, el guitarrista norteamericano Martin Taylor y los franceses Boulou y Elios Ferret resaltan entre los más populares.

El jazz manouche ha aumentado su popularidad no solo en Europa sino también en América donde es más conocido como *gypsy jazz*. Esto puede ser atribuido, como ya se mencionó anteriormente, al crecimiento en la popularidad de músicos de jazz manouche de esta generación y a la mayor disponibilidad de guitarras *Selmer Macaferri*, pero sin duda la tecnología es un factor de suma importancia en este aspecto ya que esto facilita a las personas el acceso a toda clase de información y música de cualquier parte del mundo.

Pese a que el jazz manouche surgió como un estilo instrumental, en los últimos años algunos vocalistas como Eva Sur Seine, Cyrille Aymée, entre otros se han interesado en interpretar y elaborar arreglos vocales a temas de Reinhardt.

El estilo tradicional de este subgénero se mantuvo intacto por muchos años hasta el año 2010 aproximadamente, año en el cual surgieron nuevas propuestas de fusión del jazz manouche con nuevos géneros tales como la cantante francesa Zaz y un año más tarde la agrupación colombiana *Monsieur Periné*. Esta agrupación que fusiona pop, jazz manouche y en algunas ocasiones música autóctona colombiana, fue creada en el año 2007. Sin embargo fue en el 2011 que empezó su actividad artística de manera profesional y ha logrado trascender a nivel internacional siendo ganadora de un Latin Grammy en el año 2015 con su segundo disco *Caja de música*. Del mismo modo Zaz propone un “pop francés” como muchos lo denominan, combinando elementos del jazz manouche con el pop en su idioma natal.

Dentro de nuestro país, este género ha sido muy poco explorado, por lo cual no es muy conocido. En la ciudad de Quito, en abril del 2010, se formó una banda de swing gitano llamada *Racumin swing*. Esta banda, conformada por dos quiteños y dos extranjeros mantuvo el estilo acústico tradicional del género. A pesar de que contó con presentaciones locales, actualmente no se conoce de actividad alguna de la misma.

### **1.3 Problema de investigación**

El presente trabajo de titulación planteó como problema:

¿Cómo aplicar los recursos, melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios propios del jazz manouche utilizados por Django Reinhardt durante el periodo de 1930-1945 en la composición y arreglos musicales de dos temas inéditos de música contemporánea?

En la siguiente tabla se detalla el problema a investigar:

Tabla 1  
*Planteamiento del problema*

<b>Objeto de estudio</b>	<b>Campo de acción</b>	<b>Tema de investigación</b>
Jazz manouche como subgénero musical	Teoría musical	Aplicación de recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios del jazz manouche en composiciones inéditas.

## 1.4 Justificación

Ackoff (1953) desarrolló una serie de criterios para evaluar la utilidad de estudios propuestos tales como su conveniencia, relevancia social, implicaciones prácticas, entre otros. Cuanto mayor número de estos criterios se relacionen positivamente con la investigación, ésta tendrá bases más sólidas para justificar su realización. Por lo tanto, la importancia de realizar una investigación que estudie un estilo musical no explorado en el país y presente una propuesta musical innovadora será detallada a partir de los criterios ya antes mencionados.

En primer lugar, la presente investigación es conveniente ya que brinda un aporte teórico para la educación de nuevos músicos mediante la elaboración de una propuesta musical innovadora de temas inéditos que integren nuevas sonoridades.

En segundo lugar, este estudio es relevante en el campo musical puesto que ayudará a dar a conocer a la sociedad los elementos que inciden en la aparición de un nuevo género.

En tercer lugar, el alcance social es amplio ya que se demuestra como se aplican elementos propios de un subgénero musical en dos composiciones inéditas beneficiando a estudiantes de música, compositores, arreglistas, músicos

profesionales, personas encaminadas a realizar estudios similares a éste y público en general.

En cuarto lugar, las implicaciones prácticas de este estudio inciden sobre las composiciones y arreglos musicales en general.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo General**

Elaborar una propuesta musical de dos temas inéditos que integren elementos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios propios del jazz manouche utilizados por Django Reinhardt en el período 1930-1945.

### **1.5.2 Objetivos específicos**

Identificar los factores que incidieron en la aparición del jazz manouche.

Analizar la relación existente entre Django Reinhardt y la creación del jazz manouche.

Identificar los elementos esenciales que contribuyen a la sonoridad del jazz manouche.

Componer y arreglar dos temas inéditos integrando recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios utilizados por Django Reinhardt en el jazz manouche.

## **1.6 Preguntas de investigación**

¿Qué factores incidieron en la aparición del jazz manouche como subgénero musical?

¿De qué manera influyó Django Reinhardt en la creación del jazz manouche?

¿Cuáles son los elementos característicos del jazz manouche utilizados por Django Reinhardt?

¿Cómo incorporar elementos musicales propios del jazz manouche en composiciones inéditas de música contemporánea?

## 1.7 Diseño metodológico

El tipo de investigación utilizado es descriptivo, aplicado, no probabilístico y de carácter transversal con enfoque cualitativo.

## 1.8 Universo y Muestra

### 1.8.1 Universo

Jazz manouche como subgénero musical.

### 1.8.2 Muestra

La muestra está compuesta por los temas de Django Reinhardt: “*Minor swing*”, “*Tears*”, “*Nocturne*”, “*Nuages*” y “*Belleville*” para considerar recursos armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios, además de los *standars* de jazz: “*St Louis Blues*” y “*My melancholy baby*” también interpretados por Reinhardt en los que se consideró recursos melódicos utilizados en la improvisación.

## CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Jazz

El jazz se originó en Luisiana, Nueva Orleans lugar donde llegaban grandes remesas de esclavos de color originarios de la zona occidental de África en su mayoría, por lo que surgió como resultado de tres tradiciones: autóctona estadounidense, africana y europea. El jazz evolucionó a través del tiempo pasando por varias etapas desarrollando diversos estilos como por ejemplo el swing, bebop, cool jazz, hard bop, free jazz, jazz fusión y jazz contemporáneo también conocido como jazz moderno (Aguirre y Armijos, 2015), (González y Toapanta, 2015).

#### 2.1.1 Improvisación

El término improvisación responde al concepto de “realización de algo que no estaba previsto o preparado.” La improvisación es un recurso utilizado en diferentes ramas artísticas como el teatro, música entre otros.

Acerca de la relación existente entre la música y la improvisación, Molina (1988) sostiene:

La improvisación se encuentra en las raíces de toda obra musical de creación individual o colectiva de carácter popular. El folklore recoge los momentos inspirados de un autor anónimo que improvisa alentado por el calor emocional de las circunstancias ambientales que le rodean (p.1).

Desde los primeros periodos musicales se utilizaba la improvisación. La importancia de la improvisación surge como reflejo de hechos, personajes y anécdotas, en las *work songs* y las *field hollers*<sup>1</sup>, así como del significado de éstas para sus intérpretes (Rengifo, 2006).

Sin embargo, fue gracias al género jazz que esta adquiere mayor protagonismo y vigor convirtiéndose en una característica esencial del mismo. El jazz como muy

---

<sup>1</sup> *Work songs* y *field hollers* son canciones de trabajo y aliento improvisadas en los campos por los esclavos afroamericanos a principios del siglo XX.

pocos géneros, permite al intérprete demostrar sus habilidades técnicas y comunicativas en un *solo*<sup>2</sup> a través del cual expresa sus ideas y emociones con libertad y espontaneidad.

## 2.2 El jazz en 1930: Era del swing

El swing conocido como un efecto rítmico que se produce en el jazz fue desprovisto de su auténtico significado cuando a mediados de los años treinta fue utilizado por los medios de comunicación para designar el estilo de jazz predominante.

Alrededor de 1932 mientras el país enfrentaba una difícil crisis económica conocida como la Gran Depresión se empieza a desarrollar una de las eras de mayor trascendencia e importancia en la historia del jazz, la era del swing. Esta música se convirtió en la música popular norteamericana, era la música usada para su entretenimiento social en los salones de baile.

“Los treinta en Kansas City, fue la época en la cual se dio el mayor auge de las orquestas y bandas de jazz, junto con solistas y empresarios destacados” (Büchmann-Møller citado en Rengifo, 2006). Se trata del auge de otro tipo de formación musical: la big band. Entre las orquestas más representativas de la época tenemos la Count Basie Orchestra, Fletcher Henderson, Don Redman, Benny Goodman Orchestra.

A pesar del éxito de este periodo, este no es el aspecto más significativo de la era, sino más bien fue la identidad que se produjo entre el pueblo y su música en una época que marcó un nuevo comienzo para muchos a causa del contexto social que se desarrollaba alrededor (Schuller, 1991).

Los músicos más representativos de este periodo fueron Benny Goodman, conocido como el rey del swing, Duke Ellington, Count Basie, Louis Amnstrong, Coleman Hawkin entre otros.

---

<sup>2</sup> Solo se refiere al momento de improvisación que tiene cada instrumentista.



## 2.2.1 Composición musical del estilo swing.

Existen algunos elementos que innovaron en lo que se conocía como jazz antes de esta época y son esenciales para describir este estilo, entre los cuales tenemos:

### 2.2.1.1 Instrumentación

El swing utiliza instrumentos habituales en el jazz como la sección rítmica formada por piano, bajo, batería y guitarra en algunas ocasiones. Sin embargo, el fenómeno del swing incrementó el número de miembros de una banda de *hot*<sup>3</sup> duplicándolos. En esta era se formaron las *big bands* u orquestas. La *big band* estableció algunos cambios sobre todo en el tipo de orquestación, dándole una nueva función a instrumentos como el clarinete que hasta entonces se usaba en función de acompañamiento, convirtiéndose en instrumento principal solista. Así mismo la relevancia de la batería como único instrumento con función totalmente rítmica, la convierte en el motor de toda la banda.

Una *big band* está formada por tres secciones: *brasses* o metales con tres o cuatro trompetas, tres o cuatro trombones y en algunas ocasiones tuba; *woodwinds* o sección de maderas, formada por dos saxofones altos, dos tenores, un barítono, dos o más clarinetes y flautas; la sección rítmica, formada por piano, guitarra o banjo, contrabajo y batería, formando en total entre 15 y 20 músicos.

El uso de registros altos y medios de los instrumentos caracteriza la sonoridad del estilo diferenciándolo tímbricamente de la opacidad característica del *hot*. El *swing* era música compuesta y cuidadosamente orquestada estableciendo fuertes contrastes entre los *brasses* (metales) y los *woodwinds* (maderas), utilizando la trompeta con sordina aportando así a la sonoridad característica de la época. La homofonía,<sup>4</sup> recurso típico para armonizar una melodía, es característica en la

---

<sup>3</sup> *Hot* es la denominación utilizada por musicólogos para referirse a los estilos que se desarrollaron en el jazz anterior a 1930.

<sup>4</sup> *Homofonía* es un tipo de textura en la cual dos o más voces se mueven simultáneamente usando la misma rítmica formando acordes.

armonización utilizada en esta época, llamada también armonización en bloque.

### 2.2.1.2 Estructura

La forma original de un tema consta de un verso de dieciséis a treinta y dos compases, y un estribillo de cuatro frases de ocho compases. Del mismo modo que ocurrió con el *ragtime*<sup>5</sup>, se tendió a simplificar su estructura adoptando sólo la forma del estribillo dando lugar a una forma AABA o similares. Por otro lado, el *swing* estableció una estructura invariable de las secciones, fijándose rígidamente el lugar y duración de las improvisaciones siendo la ampliación de instrumentos la principal causa, tal como señala Peñálver (2010):

La ampliación de la instrumentación creó la necesidad de escribir partes obligadas, entre ellas, introducciones, exposiciones temáticas, open solos o espacios reservados para la improvisación con los correspondientes acompañamientos orquestales, pasajes de interludio, re exposiciones y codas. Requisitos que estaban, generalmente, elaborados con antelación, no se creaban sobre la marcha y no se dejaban para momentos antes de la ejecución como en el jazz de Nueva Orleans (p.2).

