



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

TEMA:

Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo.

AUTORES:

Miguel Ángel Villón Ortiz y Luis Eduardo Duval Cabrera

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

TUTOR:

Carlos Iván Bravo Ollague

**Guayaquil, Ecuador
17 de septiembre del 2016**



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por Villón Ortiz Miguel Ángel, como requerimiento para la obtención del Título de Licenciatura en Música.

TUTOR

f. _____

Bravo Ollague Carlos Iván

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 MUSICA**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Duval Cabrera Luis Eduardo**, como requerimiento para la obtención del **Título de Licenciatura en Música**.

TUTOR

f. _____

Bravo Ollague Carlos Iván

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 MUSICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Luis Eduardo Duval Cabrera

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Diseño de una Propuesta Pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo**, 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, 17 de Septiembre del 2016

Luis Eduardo Duval Cabrera

f. _____

Duval Cabrera Luis Eduardo



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Duval Cabrera Luis Eduardo**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Diseño de una Propuesta Pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a 17 de Septiembre del 2016

Duval Cabrera Luis Eduardo

f. _____
Duval Cabrera Luis Eduardo



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Villón Ortiz Miguel Ángel

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Diseño de una Propuesta Pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo**, 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, 17 de Septiembre del 2016

f. _____
Villón Ortiz Miguel Ángel



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Villón Ortiz Miguel Ángel**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Diseño de una Propuesta Pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 17 de Septiembre del 2016

f. _____
Villón Ortiz Miguel Ángel

Agradecimiento

En primer lugar doy las gracias a Dios por permitirme a mí en poder culminar un sueño, una etapa de mi vida y seguir en este camino que es la música, quiero agradecer a mi familia por el apoyo incondicional desde el primer día que decidí seguir esta carrera y hacer de mi esta mi profesión, quiero agradecer infinitamente a mis profesores que durante esta etapa universitaria han sido para mí unos verdaderos profesionales sobre todo lo más importante tener una buena amistad, estoy agradecido por formarme en esta universidad, de adquirir el conocimiento y de conocer grandes amigos durante toda mi etapa que siento que hoy culmina, por el equipo de trabajo por el compañerismo que he formado con cada uno de ellos de las cuales he aprendido mucho.

Miguel Ángel Villón Ortíz

Dedicatoria

Este esfuerzo se lo dedico a mi mamá que ha sido un pilar fundamental en todo estos años que ha estado conmigo, en todo los momentos más duros de la vida de las cuales he aprendido mucho de ella, dedico este proyecto también a mi tío, mi prima y mis hermanos que han sido quienes me han permitido estudiar dándome su respaldo, a mis amigos que han estado ahí apoyándome para poder alcanzar mis sueños.

Miguel Ángel Villón Ortíz

Agradecimiento

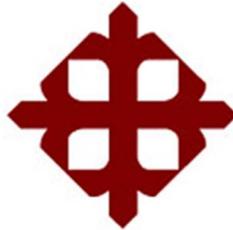
En primer lugar doy las gracias a mi familia por culminar un sueño, poder terminar una etapa de mi vida a seguir labrando en este camino que es la música, quiero agradecer a mis profesores a mis amigos por el apoyo incondicional que durante esta etapa universitaria han sido para mí unos verdaderos profesionales sobre todo lo más importante tener una buena amistad, estoy agradecido por formarme en esta universidad de las cuales he aprendido mucho.

Luis Eduardo Duval Cabrera

Dedicatoria

Este esfuerzo se lo dedico a mis padres que ha sido mi apoyo fundamental en todo estos años de estudio universitario, a mis amigos que con ellos hemos crecido como profesionales y en la cual ha sido motivos para desarrollarme como músico profesional.

Luis Eduardo Duval Cabrera



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
**Carlos Iván Bravo Ollague
TUTOR**

f. _____
**Gustavo Daniel Vargas Prías
DIRECTOR DE CARRERA**

f. _____
**Alex Mora Cobo
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA**

RESUMEN

El objetivo de nuestro trabajo fue experimentar la rearmonización de la música contemporánea a la música nacional usando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman a los géneros ecuatorianos como son: Pasillo, Pasacalle, Yaraví y Albazo. En nuestra investigación empleamos el método inductivo la cual no ayudo en la recopilación de datos, nuestro instrumento de recolección de datos usados fueron las entrevistas a personas que han hecho aporte a la música nacional, las transcripciones de los artistas contemporáneos mencionados anteriormente, análisis de las partituras en sus temas, análisis auditivo de discografías obteniendo como resultado un nuevo estilo auditivo armónico en los temas nacionales que fueron escogidos como son: “Al besar un pétalo”, “Despedida”, “Playita Mía”, “Puñales”, “Si tú me miras”, la cual nos permitió conservar el estilo nacional ecuatoriano pero usando la armonía contemporánea.

Palabras clave:

Armonía contemporánea, rearmonización, invención, música nacional, estructura armónica, melodía, armonía, rítmica.

ABSTRACT

The objective of our work was Experience the re-harmonization of contemporary music to national music using harmonics Resources Dexter Gordon and Ornette Coleman one Genres Ecuadorians as: Hall, Parade, Yaraví and Albazo. In our research we use the inductive method which did not help in the Data Collection is a translation Data Collection Instrument Were Used Interviews queue people have made contribution to national music, transcriptions of contemporary artists mentioned above, analysis of scores in their topics, auditory analysis Discographies resulting in m a new harmonic ear Style on National Issues That Were chosen as son: "by kissing Petal UN", "Daggers", "your if "Beach Mia" "Farewell" if you look at me" "which is I allowed us to conserve Ecuadorian national style but using the contemporary Harmony.

Keywords:

Contemporary harmony, re-harmonization, invention, national music, harmonic structure, melody, harmony, rhythm.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación sobre cómo usar los recursos armónicos contemporáneos a la música nacional en sus géneros musicales ecuatorianos como son: Albazo, Pasillo, Pasacalle, Yaraví, no se ha encontrado un método pedagógico de hacer un guía sobre cómo aplicar estos recursos armónicos a estos géneros ecuatorianos, han existido varios campos de estudios sobre historia, teoría, y de instrumentación como Guerrero (1997), Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, Fuente Carlos (2012), Badaraco Lisbeth y Chica Francisco (2014), Díaz María Fernanda (2014), Mora Jaime (2016), entre otros que aportan con su contenido investigativo a nuestro proyecto.

Este presente trabajo de titulación se concentra específicamente en los estudios previamente citados, en las cuales, las entrevistas, los análisis de partituras, análisis auditivo de discografías de los autores contemporáneos son recursos musicales que son utilizados para la recopilación de información y aplicarlas a nuestro trabajo de investigación. Para la realización de este trabajo investigativo se hizo la selección de temas nacionales para la rearmonización como son: “Al besar un Pétalo”, “Despedida”, “Playita Mía”, “Puñales”, “Si tú me miras”, la cual servirá como guía de cómo utilizar estos recursos musicales para un concepto más amplio teórico y práctico.

Lo explicado anteriormente, la finalidad de nuestro proyecto es que las personas o estudiante de universidades y de academias tengan instrucciones de cómo aplicar estas herramientas musicales a sus proyectos personales.

CONTENIDO

CONTENIDO	15
INDICE DE TABLAS.....	18
ÍNDICE DE FIGURAS.....	19
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA	25
1.1 CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.2 ANTECEDENTES	26
1.3 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	27
1.3.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	27
1.4 JUSTIFICACIÓN	27
1.5 OBJETIVOS	28
1.5.1 OBJETIVO GENERAL.....	28
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	28
1.6 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	29
1.7 DISEÑO METODOLÓGICO	29
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO	32
2.1 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DE LA MÚSICA NACIONAL Y EL JAZZ	32
2.1.1 ORIGEN Y DESARROLLO.....	32
2.2 GÉNEROS ECUATORIANOS	33
2.2.1 EL ALBAZO	33
2.2.2 EL YARAVÍ	34
2.2.3 EL PASACALLE	35
2.2.4 PASILLO	35
2.3 EL JAZZ, DESARROLLO Y EVOLUCIÓN	40
2.3.1 EL JAZZ EN 1970	41
2.3.2 JAZZ EN LA ACTUALIDAD	42
2.3.3 JAZZ EN EL ECUADOR.....	42
2.4 FUSIÓN MUSICAL EN EL ECUADOR	46
2.5 FUNDAMENTO FILOSÓFICO	50
2.5.1 EL IDEALISMO.....	50
2.5.2 EL REALISMO.....	51
2.5.3 CRITERIO PERSONAL.....	51
2.6 FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS	52

2.6.1	PIRÁMIDE DE MASLOW	52
2.6.2	EL CONDUCTISMO	53
2.6.3	TEORÍA CONVERSACIONAL	53
2.6.4	CRITERIO PERSONAL	54
2.7	FUNDAMENTACIÓN PEDAGÓGICA.....	54
2.7.1	CONSTRUCTIVISMO PEDAGÓGICO.....	54
2.7.2	APRENDIZAJE SITUADO.....	56
2.7.3	PRINCIPALES MÉTODOS DE APRENDIZAJE DE LA GUITARRA DE JAZZ	56
CAPITULO III: RESULTADO Y ANÁLISIS.....		49
3.1	ÍNDICE DE MÉTODOS Y TÉCNICAS	49
3.1.1	MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN.....	49
3.1.1.1	MÉTODOS TEÓRICOS	49
3.1.1.2	MÉTODOS EMPÍRICOS	49
3.2	INSTRUMENTOS.....	58
3.2.1	ENTREVISTA.....	58
3.3	RESULTADOS	59
3.3.1	ENTREVISTA.....	59
3.3.1.1	INFORMA DE ENTREVISTA	59
3.3.2	ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS	62
3.4	DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	63
3.5	ACEPTACIÓN.....	64
CAPITULO IV. LA PROPUESTA.....		65
4.1	TÍTULO DE LA PROPUESTA.....	65
4.2	PRESENTACIÓN	65
4.3	JUSTIFICACIÓN	65
4.4	OBJETIVO DE LA PROPUESTA	66
4.5	FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA	66
4.5.1	ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS ECUATORIANOS.....	66
4.5.1.1	EL YARAVÍ	66
4.5.1.2	EL ALBAZO.....	67
4.5.1.3	EL PASACALLE.....	68
4.5.1.4	EL PASILLO.....	69
4.5.1.5	EL JAZZ	70
4.5.1.6	SUSTITUCIÓN DEL II CON EL IV	71