### 2.2.1.3 Tempo

Según se ha citado, la música *swing* se convirtió en la música popular de Norteamérica, usada en salones de baile y todo tipo de entretenimiento social. Por lo tanto al ser música para bailar, este estilo utiliza preferiblemente tempos medios y rápidos.

### 2.2.1.4 Recursos melódicos

El *swing* como estilo se caracteriza por el uso de *riffs* como recurso de tensión. Un *riff* es una frase corta repetida varias veces que se desplaza de sección en sección, usualmente interpretada con *crescendo* al final. Estos *riffs* son la base para el efecto de pregunta-respuesta (*call and response*) entre las secciones que se usa sobre todo en formato de *big band*.

---

<sup>5</sup> *Ragtime* es un género musical estadounidense que se popularizó a finales del siglo XIX.

## 2.3 Django Reinhardt

Django Reinhardt fue el primer músico de jazz en Europa en generar una influencia similar a los grandes jazzistas americanos. Es reconocido como uno de los mejores guitarristas de la historia ya que desempeñó un rol importantísimo en el desarrollo de la guitarra en el jazz. Siendo un gran amante del jazz luego de escuchar una grabación de Louis Armstrong, no se limitó solo a interpretar este género sino que se atrevió a fusionarlo con sus influencias de la música gitana, formando así lo que hoy conocemos como gypsy jazz o jazz manouche.

Nacido en Bélgica en un campamento gitano el 23 de enero de 1910 fue llamado Jean-Baptiste Reinhardt. Su primer instrumento fue el violín, el cual aprendió de su padre tocando música clásica húngara, *Romani*, canciones *Tziganes* rusas y *bals mussettes*. A los 18 años Django vivía en una caravana junto a su esposa, al regresar a casa después de un show se produce un incendio cuando la llama de una vela prende fuego a una pila de flores de celuloide, éste accidente deja paralizado el lado izquierdo del cuerpo de Django por completo.

Luego de un período de casi dos años de recuperación en el hospital, Django recobra la movilidad y el uso de su pierna y brazo izquierdo, pero sus dedos anular y meñique quedaron afectados permanentemente. Durante su tiempo de recuperación, Django empezó a reformular su proceso de aprendizaje de la guitarra desarrollando una técnica adaptada a sus nuevas condiciones físicas, lo que añadió un alto grado de personalidad a su lenguaje y planteamientos musicales.

Algunos de los aspectos más notables de Django fueron su único y personal sentido del fraseo, la inusual disposición de *voicings*, su fluidez en el uso de escalas, su agilidad al improvisar usando solamente dos dedos y su indudable virtuosismo en la improvisación.

Durante la década de 1930 Django tocó y grabó junto a grandes músicos americanos como Duke Ellington, a quien acompañó en 1946 a una gira en Estados Unidos, Benny Carter, Coleman Hawkins y el cornetista Rex Stewart.

Más adelante, Stewart escribió: “ Django, en mi opinión, era a la guitarra como Luois Armstrong era a la trompeta o Art Tatum al piano. Él inspiró el modo de tocar y pensar de innumerables guitarristas alrededor del mundo”. (Stewart citado en Atkins, 2003, p.20)

Según Benjamin Givan en su libro “The music of Django Reinhardt” (2010), las grabaciones de jazz de Eddie Lang <sup>6</sup>(1902-1933) junto a Joe Venutti <sup>7</sup>son el mayor precedente para la instrumentación del *Quintet of the Hot Club de France*, agrupación formada con solo instrumentos de cuerdas, del cual Django sería parte más adelante junto al que sería uno de sus compañeros más habituales, el gran violinista Stephane Grappelli, convirtiéndose en una de las agrupaciones más representativas de Francia.

Aunque no sabía leer música, individualmente y junto a Grappelli, Reinhardt compuso varias melodías sumamente originales y exitosas tales como *Daphne*, *Nuages*, *Manoir de Mes Rêves*, *Minor Swing* y la oda a su compañía discográfica de los años treinta *Stomping at Decca*.

### **2.3.1 Innovaciones propuestas por Django Reinhardt**

En los marcos de las observaciones anteriores se ha expuesto acerca del género jazz, sus elementos y el acercamiento de Django Reinhardt al mismo.

“Por su parte, Django adoptó el jazz americano. Él asimiló la música con sus notas blues, microtonalidades, los acentos característicos de Nueva Orleans y emociones universales. Y luego tocó su propia versión enriquecida, única y nueva” (Dregni, Antonietto y Legrand, 2006).

Reinhardt logró generar un nuevo estilo, por lo que el jazz tuvo que sufrir algunas transformaciones al fusionarse con la música tradicional gitana, entre los cuales tenemos:

---

<sup>6</sup> *Eddie Lang* es conocido como el “padre de la guitarra en el jazz”.

<sup>7</sup> *Joe Venutti* fue un músico de jazz estadounidense pionero en utilizar violín en el género.

- Cambios en la instrumentación: Formato de solo cuerdas.
- La función de la guitarra, en el swing era usada solo como acompañamiento dentro de la sección rítmica, mientras que en el jazz manouche obtiene protagonismo.
- Construcción de *voicings*
- Acompañamiento
- Digitación en la guitarra.

Los elementos antes mencionados fusionados con algunos elementos del *swing* que se mantuvieron, dieron origen al jazz manouche, convirtiéndose estos cambios en características esenciales que definen a este subgénero y que a su vez serán detallados en puntos posteriores.

El jazz manouche es conocido como “la música de Django Reinhardt”, ya que lo que hoy conocemos como un estilo de jazz europeo, fue la creación y reinención del conocido artista.

## 2.4 Nacimiento del jazz manouche

El jazz manouche es un subgénero del jazz que nace a finales de 1920 como resultado de la fusión entre el *swing* y la música tradicional gitana del este europeo. La creación del *gypsy jazz*, al igual que el blues y el jazz pudo dar voz a los afroamericanos, dio voz a los gitanos parisinos.

Alrededor de 1922, la música popular en Francia era conocida como *musette*, ésta era la música que distinguía a Paris, tal como el tango a Buenos Aires y el jazz, por lo menos al principio, era a New Orleans. *Musette* era música para pasar buenos momentos, momentos de diversión e integración social. El vals llegó a la capital francesa y se fusionó con el musette, lo cual era conocido como *bals musette*. Este era la música *pop* de la época, en su mayoría compuesta en tonalidades mayores y tiempos rápidos para bailar.

Así como el *bals*, otros géneros fueron adoptados también, pero parecía ser que la aceptación de los mismos se condicionaba a que fueran ritmos bailables, tales

como tangos, mazurcas, paso dobles y la java.

Mientras en Francia se tocaba valeses en Estados Unidos se disfrutaba del jazz. Durante la crisis de 1929 en Estados Unidos un gran número de jazzistas viajan hacia Europa, por primera vez en la historia el jazz trasciende fronteras. En París son bien recibidos, sin embargo siendo una ciudad con sus tradiciones bien establecidas no se adaptaron al estilo americano tan fácilmente, más bien en los siguientes años empiezan a crearse formas de jazz autóctono.

La escuela principal se desarrolla en París, destacando así el guitarrista Django Reinhardt. A principios de los años 30, nadie conocía la música de Django bajo el nombre de Gypsy jazz o jazz manouche, simplemente era jazz tocado por un gitano. Sin embargo, Django se dedicó a estudiar el jazz tradicional para luego fusionarlo con su folclore gitano creando este nuevo tipo de jazz europeo conocido como Gypsy jazz.

El gypsy jazz tuvo influencia en el desarrollo del *western swing*<sup>8</sup>, teniendo en común la estructura típica de las *string bands*<sup>9</sup>.

## **2.4.1 Contexto histórico de la época**

### **2.4.1.1 Época de 1930.- La gran depresión en Europa**

La época de 1930 presenta una Europa devastada, tras la Primera Guerra Mundial en la que hubo aproximadamente 20 millones de muertos, y más de la mitad fueron civiles.

La “gran transformación”, como algunos historiadores la llaman, sufrida por Europa en la primera mitad del siglo XX trajo consigo el “crack bursátil” de 1929 y la consiguiente Gran Depresión económica de la década de 1930 que desencadenó cambios políticos e inestabilidad social alrededor del mundo.

---

<sup>8</sup> *Western swing* es un estilo de música originario del suroeste de Estados Unidos alrededor de los años 1920.

<sup>9</sup> *String bands* eran ensambles o bandas musicales conformadas únicamente por instrumentos de cuerda.

A raíz de la Primera Guerra Mundial, las economías de los combatientes cambiaron radicalmente. Europa quedó devastada perdiendo gran parte de su hegemonía, la misma que obtuvo Estados Unidos a raíz de estos sucesos convirtiéndose en el principal acreedor internacional. Por esta razón la caída de Wall Street en 1929 denominada el “crack bursátil” afectó no solo a Estados Unidos sino a toda Europa provocando una recesión económica mundial de tal magnitud como la Gran Depresión (Antoñana, 2013, p.8).

Los efectos de la Gran Depresión fueron profundos en todo el continente europeo, ésta fue una de las épocas más agresivas y destructoras en la historia. Algunos historiadores sostienen que al igual que las guerras fue uno de los momentos más dolorosos a nivel mundial.

Siendo la música un rasgo inherente en el ser humano, su evolución no puede estar desligada de la evolución del mismo. Es así como la música ha ido cambiando a través del tiempo existiendo una relación estrecha entre la sociedad y la misma. Podemos decir que la música influye a una sociedad y del mismo modo los factores que afectan a la sociedad influyen de manera directa a la música (Hormigos, 2010).

Por esta razón se consideran estos hechos un factor de suma importancia en el surgimiento del jazz manouche ya que la época posguerra sirvió como un nuevo comienzo para el pueblo que buscaba reponerse de alguna manera de todas las tragedias vividas.

## **2.4.2 Características del jazz manouche**

### **2.4.2.1 Instrumentación**

La mayor innovación que generó Django al crear el jazz manouche fue la instrumentación empleada. Mientras en el *swing* tradicional se usaban piano, guitarra, contrabajo y batería, y en las orquestas se le añadían instrumentos de viento, en el

jazz manouche la característica fundamental en cuanto instrumentación es el uso de instrumentos de cuerdas (*all string*).

Al inicio en formato de instrumentación usado era compuesta por tres guitarras manouche, violín y contrabajo. La ausencia de la batería es reemplazada por dos guitarras manouche que junto al contrabajo constituyen la base rítmica empleando una nueva técnica de acompañamiento de guitarra rítmica swing llamada *le pompe*. Las dos guitarras algunas veces cumplen la misma función, mientras que en otras ocasiones se complementan entre sí. Con el paso del tiempo mientras fue desarrollándose el estilo se incorporaron instrumentos como el clarinete, acordeón y algunas veces percusión, respetando la ausencia del piano y batería.

La característica principal y símbolo identificativo en cuanto a la instrumentación en el jazz manouche es el uso de *guitarras manouche*, las cuales son guitarras acústicas, pero con características diferentes. Estas guitarras son las *Selmer-maccaferri* y tienen características específicas que contribuyen a la sonoridad que posee el jazz manouche. Entre las características principales constan su apariencia, su timbre, el tamaño de los trastes, los cuales son más largos, y el tipo de cuerdas que se usan son especiales ya que producen un timbre más brillante y metálico, lo cual ayuda a obtener un vibrato característico.

Así mismo la forma del cuerpo de la guitarra y el hueco de la caja varía en función del uso de la misma, si es rítmica el hueco de la guitarra es en forma de "D" y el solista usa una guitarra con hueco en forma de un pequeño óvalo. No obstante, la construcción de la guitarra no es lo único que incide en el sonido de la misma, sino también la técnica que se usa para producir alto volumen sin amplificación y el vibrato característico que le da un color distinto y sostiene las notas. Todas estas características influyen en el timbre característico que poseen las guitarras manouche, distinguiéndolas de otras guitarras y la sonoridad tan característica que tiene el jazz manouche como género.