4.5.1.7	SUSTITUCIÓN DEL V7 POR EL VII	73
4.5.1.8	SUSTITUCIÓN DEL I POR VI III	74
4.5.1.9	COLTRANE CHANGES	76
4.5.1.10	PROCEDIMIENTO.....	76
4.5.1.11	FUNCIONES TONALES (ARMÓNICAS)	78
4.5.1.12	FUNCIÓN TÓNICA.....	78
4.5.1.13	FUNCIÓN SUBDOMINANTE.....	78
4.5.1.14	FUNCIÓN DOMINANTE.....	79
4.5.1.15	ESCALA MAYOR.....	80
4.5.1.16	MENOR MELÓDICA	83
4.5.1.17	MENOR ARMÓNICA.....	83
4.5.1.18	ESCALA MAYOR ARMÓNICA.....	83
4.5.1.19	ARMONIZACIÓN DE LAS ESCALAS	84
4.5.1.20	ESCALA MAYOR.....	84
4.5.1.21	ESCALA MENOR NATURAL	85
4.5.1.22	ESCALA MENOR ARMÓNICA.....	86
4.6	FORMA PARA INCORPORAR ARMONÍA DE JAZZ Y COMPOSICIÓN BAJO EL ENFOQUE DE DEXTER GORDON EN LA FORMA MUSICAL DEL PASACALLE Y PASILLO	88
4.6.1	ANÁLISIS DEL PASILLO DESPEDIDA.....	96
4.6.2	ANÁLISIS DEL PASACALLE PLAYITA MÍA	103
4.6.3	ANÁLISIS DEL PASILLO: AL BESAR UN PÉTALO	114
4.7	FORMA PARA INCORPORAR ARMONÍA DE JAZZ Y COMPOSICIÓN BAJO EL ENFOQUE DE ORNETTE COLEMAN EN LA FORMA MUSICAL DEL ALBAZO Y YARAVÍ	119
4.7.1	ANÁLISIS DEL ALBAZO SI TÚ ME OLVIDAS	120
4.7.2	ANÁLISIS DEL YARAVÍ PUÑALES.....	126
4.8	CONCLUSIONES.....	129
4.9	RECOMENDACIONES.....	129
4.10	ANEXO	131
	BIBLIOGRAFÍA.....	154

INDICE DE TABLAS

Tabla 1 - Cuadro Planteamiento del Problema	27
Tabla 2 - Cuadro de análisis entrevistas.....	62
Tabla 3 - Función dominante	79
Tabla 4 - Escala Modal.....	80
Tabla 5 - Escala melódica	81
Tabla 6 - Escala Armónica	82
Tabla 7 - Cuadro Escala mayor, funciones y grados	82
Tabla 8 - Cuadro grados escala menor melódica	83
Tabla 9 - Cuadro grados escala menor armónica	83
Tabla 10 - Cuadro grados escala mayor armónica	84
Tabla 11 - Análisis Pasillo Despedida	97
Tabla 12 - Análisis Pasacalle Playita Mía	103
Tabla 13 - Análisis de Albazo	120
Tabla 14 - Análisis Yaraví.....	126

ÍNDICE DE FIGURAS

Gráfico 1 - Yaraví A.....	66
Gráfico 2 - Yaraví B.....	67
Gráfico 3 - Yaraví C.....	67
Gráfico 4 - Albazo A.....	67
Gráfico 5 - Albazo B.....	68
Gráfico 6 - Albazo C.....	68
Gráfico 7 – Tormentos	68
Gráfico 8 - Pasacalle A.....	68
Gráfico 9 - Pasacalle B.....	69
Gráfico 10 - Chola Cuencana	69
Gráfico 11 – Pasillo A	69
Gráfico 12 - Pasillo B	69
Gráfico 13 - Pasillo C	70
Gráfico 14 - Romance de mi destino.....	70
Gráfico 15 - Jazz A	70
Gráfico 16 - Jazz B	71
Gráfico 17 – Sustitución A.....	71
Gráfico 18 - Sustitución B.....	72
Gráfico 19 – Sustitución	72
Gráfico 20 - Sustitución del V7 por el VII A	73
Gráfico 21 - Sustitución del V7 por el VII B	73
Gráfico 22 - Sustitución del V7 por el VII A	73

Gráfico 23 - Sustitución del V7 por el VII B	74
Gráfico 24 - Sustitución del I por VI/III A.....	74
Gráfico 25 - Sustitución I por III/VI B.....	75
Gráfico 26 - Sustitución I por III/VI C.....	75
Gráfico 27 - Coltrane Changes	76
Gráfico 28 - <i>Procedimiento A</i>	76
Gráfico 29 - <i>Procedimiento B</i>	77
Gráfico 30 - <i>Procedimiento C</i>	77
Gráfico 31 - <i>Procedimiento D</i>	77
Gráfico 32 - Triadas	84
Gráfico 33 - Acordes de séptima	85
Gráfico 34 - Acorde de sexta	85
Gráfico 35 - Triadas escala menor natural	85
Gráfico 36 - Acordes de Séptima (Escala menor).....	86
Gráfico 37 - Acorde de sexta (Escala menor)	86
Gráfico 38 - Rearmonización de triadas	86
Gráfico 39 - Rearmonización de cuatriadas	87
Gráfico 40 - Acorde de Sexta (Escala menor armónica).....	87
Gráfico 41 - Acordes Enarmónicos.....	87
Gráfico 42 - Transcripción	89
Gráfico 43 - Análisis 1 Blow Mr Dexter Gordon	89
Gráfico 44 - Análisis 2 Blow Mr Dexter Gordon	90
Gráfico 45 - Análisis 1 Star Eye.....	91

Gráfico 46 - Análisis 2 Star Eye.....	91
Gráfico 47 - Análisis 3 Star Eye.....	92
Gráfico 48 - Análisis 4 Star Eye.....	92
Gráfico 49 - Análisis You Don't Know	93
Gráfico 50 - Análisis The Moontrane	94
Gráfico 51 - Resultado rearmonización.....	95
Gráfico 52 - Análisis Days of wine and roses.....	95
Gráfico 53 - Análisis Days of wine and roses (Cont).....	96
Gráfico 54 - Introducción Despedida	97
Gráfico 55 - Estrofa Despedida	98
Gráfico 56 - Estrofa 2 Despedida	99
Gráfico 57 - Estrofa 3 Despedida	99
Gráfico 58 – Interludio 1 Despedida	100
Gráfico 59 - Estrofa 4 Despedida	100
Gráfico 60 - Estrofa 5 Despedida	101
Gráfico 61 - Interludio 2 Despedida	101
Gráfico 62 - Pasillo Despedida Partitura completa	102
Gráfico 63 - Playita Mía Parte 1	105
Gráfico 64 - Playita Mía Parte 2	106
Gráfico 65 - Playita Mía Parte 3	107
Gráfico 66 - Introducción Parte 1 Playita Mía	108
Gráfico 67 - Introducción Parte 2 Playita Mía	108
Gráfico 68 - Estrofa Parte 1 Playita Mía	109

Gráfico 69 - Estrofa Parte 2 Playita Mía	109
Gráfico 70 - Estrofa Parte 3 Playita Mía	110
Gráfico 71 - Estrofa Parte 4 Playita Mía	110
Gráfico 72 - Estrofa Parte 5 Playita Mía	111
Gráfico 73 - Estrofa Parte 6 Playita Mía	111
Gráfico 74 - Playita Mía Rearmonizada Parte 1	112
Gráfico 75 - Playita Mía Rearmonizada Parte 2	113
Gráfico 76 – Playita Mía Rearmonizada Parte 3.....	114
Gráfico 77 – Al Besar un pétalo Parte 1	115
Gráfico 78 – Al Besar un pétalo Parte 2	115
Gráfico 79 – Al Besar un pétalo Parte 3	116
Gráfico 80 – Al Besar un pétalo Parte 4	116
Gráfico 81 – Al Besar un pétalo Parte 5	117
Gráfico 82 – Al Besar un pétalo Parte 6	117
Gráfico 83 – Al Besar un pétalo Parte 7	118
Gráfico 84 – Al Besar un pétalo Rearmonizada.....	118
Gráfico 85 – Análisis armonía enfoque Ornette.....	119
Gráfico 86 – Si tú me olvidas.....	121
Gráfico 87 – Coltrane Changes.....	122
Gráfico 88 – Introducción si tú me olvidas.....	123
Gráfico 89 – Rearmonización Si tú me olvidas.....	125
Gráfico 90 – Introducción Puñales.....	126
Gráfico 91 – Análisis Puñales Parte 1.....	127

Gráfico 91 – Análisis Puñales Parte 2 128

Introducción

Hoy en día los nuevos músicos realizan propuestas musicales en base a sus experiencias en sus vivencias académicas o laborales, o proyectos. El presente trabajo investigativo propone proyecto Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo.

La finalidad de este proyecto es brindar a la sociedad una propuesta musical a la rearmonización a la música nacional usando los recursos de la música contemporánea, que permita al músico en la sociedad poder usar estas herramientas para adaptarlas a la música nacional y a sus composiciones musicales, en este trabajo se expone el análisis de documentales, bibliografías, revistas, folletos y libros, libros y artículos, que han sido de estudio para la música contemporánea (Guerrero, 1997), (Fuentes Carlos, 2012), (El Yaraví, 2012), (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012), (Díaz María Fernanda, 2014), (Pasillo Ecuatoriano, 2014), (Guerrero Pablo Fidel, 2016) (Mora Jaime, 2016), en las cuales encontramos artículos, documentales para la elaboración del marco teórico y exponer sobre nuestra propuesta de proyecto.

En la realización del proyecto hemos hecho la selección de temas nacionales como son “Al besar un pétalo”, “Playita Mía”, “Despedida”, “Si tú me miras”, “Puñales”, en la cual hemos aplicado los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman.

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la investigación

La importancia de tener el conocimiento y estudio del Jazz como herramienta básica de estudio ha permitido nuestro método de investigación es aplicarlo a este proyecto Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo. Se utilizó como proceso principal a la música ecuatoriana. Para lo cual se realizó lo siguiente: Análisis de las partituras, Análisis de las discografías y las Transcripciones lo que han permitido en que nos enfoquemos en la rearmonización de los temas, dándole otro tipo de sonoridad e interpretación a los temas nacionales. Esto aplica para la ejecución de géneros nacionales a todo instrumento melódico y armónico.