### 2.4.2.2 Acompañamiento: *Le pompe*

La guitarra no fue uno de los instrumentos esenciales en los primeros años de evolución del Jazz, dominado por sonoridades más potentes como la de los vientos y la percusión. Sin embargo, a partir del segundo lustro de la década de los 30, sentaría sus bases y encontraría su lugar en el espectro jazzístico. Problemas técnicos como el volumen, o guitarrísticos como el punto intermedio entre ser un instrumento melódico y uno armónico, hacían de la guitarra el más diferenciado de los que componían la lista de “habituales” durante la Era del Swing. En este periodo y hasta la aparición y consolidación de músicos como Charlie Christian o el propio Django, se había asociado habitualmente la guitarra a la base rítmica, formando parte de la sección junto con el contrabajo y la batería. Esta imagen se sustenta gracias a figuras como el guitarrista de Count Basie, Freddy Green, cuya función consistía en rasguear acordes para proporcionar más información rítmica a la orquesta (Zagalaz, J. 2012. p.2).

Sin embargo, el estilo de acompañamiento del jazz manouche difiere del estilo americano de la guitarra rítmica en su uso. En este estilo, el rol del acompañamiento es aquel que define el swing, la energía, la armonía y el tempo al permitir a los guitarristas crear ritmos percutivos y dinámicos encargado de mantener el beat. El rasgueo que se usa es conocido como “le pompe” o en español “*la bomba gitana*”.

A continuación se presentan algunos principios de guía para tocar este acompañamiento, *le pompe*, de forma correcta.

La mano izquierda debe estar libre para tocar cada beat, es decir no se debe tocar ligado, sino más bien se procura que cada beat tenga la misma duración tratando de cortar un poco el sonido como una especie de *stacatto*.<sup>10</sup>

La métrica utilizada en este subgénero es 4/4, por lo que trabajaremos con 4 tiempos. Los tiempos 1 y 3 se debe rasguear hacia abajo produciendo un sonido seco y grave mientras que en los tiempos 2 y 4 son “apagados” y se produce el sonido similar a un redoblante.

---

<sup>10</sup> *Stacatto* en italiano "despegado, destacado" en notación musical es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original y va separada de la nota que viene a continuación por un silencio.

No hay tiempo más fuerte que el otro, todos deben ser al mismo volumen. La única diferencia que existe es que los tiempos 1 y 3 el rasgueo es “aplastado” mientras que el 2 y 4 es totalmente apagado.

Se debe tocar el acorde completo, evitando que los tiempos 1 y 3 suena con muchos bajos y los 2 y 4 tenga muchos agudos.

El reto de este acompañamiento es que provoque moverse, por lo que el *swing*<sup>11</sup> es un elemento de suma importancia (Wremble, 2004).

Para ejemplificar lo antes expuesto, se presenta el ritmo básico de *le pompe* ilustrado en tablatura.

The image shows the basic rhythm of "le pompe" in 3/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each with a chord and a rhythmic pattern. The bottom staff is a guitar tablature with six lines. It shows the fretting and muting for each measure. The first measure has a chord with notes on the 5th fret of the 1st, 2nd, and 4th strings, and the 4th fret of the 3rd string. The second measure has a chord with notes on the 5th fret of the 1st, 2nd, and 4th strings, and the 4th fret of the 3rd string. The third measure has a chord with notes on the 5th fret of the 1st, 2nd, and 4th strings, and the 4th fret of the 3rd string. The fourth measure has a chord with notes on the 5th fret of the 1st, 2nd, and 4th strings, and the 4th fret of the 3rd string. The tablature uses 'X' to indicate muted strings and 'etc...' to indicate that the pattern continues.

Figura 1: Ritmo básico “le pompe”.  
Tomada de A tribute to gypsy guitar

### 2.4.2.3 Construcción de acordes (left hand technique)

Django Reinhardt ha sido fuente de estudio y análisis por muchos músicos a lo largo del tiempo. Sin embargo muchos han exagerado un poco al abordar el tema de sus limitaciones físicas en su mano izquierda a raíz del accidente que sufrió a temprana edad.

Algunos autores aseguran que el lado izquierdo del cuerpo de Django quedó paralizado, por lo que consideran sorprendente las destrezas y habilidades que desarrolló en el jazz manouche. No obstante, autores como Benjamin Givan (2006), sin desmerecer el gran talento de Django aseguran que a pesar de que los dedos

<sup>11</sup> *Swing* se refiere a un efecto rítmico propio del género jazz o sentido del Groove creado por la interacción entre los intérpretes.

anular y meñique de su mano izquierda resultaran claramente deformados, esto no constituía un impedimento para su uso.

[Reinhardt] generalmente usa el primer y segundo dedo de su mano izquierda cuando tiene que tocar una sola nota, en acordes él hace uso de su tercer y cuarto dedo (anular y meñique), pero con un límite de las primeras dos cuerdas. (...) Él toca acordes contruidos de forma inusual a causa de su discapacidad (Neill & Gates, citados en Givan, 2006, p.10).

De acuerdo con lo anterior expuesto, Django desarrolló una nueva técnica para tocar guitarra de acuerdo a sus limitaciones físicas. Como consecuencia de esto, tenemos la inusual construcción de acordes que aporta a generar la sonoridad característica del jazz manouche.

Para ilustrar esto, presentamos algunos de los voicings usados por Django Reinhardt en el jazz manouche, en tablatura señalando su digitación. Cabe recalcar que la disposición de los voicings que se ilustran a continuación en tablatura se pueden transportar a través del diapason de la guitarra según el acorde que se requiera, siempre y cuando se mantenga la posición de los dedos.

Digitación:

0: Pulgar

1: Índice

2: Medio

3: Anular

4: Meñique

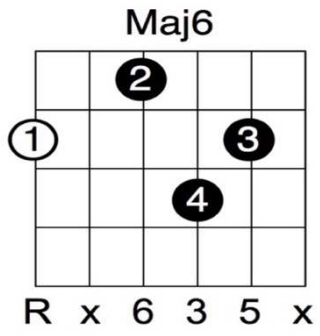


Figura 2: Acorde maj6

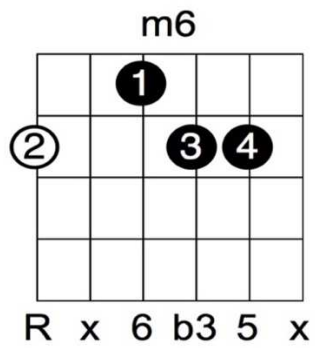


Figura 3: Acorde min6

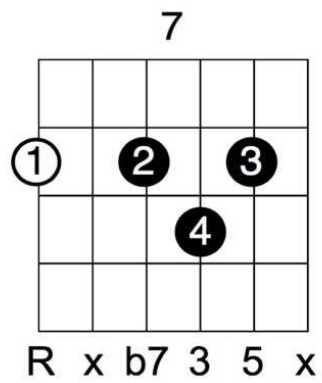


Figura 4: Acorde dominante

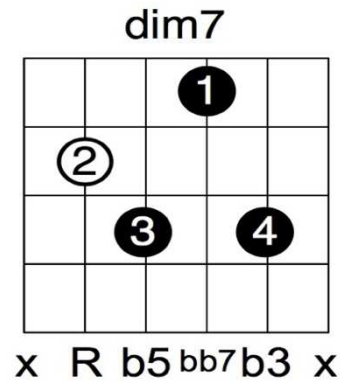


Figura 5: Acorde disminuido 7

Como se puede observar la característica predominante es que el tercer y cuarto dedo, anular y meñique respectivamente, están ubicados juntos el uno del otro y en las tres primeras cuerdas (en la guitarra se cuentan las cuerdas de abajo hacia arriba).

#### 2.4.2.4 Recursos armónicos

En el jazz manouche se utiliza armonía funcional. El término “armonía funcional” se refiere a progresiones de acordes que respetan las funciones tonales.

Los recursos armónicos predominantes en este subgénero son los siguientes:

- Progresión II-V-I
- Acordes con sexta (Maj6, Min6): Independientemente de su cualidad, en el jazz manouche se utilizan acordes de sexta en lugar de los acordes de séptima, los cuales son más comunes en el jazz. Si en la partitura se indica un acorde de séptima, preferiblemente se usa Maj6.
- Acordes Min7(b5): Suele ser usado como una inversión de los Min6
- Disminuidos (Dim7): Es usado como un acorde de paso, en patrones disminuidos también como acorde sustituto de un dominante, se coloca un disminuido medio tono arriba de la tónica que también funciona como el acorde dominante con tensión b9.

### 2.4.2.5 Recursos utilizados en la improvisación

Tal como se mencionó anteriormente, la improvisación puede ser definida como composición en tiempo real en la cual se utilizan diversos recursos según el criterio del improvisador. En este caso se detallarán los recursos más utilizados por Django Reinhardt y se ilustrarán ejemplificados en tonalidad C para lograr una mejor comprensión.

- Escala mayor:



*Figura 6:* Escala mayor

Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2010)

- Escala menor natural



*Figura 7:* Escala menor natural

Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Escala menor melódica



*Figura 8:* Escala menor melódica

Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Escala menor armónica :



*Figura 9: Escala menor armónica*  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Escala de tonos enteros (Whole tone):



*Figura 10: Escala de tonos enteros*  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Modo dórico



*Figura 11: Modo dórico*  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Modo Mixolydio



*Figura 12: Modo mixolydio*  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

- Escala cromática



*Figura 13: Escala cromática*  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

### 2.4.3 Aceptación del público

La historia de la música no consiste solamente en el estudio de sus formas y estilos, sino también en la descripción de su relación funcional con un medio, con las estructuras y hábitos de consumo. Es por esto que se considera preciso y necesario establecer un análisis del público que acogió un nuevo estilo a pesar de la crisis y dolorosa situación por los que atravesaba la sociedad en aquella época.

En el marco de las observaciones anteriores se estableció la relación que se produjo entre la música swing y su público y los factores que influyeron en la misma. Del mismo modo ocurrió con el jazz manouche. Cuando el jazz llegó a Francia tuvo una exitosa acogida, sin embargo no existió aquel nexo con el público, aquella identidad que sin duda alguna, se produjo entre el jazz manouche y los parisinos.

“Desde el principio, el Gypsy jazz fue también música parisina. Tal como el blues y el jazz dieron voz a los afroamericanos, este jazz de cuerdas ilegítimo les permitió a la gente desahuciada hablar” (Dregni, M. et al, 2006, p.7).

Sin duda este es un factor de suma importancia para explicar y comprender la gran aceptación que tuvo el jazz manouche en Francia, ya que el arte, en todas sus formas es un medio de expresión. Así pues el jazz manouche dio voz a los gitanos parisinos que formaban parte de las minorías logrando conectar directamente con el pueblo.



La música de Django alcanzó el auge de su popularidad a pesar de los desastres provocados por la Segunda Guerra Mundial, incluso mientras los nazis buscaban exterminar a los Romani.

Es curioso cómo Michael Dregni (2006) describe al gypsy jazz en sus propias palabras:

El gypsy jazz es alegría hecha música, vivo e iridiscente, swinguea sin esfuerzo trascendiendo a través del tiempo. Al mismo tiempo está hecho con un espíritu agridulce, nostálgico, melancólico, algo indescriptible e imposible de explicar en lo que sea excepto en la música (p.7).

En relación a esto, se considera la alegría propia del jazz manouche fue un elemento esencial para su acogida en una sociedad que trataba de reponerse de una crisis económica y social como lo fue la época posguerra y del mismo modo en años posteriores soportando la persecución de los nazis. Sin duda alguna, el jazz manouche tuvo una gran acogida no solo en sus primeros años, sino en los posteriores convirtiéndose en la música folclórica tradicional de Francia.

## **CAPÍTULO III. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **3.1 Enfoque**

La presente investigación tiene enfoque cualitativo ya que se estudia el nacimiento de un subgénero musical, su contexto histórico y su composición musical.