Este trabajo investigativo tiene como referencia lo siguiente: libros y artículos, que han sido de estudio para la música contemporánea (Guerrero, 1997), (Fuentes Carlos, 2012), (El Yaraví, 2012), (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012), (Díaz María Fernanda, 2014), (Pasillo Ecuatoriano, 2014), (Guerrero Pablo Fidel, 2016) (Mora Jaime, 2016), en las cuales encontramos artículos, documentales para la elaboración del marco teórico y exponer sobre nuestra propuesta de proyecto.

Este trabajo de investigación propone el Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo.

1.2 Antecedentes

En la última década hemos sido testigos de algo muy novedoso en la música nacional el interés de combinar el jazz con la música nacional, el cual se refleja en la creación de temas realizados por artistas contemporáneo y se ha visto la labor realizada en la organización de festivales del jazz en Quito, Cuenca y Guayaquil.

La música ecuatoriana está tomando un giro bastante gustoso para el músico con un nuevo estilo sonoro aplicado a la música ecuatoriana ya que nuestra música tiene recursos europeos que se adaptan para poder aplicar estos recursos musicales tomando referencia a los interpretes contemporáneos como lo son Dexter Gordon y Ornette Coleman.

Los principales factores que nos motivaron a realizar esta investigación son: aplicar los conocimientos adquiridos en el proceso de estudio en la carrera de música y la falta de difusión de géneros nacionales como el pasillo, pasacalle, albazo y yaraví, por citar a los más representativos. Quizás lo que hace que estos géneros sean menos atractivos entre los músicos amateur y profesionales es la no complejidad en su armonía o la monotonía de las mismas.

Ante esto planteamos darles frescura a los temas nacionales que más nos representan pero con armonía contemporánea, elevando la calidad del producto con la particularidad de que respetaremos ciertos elementos de la música nacional como la rítmica (patrones rítmicos), melodías y acordes importantes.

1.3 Problema de Investigación

¿Cómo aplicar los recursos armónicos y ejecutorios de la rearmonización de Dexter Gordon y Ornette Coleman en los géneros ecuatorianos tales como: Pasillo, Pasacalle, Yaraví, Albazo?

1.3.1 Planteamiento del Problema

Tabla 1 - Cuadro Planteamiento del Problema

Objetivo de Estudio	Recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman
Campo de Acción	Teoría musical
Tema de Investigación	Rearmonización de los temas nacionales: “Al besar un Pétalo”, “Despedida”, “Playita Mía”, “Puñales”, “Si tu me olvidas”.

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortíz, Luis Eduardo Duval Cabrera 2016)

1.4 Justificación

Con nuestros conocimientos en armonía contemporánea creemos en primer lugar, que nuestro proyecto brinda un aporte a los nuevos músicos que se están formando en las respectivas instituciones donde ofrecen el estudio de la música, en la cual nuestra innovación es ofrecer una elaboración de una guía de recursos armónicos, la cual nuestra propuesta ha hecho una selección de temas como ejemplo base que se puedan integrar esta funciones armónicas en los temas rearmonizados dando un contexto auditivo agradable ya que también se experimenta nuevas sonoridades .

Para la elaboración de contexto armónico se ha tomado de referencia de libros de armonía (Alvarado Fernando, 2012), (Díaz María Fernanda, 2014), (Badarácó & Chica, 2014), (Lázaro & Sevilla, 2014).

En segundo punto creemos necesaria la compilación de información para no dejar de lado nuestra música nacional pues son las bases de nuestra cultura e identidad. Lo que pretendemos es dar un nuevo contexto armónico y contemporáneo.

Todo el enfoque musical que utilizaremos para re armonizar proviene del contexto armónico propuesto por Ornette Coleman y Dexter Gordon, de allí partiremos a la re armonización de los temas expuestos, bajo nuestro criterio es la nueva música académica sin dejar de lado a la música clásica.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General

Elaborar una alternativa para la rearmonización de temas nacionales con elementos de la armonía contemporánea bajo el enfoque armónico de Dexter Gordon y Ornette Coleman.

1.5.2 Objetivos Específicos

- Recopilar información relevante de los géneros musicales y compositores citados.
- Analizar los datos obtenidos para fundamentar nuestra propuesta de investigación.
- Analizar patrones rítmicos y cadencias armónicas del pasillo, pasacalle, albazo y yaraví.
- Transcribir y analizar partituras de Dexter Gordon y Ornette Coleman.
- Realizar las rearmonizaciones planteadas de la música nacional tales como: pasillo, pasacalle, albazo, yaraví; usando los recursos de Dexter Gordon y Ornette Coleman

1.6 Preguntas de investigación

- a) ¿Cómo aplicar los recursos armónicos musicales de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la música nacional?
- b) ¿Cómo conservar el estilo musical ecuatoriano sin alterar su estructura melódica y rítmica?
- c) ¿Qué efecto tendría al combinar la armonía contemporánea con la música nacional?
- d) ¿En qué aportaría en este cambio al integrar los recursos armonios del Jazz con la música nacional?