Corbin y Strauss (2002) definen este enfoque de esta manera:

Con él término "investigación cualitativa", entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones (p.19-20).

### **3.2 Alcance**

El alcance de esta investigación es de tipo descriptivo acorde con su nivel de profundidad ya que se revisarán y describirán los factores que intervienen en la generación de una nueva propuesta musical.

Conforme a su finalidad es una investigación aplicada ya que a partir de los resultados el investigador elaborará una propuesta de composición musical.

De acuerdo con su alcance temporal se trata de un estudio con carácter transversal por cuanto la revisión de la literatura y la argumentación del investigador en torno a ella se elabora en un único momento en el tiempo.

Por su escala es un estudio macro-social debido a que la composición musical y los géneros musicales son cuestiones que se relacionan con la sociedad y la cultura en su conjunto.

### **3.3 Métodos de investigación**

#### **3.3.1 Métodos científicos**

Este trabajo de investigación empleará el método deductivo, el cual ofrece recursos para unir la teoría y la observación. A partir de la teoría se deducen los fenómenos que habrán que observarse, es decir este método parte de lo general hacia lo particular (Dávila, 2006). Para esta investigación se empleó este método en el estudio del nacimiento del jazz manouche como subgénero musical.

#### **3.3.2 Métodos empíricos**

“Los métodos empíricos sirven para obtener resultados, y responder las preguntas o hipótesis” (Díaz citado en Cedeño, 2016, p.21).

##### **3.3.2.1 Observación**

La observación como método empírico consiste en utilizar los sentidos para observar hechos, realidades sociales, etc. En este trabajo se utilizó observación.

### **3.3 Instrumento de recolección de datos**

Los instrumentos de recolección de datos utilizados en la presente investigación son:

#### **3.3.1 Análisis de documentos**

Toda investigación, sin importar su espacio de actuación, requiere de una búsqueda, lectura, interpretación y apropiación de información relacionada con el tema objeto de estudio, es decir de un marco teórico referencial. Por lo que las investigaciones desarrolladas en entornos virtuales no son ni pueden ser la

excepción (Orellana y Sánchez, 2006, p.207).

Para la realización de este trabajo se utilizó libros, artículos científicos, revistas científicas y biografías.

### **3.3.2 Grabaciones de audio y video**

Grabación responde al significado de “disco o cinta grabados con imágenes o sonidos”. Para este trabajo se utilizó la discografía y documentales bibliográficos de Django Reinhardt.

### **3.3.3 Transcripciones**

Según el Diccionario de la Lengua Española (2014), transcripción en el ámbito musical se refiere a “arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros.” Sin embargo también se denomina transcribir a escribir música existente en grabaciones de audio y video.

Para este trabajo se realizó la transcripción de los temas “*Minor swing*”, “*Nuages*” y “*Belleville*” a partir de las grabaciones de 1937, 1940 y 1945 respectivamente.

### **3.3.4 Análisis de partituras**

En la presente investigación se analizaron siete partituras de temas compuestos e interpretados por Django Reinhardt.

Los temas analizados son “*Minor swing*”, “*Tears*”, “*Nocturne*”, “*Nuages*” y “*Belleville*” para considerar recursos armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios, además de los *standars* de jazz: “*St Louis Blues*” y “*My melancholy baby*” también interpretados por Reinhardt en los que se consideró recursos melódicos utilizados en la improvisación.

A partir de este análisis se determinarán los elementos que predominan dentro del subgénero de jazz manouche, y que orientarán al investigador para la elaboración de la propuesta musical inédita.

### 3.4 Análisis de resultados

#### 3.4.1 Análisis partituras de temas de Django Reinhardt.

##### Minor swing (1937)

Su forma se basa en una estructura de 16 compases. En la grabación de 1937 que se analizará, la guitarra *lead* y el violín realizan octavas. Cada 6 compases hay un *bass break* como observa a continuación.

The image shows a musical score for 'Minor swing' in 4/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system is labeled '1' and the second system is labeled '5'. The staves are labeled 'ACOUSTIC GUITAR', 'VIOLIN', and 'ACOUSTIC BASS' in the first system, and 'Ac.Gtr.', 'Vln.', and 'A.B.' in the second system. The Acoustic Guitar and Violin parts play octaves, while the Acoustic Bass part is silent for the first 4 measures and then plays a single note in the 5th measure.

Figura 14: Minor swing

Se repite lo anteriormente ilustrado con excepción de los dos últimos compases en los cuales el bajo empieza a hacer *walking bass* para dar paso a la sección de solos, así mismo la guitarra hace un *lick* orquestado en *drop 2*.

The image shows a musical notation for a 'drop 2' guitar lick. It consists of four chords in a minor key, each with a '2' above it, indicating a drop 2 voicing. The chords are: F#m7b9, Gm7b9, Am7b9, and Bbm7b9. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 15: Minor swing 2

## Tears (1937)

Su forma se basa en la estructura AAB de 32 compases, formada por la parte A de 12 compases y la B de 8 compases. Django Reinhardt en su grabación del año 1937, armonizó esta melodía usando *voicings* desde dos a cuatro notas formando distintas técnicas de orquestación como analizaremos a continuación.

Fig. 22 En el primer y tercer compás se utiliza *two part soli* y *three way close*, mientras en el quinto compás se utiliza *drop 3*.

The image displays two staves of musical notation for the first five measures of the piece "Tears". The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The notation is in 3/4 time with a tempo marking of 114. The first measure (measure 1) features a "two part soli" voicing with two notes. The second measure (measure 2) features a "three way close" voicing with three notes. The third measure (measure 3) features a "drop 3" voicing with four notes. The fourth measure (measure 4) features a "drop 3" voicing with four notes. The fifth measure (measure 5) features a "drop 3" voicing with four notes. The sixth measure (measure 6) features a "drop 3" voicing with four notes. The seventh measure (measure 7) features a "drop 3" voicing with four notes. The eighth measure (measure 8) features a "drop 3" voicing with four notes. The ninth measure (measure 9) features a "drop 3" voicing with four notes. The tenth measure (measure 10) features a "drop 3" voicing with four notes. The eleventh measure (measure 11) features a "drop 3" voicing with four notes. The twelfth measure (measure 12) features a "drop 3" voicing with four notes.

Figura 16: Tears  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

Así mismo, como se observa a continuación en la Figura 23, en los siguientes compases 6, 7 y 8 se continúa usando el *drop 3* exceptuando el tiempo cuatro del octavo compás que se reduce a *three way close*, y a partir del siguiente compás vuelve al *drop 3* en algunas notas haciendo *omit 4*. A partir del cuarto tiempo del compás 10, se utiliza *drop 2* hasta el primer tiempo del siguiente compás, ya que la parte A del tema finaliza con el uso de acordes cuartales.

Fmin/C                      Bdim                      Eb/Bb  
 Adim                      Fmin6/Ab                      G7  
 Cmin

Figura 17: Tears 2  
 Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

Es importante señalar que en su mayoría, el tipo de *voicing* que se forma se mantiene por lo menos durante un compás completo.

### Nocturne (1938)

Su forma corresponde a la estructura AABA de 32 compases. En esta grabación interpretada en el formato de instrumentación de guitarra y violín, se añade una introducción de 4 compases ilustrada en la siguiente figura.

♩ = 106  
 INTRO.  
 Violin  
 Guitar

Figura 18: Nocturne 1  
 Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

Fig. 22 Tal como se ilustró anteriormente, en la introducción, el violín toca la melodía mientras la guitarra se encarga del acompañamiento formando *voicings* en *drop 2* duplicando la tercera y cuarta voz octava abajo en los tres primeros compases siendo la técnica predominante en esta sección.

Por otro lado, en el *head out* del tema podemos observar que el acompañamiento en la guitarra en el primer compás se utiliza *three part soli* y *two part soli* mientras en los tres siguientes compases se adorna con *licks* basados en arpeggios ascendentes. Los últimos tres compases vuelve al acompañamiento usando la figuración de la melodía del tema orquestada en *drop 2*, siendo ésta la técnica predominante en el tema.



The image displays two systems of musical notation for Violin (Vln) and Guitar (Gtr). The first system shows the first four measures. The Violin part features a melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Guitar part provides accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure and triplet arpeggios in the fourth measure. The second system shows the next four measures. The Violin part continues the melody with slurs and ties. The Guitar part provides accompaniment with chords and arpeggios, including a triplet of eighth notes in the fourth measure.

Figura 19: Nocturne 2  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Givan, B. (2002)

## Nuages (1940)

Su forma se basa en la estructura AB de 32 compases. En esta grabación, se rompen esquemas en cuanto a la instrumentación tradicional del jazz manouche al añadir instrumentos como el clarinete, y la batería tocada suavemente con escobillas, manteniendo el sonido acústico propio del estilo. Se mantuvo la guitarra rítmica, el bajo y obviamente la guitarra de Django.



Fig. 26 Analizando el acompañamiento de la guitarra en la introducción del tema, podemos observar que se utilizan octavas en los primeros cuatro compases, mientras que el clarinete repite un motivo los cuatro primeros compases y en los cuatro compases siguientes toca el motivo un tono arriba, mientras que la guitarra rítmica rasguea utilizando triadas.

The musical score for Figure 20 is divided into two systems. The first system, labeled 'INTRO', features a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It includes parts for Clarinet in Bb, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The clarinet part is marked with a '3' (triplets) and a 'mf' dynamic. The acoustic guitars play a rhythmic pattern of triads. The second system, labeled 'C 9(45)', continues the piece with a key signature change to two flats and a 4/4 time signature. It includes parts for Bb Clarinet, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The clarinet part continues with triplet motifs, and the acoustic guitars play chords and rhythmic patterns.

Figura 20: Nuages 1

Fig. 27 En la parte B del tema la guitarra lead adorna el tema con licks en función de respuesta a la melodía ejecutada por el clarinete, mientras que la guitarra rítmica usa two part soli, three way close y en el compás 32 forma un Drop 2.

The musical score for Figure 21 is divided into two systems, both in 4/4 time. The first system, labeled 'B', features a key signature of one flat. It includes parts for Bb Clarinet, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The clarinet part has a melodic line with triplets. The acoustic guitars play chords and rhythmic patterns. The second system continues the piece with a key signature change to two flats. It includes parts for Bb Clarinet, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The clarinet part has a melodic line with triplets. The acoustic guitars play chords and rhythmic patterns, including a Drop 2 pattern in measure 32.

Figura 21: Nuages 2

## Belleville (1945)

Su forma se basa en la estructura AABA de 32 compases. A partir del análisis de la grabación de 1945 de este tema, como podemos observar en la Fig. 18, la melodía es ejecutada en unísono por la guitarra lead y el violín, mientras las guitarras rítmicas emplean el rasgueo propio del jazz manouche *le pompe*, tocando el bajo en los tiempos 1 y 3 y acentuando los tiempos 2 y 4 con acordes orquestados *en three way close, three part soli omit 3, drop 2 omit 3* y repitiendo la secuencia. El bajo toca raíces de cada acorde en blancas.

Figure 22 shows the first four measures of the piece. The score is in 4/4 time and features four staves: Acoustic Guitar 1, Violin, Rhythm Guitar 2, and Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is played in unison by Acoustic Guitar 1 and Violin. The Rhythm Guitar 2 part uses a 'le pompe' strumming pattern. The Double Bass part plays the root notes of the chords on the first and third beats. The chords are: D, Cdim7, Emin7(b9), A7, D, Cdim7, Emin7(b9), A7. A circled 'A' indicates the start of the first A section. A circled '1' is at the beginning of the first staff.

Figura 22: Belleville 1

Fig. 19 En la parte B, la orquestación de las guitarras rítmicas producen técnicas como *Four part soli Drop 3* en los compases 9 y 10 y *three part soli omit 2* en los compases 11 y 12.

Figure 23 shows measures 9-12 of the piece. The score features four staves: Acoustic Guitar 1, Violin, Rhythm Guitar 2, and Double Bass. The key signature has two flats. The chords are: Gmin6, D6, D7. A circled 'B' indicates the start of the second A section. A circled '2' is at the beginning of the first staff. A circled '9' is at the beginning of the Double Bass staff.

Figura 23: Belleville 2

Como se mencionó anteriormente, se analizaron cinco temas compuestos por Django Reinhardt bajo una guía de observación en la que se incluyeron diferentes elementos. Los resultados del previo análisis se encuentran organizados en la Tabla 2 a continuación:

Tabla 2  
*Resultado del análisis de composiciones de Django Reinhardt*

<b>ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN</b>	<b>TEMA 1: Minor swing</b>	<b>TEMA 2: Tears</b>	<b>TEMA 3: Nocturne</b>	<b>TEMA 4: Nuages</b>	<b>TEMA 5: Belleville</b>
<b>Tonalidad</b>	C mayor	C menor	C menor	G mayor	F mayor
<b>Tempo</b>	Up Swing: 196 bpm	Swing: 114 bpm	Ballad: 106 bpm	Ballad: 118 bpm	Up tempo: 194 bpm
<b>Métrica</b>	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Estructura</b>	(16 compases)	AAB (32 compases)	AABA (32 compases)	AB (32 compases)	AABA (32 compases)
<b>Tipo de acordes</b>	Acordes menores	Disminuidos Acordes de sexta Triadas	Dismunidos Semidesminuidos Triadas Acordes de sexta	Aumentados Acordes de séptima Acordes de sexta	Dismunidos Semi- desminuidos Dominantes Triadas
<b>Técnicas de orquestación de voicings</b>	Octavas Drop 2	3wc Drop 2 Drop 3 Cuartal Omit2	Two part soli Drop 2 3wc	Two part soli 3wc Octavas Drop 2	3wc Omit 3 Four part soli Drop 2
<b>Instrumentación</b>	Guitarra manouche Violín Contrabajo	Guitarras manouche Violín Contrabajo	Guitarra manouche Violín	Clarinete Guitarra manouche Contrabajo Batería	Guitarra manouche Violín Contrabajo

*Nota: Se usa 3wc para la abreviación de la técnica de orquestación llamada three way close.*

### 3.4.2 Análisis de la improvisación

#### St. Louis Blues (grabado en 30 septiembre de 1935)

Fig. 30 En este tema Django varía la melodía empleando recursos como las secuencias, usada en los primeros tres compases. Se utiliza un motivo rítmico permanente de arpeggios de acordes aumentados descendiendo en tonos enteros y continúa la frase haciendo uso de la escala de tonos enteros.



Figura 24: Acordes aumentados  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

Fig. 31 En el compás se usa la escala menor armónica de Cm empezando con la séptima.



Figura 25: C menor armónica  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

Uno de los recursos más usados por Django Reinhardt en sus improvisaciones eran los pedales, en la Fig. 32 que se presenta a continuación se puede observar la frase armonizada en *two part soli* manteniendo la *top note* produciendo un pedal mientras que la línea melódica de abajo utiliza la escala menor melódica ascendente de G empezando desde la quinta.



Figura 26: Double stops  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

Al culminar el solo de guitarra , se da paso al solo de violín, en el que Reinhardt acompaña al solista con lo que Stan Ayeroff denomina *Turnaround fills* en su libro *The music of Django Reinhardt*. El *comping* utilizado por Django en esta sección es como un tipo de *background* que se usan frecuentemente en formato de *big band*, por lo que hemos considerado su análisis a pesar de este capítulo estar destinado al análisis de la improvisación, como se señaló anteriormente.



Figura 27: Turnaround fills violin solo  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

Fig. 33 En los compases 97 y 98 usa *two part soli* en segundas menores, mientras que en los compases 109 al 111 se utiliza una secuencia rítmica orquestada en *drop 2*. En los compases 121 al 123 se observa la escala cromática ascendente en octavas empezando desde la tercera del acorde, en este caso G. En el cuarto sistema, el compás 130 es orquestado en *three way close* y *3 part soli drop 2*, en los siguientes tres compases se observa la escala cromática descendente que inicia en la tercera del acorde Bbdim como *top note of voicing* orquestado también en *three part soli Drop 2*, técnica utilizada también en los últimos dos compases de la sección junto al *three way close*.

### My melancholy baby (17 de mayo de 1939)

El arpeggio es el recurso más utilizado por Django Reinhardt en la composición e improvisación. En la siguiente figura se ilustra el uso de los arpeggios en secuencia, repitiendo un motivo rítmicamente provocando un efecto interesante en el solo.



Figura 28: Secuencia rítmica  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

Fig. 35 Se utiliza la escala ascendente completa de F# dórico.



Figura 29: F# dórico  
Tomado de: The music of Django Reinhardt. Ayeroff, S. (2002)

### 3.5 Discusión de resultados

A partir de los análisis de las composiciones e improvisaciones de Django Reinhardt se han obtenido características esenciales y predominantes que aportan y contribuyen en gran manera a la sonoridad del jazz manouche, las cuales son detalladas en el siguiente gráfico.

Características básicas	Técnicas de orquestación	Recursos en la improvisación
<ul style="list-style-type: none"><li>• Forma de 32 compases</li><li>• Métrica: 4/4</li><li>• Armonía funcional, destacando el uso de acordes disminuidos, semidisminuidos, acordes de sexta y triadas.</li><li>• Instrumentación: 3 Guitarras acústicas, contrabajo y violín.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Drop 2</li><li>• Drop 3</li><li>• Three way close</li><li>• Octavas</li><li>• Two part soli</li><li>• Omits</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Arpeggios disminuidos</li><li>• Secuencias rítmicas</li><li>• Escala menor armónica</li><li>• Escala menor melódica</li><li>• Modo dórico</li><li>• Escala de tonos enteros</li></ul>

Figura 30: Resultado del análisis

Dichos elementos serán aplicados en dos composiciones y arreglos musicales inéditos como una propuesta musical innovadora de la presente investigación en la que se explore nuevas sonoridades.

## **CAPÍTULO IV. LA PROPUESTA**

### **4.1 Título**

Composición de dos temas inéditos de música contemporánea aplicando recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios propios del jazz manouche utilizados por Django Reinhardt.

### **4.2 Presentación**

Las composiciones “*Toujours*” y “*Dual*” no tienen como finalidad incursionar en el jazz manouche por completo sino más bien emplear su sonoridad característica en los arreglos musicales. Por lo tanto se hará uso de los recursos obtenidos durante la investigación según el criterio del autor, no como parámetros o limitaciones sino como herramientas para experimentar y enriquecer la sonoridad de dicha propuesta.

En cuanto a la instrumentación utilizada es importante recalcar que la guitarra manouche y el acordeón fueron reemplazados por instrumentos similares en cuanto a sonoridad, guitarra de nylon y melódica respectivamente, debido a futuras posibles complicaciones al no encontrar instrumentistas en caso que se desee presentar esta propuesta en vivo.

### **4.3 Justificación**

Estas composiciones se realizaron con el fin de presentar una innovación sonora al emplear elementos propios del jazz manouche, subgénero que no ha sido explorado en el país.



## 4.4 Objetivo de la propuesta

Crear dos composiciones y arreglos musicales de “*Toujours*” y “*Dual*” empleando recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios utilizados por Django Reinhardt.

## 4.5 Composiciones

### Toujours

Su forma es AAB. La melodía está formada en base a arpeggios con notas alrededor, en su mayoría.

La armonía del tema refleja la armonía funcional de la época destacando el uso de acordes de sexta, acordes disminuidos y patrones II-V.

Se utiliza el ritmo tradicional del acompañamiento en el jazz manouche *le pompe*, y se mantiene la instrumentación acústica del estilo utilizando: violín, guitarra de nylon, contrabajo, cajón y añadiendo voz y melódica.

Así mismo se empleó las técnicas de orquestación características del estilo y en las líneas melódicas de adorno para el arreglo del tema se utilizan algunos de los recursos de improvisación usados por Django como arpeggios disminuidos. (Ver Anexo 1)

## **Dual**

Su forma es AABA de 42 compases, sin embargo su métrica es poco convencional, 5/4 en la sección A, y luego cambiando a 3/4 en la parte B.

La melodía de la sección A fue construida con notas de la escala G menor armónica, mientras el bajo realiza un *vamp* en toda la sección. En la sección B se contrasta totalmente, tanto en métrica, melodía, armonía y estilo.

Este tema no pertenece al subgénero jazz manouche, sin embargo al analizar a fondo el arreglo del tema, podemos observar que se utiliza elementos propios del jazz manouche.

En el arreglo del tema se mantuvo la sonoridad propia del subgénero utilizando instrumentos característicos como guitarra acústica, contrabajo, violín, clarinete y melódica. En este caso se añadió la batería y una sección de vientos conformada por un saxo alto, una trompeta con sordina y un trombón.

Se empleó técnicas de orquestación de voicings como *three way close*, *drop 2*, *drop 3*, *octavas* y *two part soli* tanto en el acompañamiento de la guitarra como en la orquestación en la sección de vientos.

Se construyó líneas melódicas que sirven de adorno o como *background* utilizando arpeggios, escala menor armónica, secuencias rítmicas, pedal. (Ver Anexo 2)

## CONCLUSIONES

La importancia de la presente investigación radica en el estudio de un subgénero musical no explorado en el país. Es común la realización de estudios y creación de propuestas musicales a partir de géneros como pop, rock, bachata, reggaetón, trabajos de titulación que estudien estilos del jazz como swing, bebop y jazz contemporáneo. Sin embargo, existen estilos no empleados como objeto de estudio comúnmente, los cuales también enriquecen el espectro musical del país como lo es el jazz manouche.

A partir de esta investigación se identificaron los elementos característicos del jazz manouche referente a recursos: melódicos utilizados en la improvisación como el uso de escala menor armónica, cromática y escala de tonos enteros, y menor melódica, recursos armónicos como acordes de sexta, disminuidos y la clásica progresión II-V-I, las técnicas de orquestación más utilizadas por Django Reinhardt en la construcción de acordes fueron *drop 2*, *drop 3*, octavas, *two part soli* y *three way close*. El formato de instrumentación era compuesto por instrumentos de cuerdas destacando las guitarras rítmicas que cumplían la función de la batería, violín y contrabajo, posteriormente se añadió el clarinete, acordeón y percusión.

Finalmente, esta investigación logró aplicar estos recursos tanto en la composición como en los arreglos de los temas "*Toujours*" y "*Dual*". Se mantuvo la sonoridad característica del jazz manouche al utilizar la instrumentación antes descrita pese a que se reemplazó algunos para evitar futuros inconvenientes al existir pocos dentro del medio en el que se desarrolló este trabajo. Así mismo las técnicas de orquestación fueron aplicadas al acompañamiento, *backgrounds* mientras que las líneas melódicas creadas en los arreglos se basaron en las escalas y arpeggios anteriormente mencionados, cumpliendo con la finalidad de este proyecto al presentar una propuesta musical innovadora.

La realización de este trabajo produjo un proceso de aprendizaje y reflexión en el investigador desarrollando mayor criterio en la aplicación de los recursos obtenidos en la composición y arreglo musical de los dos temas ya antes mencionados.

## **RECOMENDACIONES**

La música se encuentra en una constante evolución ya que existe una relación estrecha entre la sociedad y la misma. Por lo tanto, se recomienda a los músicos, compositores, arreglistas tener en cuenta lo siguiente:

Hacer uso de los resultados obtenidos a partir de los análisis realizados en esta investigación aplicándolos a composiciones inéditas, arreglos musicales de cualquier género.

A los nuevos músicos se recomienda expandir sus horizontes, buscar y explorar nuevas sonoridades mediante el estudio de otros géneros o estilos musicales no explorados anteriormente para así brindar nuevas propuestas que amplíen el espectro musical existente en el país.