1.7 Diseño Metodológico

Para obtener la información de nuestro proyecto ha sido necesaria la obtención de métodos y técnicas:

- **Inductivo:** Este método científico permite tener conclusiones generales a partir de las premisas particulares, nos permite una recolección de datos para establecer una interpretación contextual.

Esta investigación se basa en este tipo de investigación:

- **Exploratorio:** En este tipo de investigación no hay un artículo, libro o documentación sobre el análisis de la música.
- **Descriptivo:** Nos permite describir o desglosar los hechos como han sido analizados y observados.
- **Correlacional:** Nos permite relacionar lo investigado la aplicación de recursos armónicos del jazz a la música nacional.

- **Explicativo:** Nos permite como resultado final la relación que tiene las variables las causas y efectos aplicados a la música nacional.

Esta modalidad de diseño de investigación hemos usado las técnicas de recolección de datos o información que son:

- **Observación Directa:** Consiste en obtener información directa y confiable, utilizando medios audiovisuales para registrar el estudio del comportamiento de las personas que conforman la muestra de esta investigación. (Díaz María Fernanda, 2014)

Dentro de la recolección de datos se aplica lo siguiente:

- **La entrevista:** es una técnica orientada a establecer contacto directo con las personas que se consideran fuente de información, para ello es indispensable utilizar una guía de preguntas para poder realizar la entrevista con mayor facilidad. (Díaz María Fernanda, 2014)
- **Transcripción:** es una técnica que establece un contacto visual entre el papel (físico) y el músico, la cual hace un análisis armónico y melódico permite describir de lo que sucede en dicho tema, solo (improvisación), la cual sirve de enseñanza para su aprendizaje y ayuda a sacar sus propias conclusiones.
- **Partituras:** Son un documento manuscrito o impreso que la cual nos indica de qué forma debe ser interpretado por el compositor está conformado por notas musicales como lo son los silencios, corcheas, semicorcheas, blanca, redonda negra, corchea.

Según Hernández Sampieri (2010) citado por Díaz María Fernanda (2014, p. 24) menciona que: **“En la metodología cualitativa se hacen registros narrativos de los**

fenómenos que son estudiados mediante técnicas como la observación y las entrevistas. Ésta metodología describe e interpreta los datos recogidos en la entrevista realizada a los músicos seleccionados.’

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 Fundamentos Históricos de la Música Nacional y el Jazz

2.1.1 Origen y Desarrollo

En el Ecuador la música ecuatoriana es muy extensa y original, en este hermoso país estamos rodeados de personas que son multiculturalista que hacen resalta la diversidad que tiene el Ecuador hablando de su música la diferencia de culturalidad entre las regiones como son Costa, Sierra y Oriente. La música ecuatoriana nos hace volver a nuestros ancestros, nos hace mover el alma con un sentimiento tan profundo, ya que describe como fueron nuestros antepasados.

Ellos vivieron y sintieron la conquista española abarcando en si la tristeza y con ella la esclavitud que tenían los ecuatorianos. La música ecuatoriana adapto al mestizaje que tanto así ha tenido una evolución de ritmos musicales pero mantiene su sentido de tristeza, sufrimiento y dolor.

Según Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 44., resalta que: **“En el Ecuador la música es muy diversa en su origen y ya que estamos en un lugar multicultural es necesario tomar en cuenta que las manifestaciones artísticas en el país provienen de raíces culturales como la indígena, mestiza, negra y europea. Después se generaran hibridaciones por la influencia de la música norteamericana, caribeña, etc. Esta situación ha desembocado en un amplio bagaje de posibilidades estéticas en el país y un infinito material para trabajar; dado a la amplitud de lo antes mencionado hemos decidido analizar tres estilos para el posterior trabajo de creación”**.

La identidad ecuatoriana es única, ya que describe como es un ecuatoriano en su diario vivir, donde aquellas canciones nos hacen sentir como fueron aquellas épocas en que recreaba la vida personal de un indígena, de un costeño.

“La identidad es uno mismo; es la manera como se concibe a sí mismo. Es prácticamente el espejo que todos nos creamos en la vida personal y en la vida colectiva. En América Latina buscamos la identidad colectiva, la identidad latinoamericana. Pero la identidad personal no acaba de buscarse nunca, por eso seguimos escribiendo, pintando y cantando, para encontrarla”. (Fuentes Carlos, 2012)

2.2 Géneros Ecuatorianos

Definir género ecuatoriano quiere decir la variación de ritmos y el mestizaje que tuvo el Ecuador dando así como resultado la evolución a lo largo de la historia. Los ritmos tradicionales ecuatorianos representa la forma autóctona del viejo continente y africano.

2.2.1 El Albazo

“El albazo es una danza de tempo rápido con una base rítmica similar a la del yaraví. La diferencia entre estos dos géneros es el tempo y la estructura armónica.” (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 60) (Fuentes Carlos, 2012)

El albazo nace en el siglo XVIII, el albazo tiene base en el género musical ecuatoriano Yaraví, según los antropólogos que en el Ecuador el Albazo fue un baile o Danza que dio origen en la Sierra ecuatoriana como son las fiestas indígenas, como parte patrimonial del Ecuador.