## REFERENCIAS

- Aguirre, J., y Armijos, M. (2015). *Concierto de graduación: Jonathan Aguirre Chávez y Marco Armijos Néder*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/3922>
- Ackoff, R. 1953. *The Design of Social Research* [El Diseño de la Investigación Social]. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Antoñana, M. (2013). *Descripción de una crisis: la Gran Depresión en Estados Unidos y en España*. (Tesis de pregrado). Universidad de la Rioja, Logroño. Recuperado de [http://biblioteca.unirioja.es/tfe\\_e/TFE000329.pdf](http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000329.pdf)
- Ayeroff, S. (2002). *The music of Django Reinhardt* [La música de Django Reinhardt]. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=cZSB9-WlwEC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=the+music+of+Django+Reinhardt&source=bl&ots=LnGsboxY5US&sig=HaUWeog69WwqSz8W6vQGzFS7JOs&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwienYuxyMvNAhXFVyYKHeJLAjIQ6AEIvAEwCQ#v=onepage&q=the%20music%20of%20Django%20Reinhardt&f=false>
- Badaraco, L., y Chica, F. (2014). *Aplicación de la armonía contemporánea en composiciones inéditas y arreglos musicales como requisito para la realización del concierto de graduación*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/2935>
- Casas, A. (2013). *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, Flamenco y Jazz*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. Recuperado de [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/14310/66884\\_casas\\_mas\\_a\\_malia.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/14310/66884_casas_mas_a_malia.pdf?sequence=1)
- Cedeño, L. (2016). *El canto coral y el desarrollo de competencias musicales a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz en la comunidad de la Fundación Renal del Ecuador Iñigo Álvarez de Toledo*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/5121>
- Dávila, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 12(12), 180-205. Recuperado de [http://onildo.webcindario.com/electron/logica/razon\\_induc.pdf](http://onildo.webcindario.com/electron/logica/razon_induc.pdf)
- Dregni, M., Antonieto, A., Legrand, A. (2006). *Django Reinhardt and the illustrated history of gypsy jazz* [Django Reinhardt y la historia ilustrada del gypsy jazz]. China: Speck press.

- Dregni, M., Antonietto, A., y Legrand, A. Django Reinhardt and the illustrated history of gypsy jazz: “From the beginning, Gypsy jazz was also a pariah’s music. Just as the blues and jazz gave voice to African Americans, this bastardized string jazz allowed a dispossessed people to speak” Traducción Katty Ojeda.
- Dregni, M., Antonietto, A., y Legrand, A. Django Reinhardt and the illustrated history of gypsy jazz: From his part, Django adopted American jazz. He assimilated the music with its blue notes, smears, micro-tonalities, New Orleans accents, and universal emotions. And then he played his own versión, at once enriched and unique and new” Traducción Katty Ojeda.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Givan, B. M. (2010). *The music of Django Reinhardt* [La música de Django Reinhardt]. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=QD1eWq9XT6sC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- González, L., y Toapanta, F. (2015). *Aplicación e innovación de técnicas de orquestación en composiciones inéditas y arreglos musicales tomando como referencia los esquemas armónicos y melódicos empleados en los temas “Darn that dream”, “Budo”, y “Boplicity” del álbum “Birth of the cool” de Miles Davis*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/4348>
- Hernández, H. [Hugorowsky]. (2014, Julio 26). The genius of Django Reinhardt (subtitulado) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fVwqDTKvKdA>
- Masson, S. [Mafileo Fabio]. (2015, mayo 22). Documentaire “Nuages” Django Reinhardt [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h3E6rMdBDw>
- Hodeir, A. (1956). *Jazz, its evolution and essence* [Jazz, su evolución y esencia]. New York, Estados Unidos: Grove press.
- Hormigos, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Revista científica de Educomunicación*, 34(17). 91-98. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/4215/b15678404-1.pdf?sequence=4>
- León, S., y Ruiz, D. (2015). *Aplicación e innovación de las técnicas de orquestación y composición utilizadas por Wayne Shorter en la década de 1960*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/4319>
- Molina, E. (1988). Improvisación y educación musical profesional. *Música y educación*, 1(1), 33-43.

- Nan, E., y Wong, M. (2015). *Aplicación de recursos compositivos y orquestales del jazz contemporáneo para la fusión con el género pop en la composición y orquestación de temas inéditos, un standard de jazz y un tema nacional como innovación a las propuestas musicales de la ciudad de Guayaquil*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/4359>
- Orellana, M., y Sánchez, M. (2006). Técnicas de recolección de datos en entornos virtuales más usadas en la investigación cualitativa. *Revista de Investigación Educativa*, 24(1), 205-222. Recuperado de [www.reistas.um.es](http://www.reistas.um.es)
- Peñálver, J. M. (2010). El lenguaje del clarinetista Benny Goodman a través de la transcripción y el análisis de sus solos. *Revista electrónica de musicología*, (14). Recuperado de: [http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr14/05/El\\_lenguaje\\_del.html](http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr14/05/El_lenguaje_del.html)
- Peñálver, J. M. (2010). La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. *Sonograma*, (7). 8-17. Recuperado de: [http://www.sonograma.org/num\\_07/articles/sonograma07\\_La-Big-Band-Orquesta-de-jazz-JoseMa-Penalver.pdf](http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_La-Big-Band-Orquesta-de-jazz-JoseMa-Penalver.pdf)
- Peñálver, J., Cabedo, A., Ripollés, A., y Ortells, J. (2013). La Musicología y la música moderna: Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz. *Quadrivarium*, (4), 68-73. Recuperado de: [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/qdv\\_numero4.html#jazz](http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html#jazz)
- Pérez, C. (2016). *Aplicación e innovación de los recursos compositivos y procesos creativos característicos de Herbie Hancock para la composición de temas musicales inéditos de jazz moderno*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil. Recuperado de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/5142>
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Rengifo, J. P. (2006). El jazz y el arte de la improvisación. *El Astrolabio*, 6 (1), 76-81. Recuperado de [http://www.revistaelastrolabio.com/ediciones-antteriores/volumen\\_6-1/61-8](http://www.revistaelastrolabio.com/ediciones-antteriores/volumen_6-1/61-8)
- Rodmann, B. (2012). *Gypsy Jazz Guitar, Vol 1, A tribute to Gypsy jazz: Introduction into the style of Jazz Manouche* [Guitarra en el Gypsy jazz, Vol1, Tributo al gypsy jazz: Introducción al estilo del Jazz manouche]. Recuperado de <http://www.jazzmanouche.de/index.php/en/jm-learning-en/book-gypsyjazz-guitar/gjg-press-feedback.html>
- Schuller, G. (1991). *The swing era: The development of jazz, 1930-1945* [La era del swing: El desarrollo del jazz, 1930-1945]. doi: 10.1017/S026114300004554
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2013). *Plan Nacional del Buen Vivir*. Recuperado de <http://www.buenvivir.gob.ec>

- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada* [Archivo PDF]. Recuperado de [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38537364/Teoria\\_Fundamentada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1473538267&Signature=OyXa5nzb5lLJ4j9swOfgbdltLa8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTeoria\\_Fundamentada.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38537364/Teoria_Fundamentada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1473538267&Signature=OyXa5nzb5lLJ4j9swOfgbdltLa8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTeoria_Fundamentada.pdf)
- Taylor, E. (Ed.) (2003). *Jazz planet*. Mississippi, Estados Unidos: University Press of Mississippi
- Wremble, S. (2004). *Getting to Gypsy jazz guitar, Une introduction au jazz manouche dein einstieg in die gypsy jazz*. [Archivo PDF]. Recuperado de: [www.melbay.com](http://www.melbay.com)
- Zalagaz, J. (2012). Django Reinhardt en 1937: improvisación e innovación antes de la Segunda guerra Mundial. *Música en clave*. (6). 1-14. Recuperado de <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/djangoreinhardt.pdf>



## **ANEXOS**

## ANEXO 1

---

<b>ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN</b>	<b>TEMA 1 Minor swing</b>	<b>TEMA 2 Tears</b>	<b>TEMA 3 Nocturne</b>	<b>TEMA 4 Nuages</b>	<b>TEMA 5 Belleville</b>
-------------------------------------	-------------------------------	-------------------------	----------------------------	--------------------------	------------------------------

---

Tonalidad

Tempo

Métrica

Estructura

Tipo de acordes

Técnicas de  
orquestación de  
voicings

Instrumentación

---

# ANEXO 2

**SCORE**      **JAZZ MANOUCHE**      **TOUJOURS**      **KATTYA OJEDA**  
♩ = 130      KATTYA OJEDA

**INTRO**

**VIOLIN**      **MELODICA**      **ACOUSTIC GUITAR**      **ACOUSTIC BASS**      **CAJON**

*Pizz.*      *mf*      *f*      *B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>*      *mf*      *p*

1

TOUJOURS

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The second staff is labeled 'VUN.' and contains a violin part with 'Pizz.' markings. The third staff is labeled 'MEL.' and contains a melody line. The fourth staff is labeled 'AC.GTR.' and contains an acoustic guitar part with a 'B<sup>b</sup> MIN<sup>b</sup>' chord marking. The fifth staff is labeled 'A.B.' and contains a double bass part with triplet markings and a dynamic marking of 'f'. The score concludes with a double bar line and the number '5' below the staff.

TOUJOURS

3

Violin (Vln.) staff showing a melodic line in G minor. The line consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4.

*Pizz.*

Violin (Vln.) staff showing a pizzicato accompaniment line. It consists of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Vln.

Melody (Mel.) staff showing a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

MEL

Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) staff showing a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Ac.Gtr.

**B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>**

Acoustic Bass (A.B.) staff showing a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

A.B.

Percussion (Perc.) staff showing a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Each note has an 'X' above it, indicating a percussive effect.

9

TOUJOURS

The musical score is written for four parts: Violin (VIN.), Melody (MEL.), Acoustic Guitar (AC.GTR.), and Arranged Bass (A.B.). The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as 'Pizz.' (pizzicato), '4HC' (4th harmonic), 'mf' (mezzo-forte), and 'DROP 2'. The Acoustic Guitar part features a 'DROP 2' instruction and a 'B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>' chord. The Arranged Bass part includes a 'p' (piano) dynamic marking and a 'III 0' instruction. The Violin part has a 'Pizz.' instruction. The Melody part has a triplet of eighth notes. The Acoustic Guitar part has a triplet of eighth notes. The Arranged Bass part has a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line and a 'p' dynamic marking.

TOUJOURS

5

Musical staff for Violin (Vln.). The staff contains a melodic line in G major with a key signature of one flat (F major). The melody starts with a quarter note F4, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F5. The piece ends with a fermata over the final note.

Vln.

An empty musical staff for the Violin part, showing the key signature of one flat (F major).

MEL.

An empty musical staff for the Melody part, showing the key signature of one flat (F major).

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Guitar (AC.GTR.). The staff contains a melodic line in G major with a key signature of one flat (F major). The melody starts with a quarter note F4, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F5. The piece ends with a fermata over the final note. Chord symbols E<sup>b</sup>6 and F are placed above the staff. A 'SMC' (Sordano Music Company) logo is also present.

A.B.

Musical staff for Acoustic Bass (A.B.). The staff contains a bass line in G major with a key signature of one flat (F major). The bass line starts with a quarter note F3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, and a triplet of D4, E4, F4. The piece ends with a fermata over the final note.

Musical staff for Percussion. The staff contains a rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and a final eighth note. The piece ends with a fermata over the final note.

TOUJOURS

The musical score is arranged in five staves from top to bottom: Violin (Vln.), Melodica (Mel.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Double Bass (A.B.), and a fifth staff for percussion or effects. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Violin part begins with a melodic line. The Melodica part features an arpeggiated accompaniment with a 'TOP NOTE PEDAL' effect. The Acoustic Guitar part provides harmonic support with chords in the D-flat major key. The Double Bass part has a simple bass line. The fifth staff contains rhythmic markings and dynamic instructions.