Según el autor dice: **“El albazo tiene sus raíces en el yaraví, y este emergió durante el siglo XVIII. También se dice que el albazo fue una danza que apareció en las fiestas indígenas**

y criollas en la parte central del Ecuador. Esta danza era ejecutada al amanecer de las festividades religiosas.'' (Guerrero, 1997, p.12)

El Albazo tiene como característica ser un género alegre que según dichas investigaciones los musicólogos e historiadores dicen que fue usado en celebraciones de pueblo.

''Por su carácter alegre y movido, el albazo fue un género usado en situaciones como fiestas populares. Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos.'' (Guerrero, 1997)

2.2.2 El Yaraví

El Yaraví es un género nacional que tiene tendencias tristes, melancólicas y es muy sufrido es un estilo autóctono propio de la Sierra Ecuatoriana según historiadores el género se puede escuchar también en diferentes países como de la altura, el Yaraví es un género que tiende mucho a ver con los sentimientos que sintieron nuestros antepasado con la conquista española.

''Uno de los géneros ecuatorianos más tristes y hermosos, es definido como un canto indígena precolombino asimilado por los mestizos en la época colonial y se lo puede escuchar en la actualidad en Ecuador, Perú y Bolivia. La dicción se ha interpretado y escrito de maneras diferentes en la historia tales como harauí que significa canto de amor o haráhuy cuyo significado es canto funeral.'' (Guerrero, 1997)

''En 1856 Juan León Mera solicitó que la voz yaraví se incluya en el diccionario de autoridades, el cual llevo a la definición de cantar dulce y melancólico de los indios.'' (El Yaraví, 2012)

2.2.3 El Pasacalle

El pasacalle tiene a ser un baile que fue originado cerca de los XVIII o XIX que tuvo origen a las orquestas de servicio militar y se cree que tiene algo de semejanza con el "pasodoble europeo" adaptando el mestizaje a nuestra región sus características de sonido varia ya que hay de mayor a menor y de tonalidad menor a mayor es un tema que por lo general siempre anda variado de tonalidad.

"El pasacalle es un género musical y de baile mestizo ecuatoriano. Se cree que comenzó a forjarse a fines del siglo XIX, pero su real difusión se dio a comienzos del siglo XX, gracias a las bandas militares, y las primeras grabaciones discográficas. Se lo escribe en compás de 2/4, ritmo alegre y su estructura es similar al pasodoble español, pero con los elementos particulares de nuestra región como la pentafonía, su tonalidad menor, que en algunos temas modula a mayor. No existen referencias fidedignas de que se hayan compuesto pasacalles en el siglo XIX, debido a que canciones populares de baile recibían este nombre." (Mora Jaime, 2016, p. 23)

Según el autor (Mora Jaime, 2016) **"Existen muchos pasacalles ecuatorianos y la mayor parte han sido compuestos en honor a los diversos ciudades y pueblos del Ecuador, y son tomados como el "himno" de cada pueblo, entre los destacados tenemos al Chulla Quiteño de Alfredo Carpio, Guayaquileño de Carlos Rubíra Infante y Cola Cuencana de Rafael Carpio Abad."** (p. 23).

2.2.4 Pasillo

En la historia del Ecuador se conoce al pasillo ecuatoriano como influencias musicales de un vals europeo, el termino pasillo se da justamente para dar orden a una serie pasos

continuos. Según el musicólogo Abadía Guillermo (s. f.) “Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.”

En el 1er Encuentro Internacional del Pasillo en América (Quito, 1995) se llegó al consenso de que las raíces del pasillo se hallaban en el vals europeo; éste último al venir a América a fines del siglo XVIII fue adaptándose en el medio y dando paso a que surgieran modelos locales. Cuando Bolívar entró a Quito, en 1822, se sabe que las tropas se acompañaban con dos vales; así era la preeminencia de este género en aquella época. (Guerrero Pablo Fidel, 2016)

Apareció así en la llamada Nueva Granada el valse granadino, posteriormente el valse al estilo del país y finalmente el que terminaría denominándose vals criollo. Se entiende que como una variante de algunos de esos vales fue –en tiempos de la Nueva Granada o de la Gran Colombia- constituyéndose el pasillo en los territorios que hoy corresponden a Venezuela, Colombia y Ecuador, tres países con banderas de los mismos colores y un mismo género, por lo cual nosotros proponemos se designe al pasillo como el Género Musical Bolivariano. (Guerrero Pablo Fidel, 2016)

Lo expuesto permite señalar que el pasillo es primero latinoamericano, pero también venezolano, colombiano, ecuatoriano y de donde fueron surgiendo variantes o emulaciones posteriores: Costa Rica, Panamá, Perú, Chile, Argentina, Cuba, México, etc. En cada comunidad fue adquiriendo sus propios matices musicales. Los pasillos se tocaban con guitarras, requintos, bandolines, bandolas, tiples, e incluso en marimbas u otras conformaciones instrumentales de cada país, lo cual también le daría sus características diferenciadoras en contenidos, timbre, velocidad y estilo. (Guerrero Pablo Fidel, 2016)