*ppp* *f* *ppp* *ff*



TOUJOURS

7

The musical score is arranged in four staves:

- VIN. (Violin):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The instruction "ARCO" is written above the staff.
- MEL. (Melodica):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The instruction "ARCO" is written above the staff.
- AC.GTR. (Acoustic Guitar):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The instruction "ARCO" is written above the staff.
- A.B. (Bass):** Features a bass line with a half note and a quarter note. The instruction "ARCO" is written above the staff.

Additional markings include "ANC" (Arpeggio) and "B MIN<sup>6</sup>" (B-flat minor) in the lower staves. The score concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *ff* (fortissimo).

TOUJOURS

$\text{♩} = 220$

V.O.

Vln.

MEL.

Ac.Gtr.

A.B.

BASS

TOUJOURS

9

A

VIN.

MEL.

AC.GTR.

B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>      E<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>

DROP 2

A.B.

(SIMILE)

TOUJOURS

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument part:

- Vln. (Violin):** The first system shows a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>), followed by quarter notes F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>), E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>), and D<sup>b</sup> (C<sup>b</sup>), ending with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>).
- MEL. (Melodica):** The second system shows a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>), followed by quarter notes F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>), E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>), and D<sup>b</sup> (C<sup>b</sup>), ending with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>).
- MEL. (Melodica):** The third system shows a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>), followed by quarter notes F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>), E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>), and D<sup>b</sup> (C<sup>b</sup>), ending with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>). A slur covers the first two notes, and a triplet '3' is marked over the last two notes.
- AC.GTR. (Acoustic Guitar):** The fourth system shows a guitar part with a key signature of three flats. It features a series of chords: F, D<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>MIN, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, and F. The guitar part includes a triplet '3' and a 'ENC' (encorcheado) marking.
- A.B. (Alto Saxophone):** The fifth system shows a saxophone part with a key signature of three flats. It features a series of chords: F, D<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>MIN, and G<sup>b</sup>. The saxophone part includes a triplet '3' and a 'ENC' (encorcheado) marking.

TOUJOURS

11

**B**

Musical staff for vocal line (V.O.) showing a melodic line with notes and rests.

VIN.

Musical staff for Violin (VIN.) showing a sustained note.

MEL.

Musical staff for Melodica (MEL.) showing a sustained note.

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Guitar (AC.GTR.) showing chords and a "DROP 2" instruction.

A.B.

Musical staff for Acoustic Bass (A.B.) showing a sustained note.

Musical staff for drums showing a rhythmic pattern.

TOUJOURS

Musical staff for Violin (Vln.) in treble clef, showing a melodic line with a fermata at the end.

Vln.

Musical staff for Violin (Vln.) in treble clef, showing a chromatic scale exercise labeled "ESCALA CROMATICA".

MEL.

Musical staff for Melody (MEL.) in treble clef, showing a melodic line with a fermata at the end.

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Guitar (AC.GTR.) in treble clef, showing a melodic line with a fermata at the end. Chords are indicated: F, D<sup>b6/9</sup>, A<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, G<sup>7</sup>, D<sup>b6</sup>, and A<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>.

A.B.

Musical staff for Acoustic Bass (A.B.) in bass clef, showing a bass line with a fermata at the end.

Musical staff for Percussion, showing a rhythmic pattern with a fermata at the end.

TOUJOURS

C

Violin staff with treble clef, key signature of two flats (B-flat major/D minor), and a common time signature. The staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest, and finally a quarter note G4.

Violin staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It features a 'TWO PART SOLI' section with a double bar line. The first part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest. The second part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest.

Melody staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It features a 'TWO PART SOLI' section with a double bar line. The first part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest. The second part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest. Chord symbols 'ADIM' and 'Bb MIN6' are placed above the staff.

Acoustic guitar staff with treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It features a 'TWO PART SOLI' section with a double bar line. The first part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest. The second part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter rest. Chord symbols 'ADIM', 'Bb MIN6', and 'DROP 2' are placed above the staff.

Acoustic bass staff with bass clef, key signature of two flats, and a common time signature. It features a 'TWO PART SOLI' section with a double bar line. The first part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B-flat2, and C3, then a quarter rest. The second part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B-flat2, and C3, then a quarter rest.

TOUJOURS

Musical staff for Violin (Vln.) in G major, 4/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and ends with a whole rest.

Vln.

Musical staff for Violin (Vln.) in G major, 4/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest.

MEL.

Musical staff for Melody in G major, 4/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and ends with a whole rest. The staff is marked with a dynamic of **ADIM** and a **G<sup>b</sup>** chord symbol.

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Guitar (AC.GTR.) in G major, 4/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest. The staff is marked with a dynamic of **ADIM** and a **G<sup>b</sup>** chord symbol.

A.B.

Musical staff for Acoustic Bass (A.B.) in G major, 4/4 time. The staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest. The staff is marked with a dynamic of **ADIM** and a **G<sup>b</sup>** chord symbol.

Musical staff for Percussion in G major, 4/4 time. The staff contains a whole rest.



TOUJOURS

Rit.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats (B-flat major), and a common time signature. It features a piano (*p*) dynamic and a half note chord. A triplet of eighth notes is marked with a forte (*f*) dynamic.

VIN. Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a common time signature. It features a half note chord and a triplet of eighth notes.

MEL. Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a common time signature. It features a G<sup>b</sup> chord, a half note chord, and a triplet of eighth notes. The dynamic is marked *mf*. Chords are labeled as B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup> and D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(911).

AC.GTR. Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a common time signature. It features a G<sup>b</sup> chord, a half note chord, and a triplet of eighth notes. The dynamic is marked *mf*. Chords are labeled as B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup> and D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(911).

A.B. Musical staff with bass clef, key signature of three flats, and a common time signature. It features a G<sup>b</sup> chord, a half note chord, and a triplet of eighth notes. The dynamic is marked *mf*. Chords are labeled as B<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup> and D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(911).

Musical staff with a common time signature, featuring a triplet of eighth notes.

A TEMPO

TOUJOURS

Musical staff for the vocal line (V.LN.). It features a melody in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The melody starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a half note under a fermata.

V.LN.

An empty musical staff for the violin (V.LN.) part, corresponding to the vocal line above.

MEL.

Musical staff for the melody (MEL.). It shows a sequence of chords: E<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>, A<sup>b</sup> 7, and B<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup>. The notes are written in a treble clef.

AC.GTR.

Musical staff for the acoustic guitar (AC.GTR.). It shows a sequence of chords: E<sup>b</sup> MIN<sup>6</sup>, A<sup>b</sup> 7, and B<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup>. The notes are written in a treble clef.

A.B.

Musical staff for the accompaniment (A.B.). It features a fermata over a note, followed by a 'SIMILE' instruction and a final note.

(SIMILE)

TOUJOURS

17

Musical staff for Violin (Vln.). The staff contains a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>4), followed by a half note F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), and a half note E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4). A slur covers the first two notes, and a fermata is placed over the E<sup>b</sup> note.

Musical staff for Violin (Vln.). The staff contains a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>4), followed by a half note F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), and a half note E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4). A slur covers the first two notes, and a fermata is placed over the E<sup>b</sup> note.

VIN.

Musical staff for Melody (MEL.). The staff contains a melodic line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>4), followed by a half note F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), and a half note E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4). A slur covers the first two notes, and a fermata is placed over the E<sup>b</sup> note.

MEL.

Musical staff for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The staff contains a chordal accompaniment. Chords are indicated above the staff: E<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, D<sup>b6</sup>, C<sup>6</sup>, and F. The notes are: E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4), G<sup>b</sup> (F<sup>b</sup>4), B<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), D<sup>b</sup> (C<sup>b</sup>4), F<sup>b</sup> (E<sup>b</sup>4), and A<sup>b</sup> (G<sup>b</sup>4). The first two notes are beamed together. The chord changes are: E<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup> (measures 1-2), D<sup>b6</sup> (measures 3-4), C<sup>6</sup> (measures 5-6), and F (measures 7-8).

AC.GTR.

Musical staff for Acoustic Bass (A.B.). The staff contains a bass line starting with a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>4), followed by a half note F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), and a half note E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4). A slur covers the first two notes, and a fermata is placed over the E<sup>b</sup> note.

A.B.

Musical staff for Percussion. The staff contains a rhythmic pattern: a half note G<sup>b</sup> (B<sup>b</sup>4), followed by a half note F<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>4), and a half note E<sup>b</sup> (D<sup>b</sup>4). A slur covers the first two notes, and a fermata is placed over the E<sup>b</sup> note.

TOUJOURS

Violin (Vln.) staff with treble clef and key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The staff contains a melodic line starting with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

Vln.

Violin (Vln.) staff with treble clef and key signature of three flats. The staff contains a melodic line starting with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

MEL.

Melody (MEL.) staff with treble clef and key signature of three flats. The staff contains a melodic line starting with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

AC.GTR.

Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) staff with treble clef and key signature of three flats. The staff contains a melodic line starting with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above the staff: B<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, E<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, D<sup>b6</sup>, C<sup>9</sup>, F, B<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, E<sup>b</sup>MIN<sup>6</sup>, D<sup>b6</sup>, C<sup>9</sup>, F/A<sup>b</sup>.

A.B.

Acoustic Bass (A.B.) staff with bass clef and key signature of three flats. The staff contains a melodic line starting with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

# ANEXO 3

**DUAL**

SCORE  $\text{♩} = 140$  MATTYA OJEDA

**INTRO**

TRUMPET IN B $\flat$

ALTO SAX

TROMBONE

VIOLIN

CLARINET IN B $\flat$

MELODICA

ACOUSTIC GUITAR

ACOUSTIC BASS

DRUM SET

1

DUAL

B $\flat$  TPT. A. SX. TBN. VLN. B $\flat$  CL. MEL. AC.GTR. A.B. D.S.

The musical score is arranged in nine staves. The first three staves (B $\flat$  TPT., A. SX., TBN.) contain rests. The Violin (VLN.) staff begins with a melodic line marked *mf*. The Clarinet (B $\flat$  CL.) and Melodica (MEL.) staves also contain rests. The Acoustic Guitar (AC.GTR.) staff shows a *G MIN<sup>6</sup>* chord. The Arranger's Bass (A.B.) staff features a melodic line marked *mf*. The Double Bass (D.S.) staff contains a rhythmic accompaniment marked (SIMILE).

DUAL

3

A

Musical score for the 'DUAL' section, measures 3 through 8. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves from top to bottom:

- B $\flat$  TPT.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- A. SAX.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- TBN.:** Bass clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- VIN.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- B $\flat$  CL.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- MEL.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- AC. GTR.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- A.B.:** Bass clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .
- D. S.:** Bass clef, key signature of two flats. Measure 3 has a whole note chord marked  $\text{EMC}$ . Measure 4 has a whole note chord marked *mf*. Measure 5 has a whole note chord marked *p*. Measure 6 has a whole note chord marked *p*. Measure 7 has a whole note chord marked  $\text{G MIN}^{\flat}$ . Measure 8 has a whole note chord marked  $\text{A}^{\flat} \text{MAJ}^7$ .

DUAL

**B♭ TPT.** **ENC**  
**A. SX.** **ENC**  
**TBN.** **ENC**  
**VIN.** **ENC**  
**B♭ CL.** **ENC**  
**MEL.** **ENC**  
**AC.GTR.** **F#DIM** **D MIN** **f** **ARPEGGIO F# DISMINUIDO** **G MIN (ADD.2,3)** **G MIN<sup>6</sup>** **C7**  
**A.B.** **ENC**  
**D. S.** **ENC**



DUAL

B> TPT. A. SX. TBN. VIN. B> CL. MEL. AC.GTR. A.B. D. S.

DUAL

**B**

B $\flat$  TPT. *ENC*

A. SX. *f*

TBN. *mf*

VUN.

TWO PART SOLI

B $\flat$  CL.

MEL.

AC.GTR. *G MIN<sup>6</sup>* *DROP 2* *A 7(9)* *D 7* *ENC*

A.B.

D. S. *mf* *(SIMILE)*

DUAL

7

B♭ TPT.

A. SK.

TBN.

VIN.

B♭ CL.

MEL.

AC. GTR.

A.B.

D.S.

PEDAL TOP NOTE

CENTRO MELODICA

F#DIM

G MIN 11

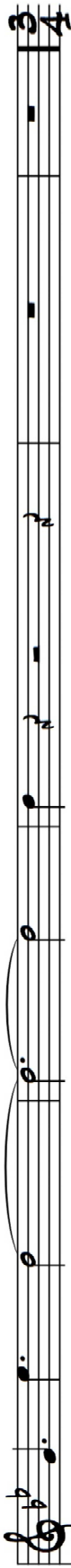
G MIN 6

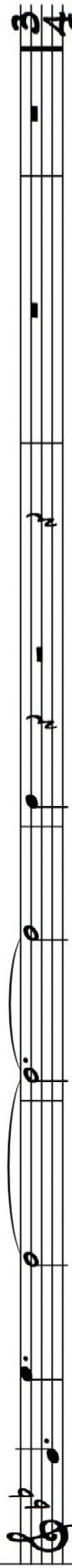
C7

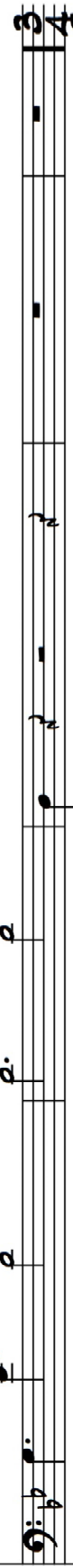
CUARTAL

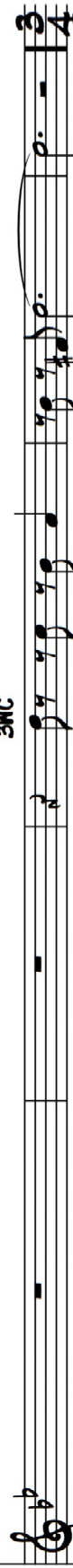
DROP 2

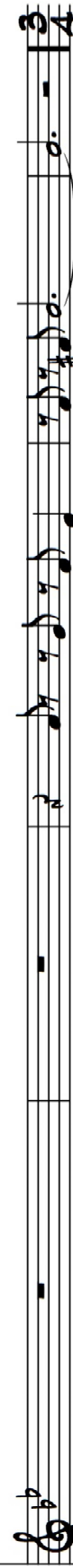
DUAL


B $\flat$  TPT. 


A. SX. 

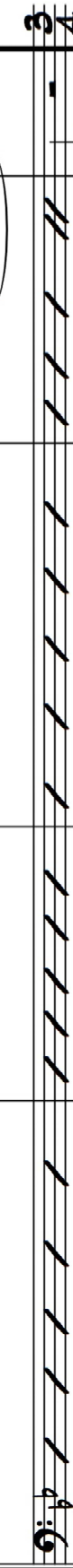
TBN. 


VIN.  **3HC**

B $\flat$  CL. 

MEL. 

AC.G.TR.  **A MIN<sup>7(9,5)</sup>** **D<sup>7(9,11)</sup>** **G MIN<sup>b</sup>** **E<sup>b6</sup>** **DROP 3**

A.B. 

D. S.  **ffff**

DUAL

C

B $\flat$  TPT. A. SAX. TBN. VIN. B $\flat$  CL. MEL. AC. GTR. A.B. D. S.

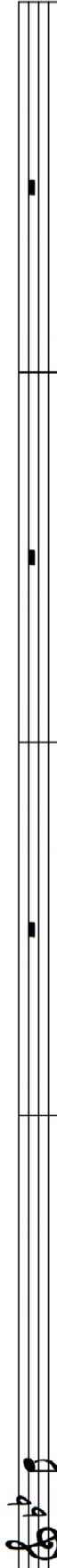

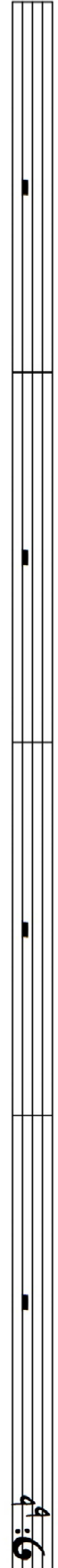
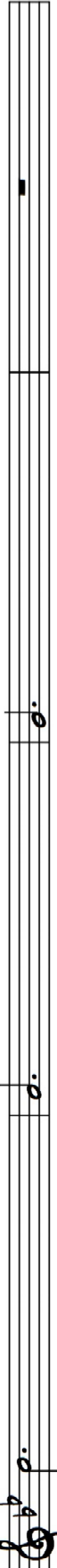





TWO PART SOLI

E MAJ7 D MIN7 C MIN B b6

mf

33

DUAL

**B $\flat$  TPT.**   
**A. SX.**   
**TBN.**   
**VIN.**   
**B $\flat$  CL.**   
**MEL.**   
**AC.GTR.**   
**A.B.**   
**D. S.** 

E $\flat$  MAJ<sup>7</sup> D MIN<sup>7</sup> C MIN B $\flat$ 6

37 *mf*

DUAL

11

ARPEGGIOS AUMENTADOS DESCENDENTES POR TONOS

pppp 3

p

OCTAVAS

p

B $\flat$  TPT.

A. SX.

TBN.

VIN.

B $\flat$  CL.

MEL.

AC.GTR.

A.B.

D. S.

E $\flat$  MAJ $^7$

D MIN $^7$

C MIN

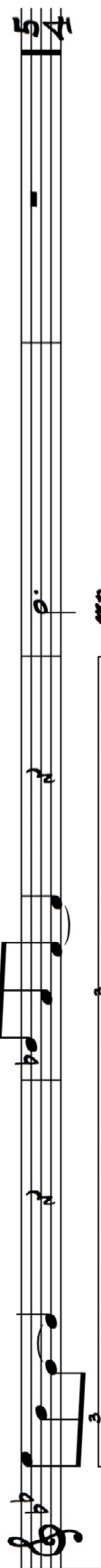
B $\flat 6$

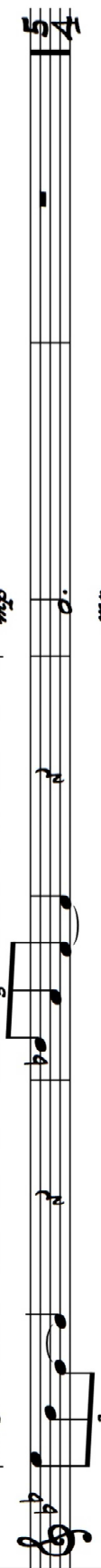
mf

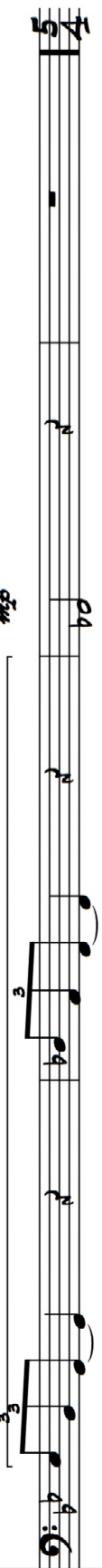
41


1.2


DUAL


**B $\flat$  TPT.** 


**A. SX.** 

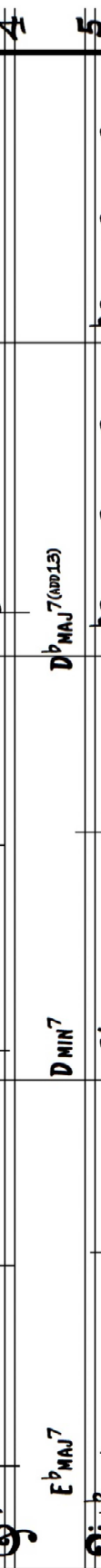
**TBN.** 


**VIN.** 

**B $\flat$  CL.** 

**MEL.** 

**AC.GTR.** 

**A.B.** 

**D. S.** 

**45**

E $\flat$  MAJ<sup>7</sup>

D MIN<sup>7</sup>

D $\flat$  MAJ<sup>7</sup> (AMP LES)

DROP 2

pp

fff



**D**

**DUAL**

B♭ TPT. *f*

A. SK. *mf*

TBN. *mf*

VIN.

B♭ CL. **TWO PART SOLI**

MEL.

AC.GTR. *G MIN<sup>6</sup>* *DROP 2* *A<sup>7(b9)</sup>* *D<sup>7</sup>*

A.B.

D.S. *mf* **(SIMILE)**

49

DUAL

B♭ Trp. A. SX. TBN. VLN. B♭ CL. MEL. AC.GTR. A.B. D. S.

The musical score is arranged in ten staves. The first three staves (B♭ Trp., A. SX., TBN.) contain melodic lines with slurs and accents. The next three staves (VLN., B♭ CL., MEL.) are mostly empty, with a few notes in the Melodica staff. The Acoustic Guitar staff (AC.GTR.) features a complex texture with a 'PEDAL TOP NOTE' (F#) and a 'CUARTAL' (quartal) chord structure. The Double Bass staff (A.B.) has a 'DROP 2' technique indicated. The Double Bass staff (D. S.) is marked with a double bar line and a slash, indicating it is not to be played.

DUAL

**B $\flat$  TPT.** 

**A. SX.** 

**TBN.** 

**VIN.** 

**B $\flat$  CL.** 

**MEL.** 

**AC.GTR.** 

**A.B.** 

**D. S.** 

**ESCALA CROMATICA**

**D 7(b9)**

**A MIN 7(b9)**

**G MIN b**

**E b6**

**DROP 3**

**ffff**

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Ojeda Juanazo, Katty Valeria** con C.C: # 0951056647 autor/a del trabajo de titulación: **El nacimiento del jazz manouche: una propuesta innovadora de temas contemporáneos** previo a la obtención del título de **Licenciado en música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **(17)** de **septiembre** de **2016**

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Ojeda Juanazo, Katty Valeria**

C.C: **0951056647**

## REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

### FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

<b>TÍTULO Y SUBTÍTULO:</b>	El nacimiento del jazz manouche: una propuesta innovadora de temas contemporáneos		
<b>AUTOR(ES)</b>	Katty Valeria Ojeda Juanazo		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>	Jenny María Villafuerte Peña		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Facultad de Artes y Humanidades		
<b>CARRERA:</b>	Carrera de Música		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciado en música		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	17 de septiembre del 2016	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	100
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Teoría musical, composición		
<b>PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:</b>	Jazz manouche, Django Reinhardt, sonoridades, composición, arreglos musicales, recursos orquestales.		
<b>RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):</b>	<p>El motivo principal de este trabajo radica en explorar y proponer nuevas sonoridades aplicadas en la composición y arreglos musicales de dos temas inéditos para lograr ampliar el espectro musical de la ciudad y el país. Se trata de una investigación descriptiva, aplicada, transversal, no probabilística que estudia una situación específica cuyo enfoque fue cualitativo. Los instrumentos de recolección de datos fueron libros, biografías, grabaciones en audio y video y partituras. Dentro de la presente investigación se analiza el contexto sociocultural de la época en la que surgió el jazz manouche y su composición musical identificando los recursos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales y ejecutorios en los temas “<i>Minor swing</i>”, “<i>Nocturne</i>”, “<i>Tears</i>”, “<i>Nocturne</i>”, “<i>Nuages</i>” y “<i>Belleville</i>” de Django Reinhardt y los standards de jazz “<i>St Louis Blues</i>” y “<i>My melancholy baby</i>” grabados en el periodo de 1930- 1945. Se aplicaron dichos recursos en la composición y arreglo musical de dos temas inéditos contemporáneos.</p>		
<b>ADJUNTO PDF:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono:</b> +593-4-2316901 - 0990824848	E-mail: kattyaojedaj@gmail.com	
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	Nombre: Alex Mora Cobo		
	Teléfono: +593-9- 9867-0248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		
<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>			
<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>			
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>			
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>			