El pasillo ciertamente, en el siglo XIX, era una danza de salón que formaba parte del repertorio de los sectores burgueses. De Colombia vendrían pasillos de danza como El dime que sí, Él no me da la gana, Uña de pava y pasillos con cierto tinte político como Los expatriados. El escritor quiteño Alejandro Andrade Coello, piensa que el pasillo fue introducido al Ecuador en la década de los 70's del siglo XIX; dice que luego que llegó el pasillo colombiano Los expatriados, el compositor Aparicio Córdoba compuso su pasillo Los bandidos, el cual considera el primer pasillo ecuatoriano. (Guerrero Pablo Fidel, 2016)

En el Ecuador del siglo XX el pasillo cantado llegó a ser el de mayor preponderancia, en detrimento del pasillo de baile. Hay que decir también que existió un pasillo de reto (de enfrentamiento entre cantores rivales), del cual solo hemos podido consignar un ejemplo El caballero, el cual, la madre de la investigadora especialista en el pasillo Wilma Granda, la Sra. Lidia Noboa, lo recogió con el título de Petita Pontón. (Guerrero Pablo Fidel, 2016).

El musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972), en este sentido, asienta sobre el pasillo en 1937: "... esta danza criolla, que es en la actualidad la más difundida en nuestro país, ha ido cambiando de carácter, y del modelo original no le queda sino el nombre. Elegancia, variedad, alegría ha perdido por completo; y ha moderado tanto el movimiento, que ahora no es otra cosa que yaraví del género criollo: vulgar, monótono, lúgubre. Ha tomado un aspecto característico, es verdad; pero ¡qué aspecto... tan infeliz!...". (Pasillo Ecuatoriano, 2014)

Con frecuencia escuchamos aquella referencia de que el pasillo es "muy triste" (descartando el tiempo de cuando el pasillo se bailaba), sin embargo cuando las personas escuchan un blues no se hacen problema por el drama o la tristeza contenidos en aquel género norteamericano. La indigenización del pasillo o como nosotros lo llamamos, pasillo yaravizado, le significó prejuicio y acusaciones de ciertos sectores que lo señalaban como pasillo triste,

tabernario, lloriqueante, pasillo de poncho, que nos parecen criterios que obedecen más que a una crítica sobre la calidad técnica o estética de las piezas, a un pensamiento colonizado y racista. (Pasillo Ecuatoriano, 2014)

Pasillos ha habido con textos “académicos” o de vates continentales (Nervo, Darío, Neruda), de románticos, modernistas, poetas locales y regionales (Julio Flores, Medardo A. Silva, Félix Valencia, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, etc.), como con letras de ilustres desconocidos en cuyos textos algunos puristas pretenden encontrar el tropiezo gramatical o la falta de ortografía, como si eso haría menos a una pieza musical con la que se halla identificada un pueblo; basta mencionar al El aguacate cuyo texto no se destaca precisamente por su calidad lírica y sin embargo de gusto enraizado que forma parte del acervo pasillero hasta nuestro días, y esto sucede, a nuestro parecer, porque a pesar de todo tienen en su sentido creativo general: “arte”. (Pasillo Ecuatoriano, 2014).

También los músicos que tenían urgencias poéticas musicalizaron sus propios sonetos o letras con más o menos “inspiración” (Evaristo García, Carlos Rubíra Infante, Víctor Manuel Valencia, Gerardo Guevara, Luis H. Salgado, etc.). Lo que sí se podría destacar es que desde 1917-1919, aproximadamente, cuando empezó a usarse poesía -“decapitada” o no, en soneto o no-, se logró un pasillo poético de alcances artísticos en lo musical y lo textual. En 1917 Carlos Amable Ortiz creó su pasillo Un solo beso con poesía de Manuel M. Flores y en 1919 Francisco Paredes Herrera compuso el Alma en los labios con poesía de Medardo Ángel Silva. (Pasillo Ecuatoriano, 2014).

Resumiendo, el pasillo en el siglo XIX fue un género musical ciudadano imbricado inicialmente en los sectores burgueses. Con el paso del tiempo su uso se fue ampliando a sectores subalternos, fue entonces precisamente que el sector acomodado dejó de interesarse en él y buscó otras danzas de moda que a principios del siglo XX llegaban de Norteamérica: fox trot, one step, charleston, dixi, camel, etc. (Pasillo Ecuatoriano, 2014)

En forma general se puede aseverar que el pasillo de la Costa y el de la Sierra es el mismo, así como es el mismo ritmo característico de acompañamiento en ambas regiones y en gran medida lo son también las estructuras armónicas. Incluso las instrumentaciones pueden ser similares, pero cada pueblo o comunidad tienen sus manifestaciones y expresiones que se van constituyendo culturalmente en un sello particular. En esto mucho tienen que ver las expresiones y conductas culturales. Si bien se puede decir que el pasillo costeño es un tanto más rápido, lo cual es verdad, eso no es suficiente característica para diferenciarlos. Son los modos culturales propios, acentos e inflexiones del lenguaje musical y textual que marcan mayormente las diferencias musicales. La única manera de notar dicha sutil diversidad en un mismo género, es conviviendo con el pasillo, escuchándolo, investigándolo, o estando en cercano contacto con las comunidades donde se producen esos elementos culturales. (Pasillo Ecuatoriano, 2014).

Si bien se puede denominar al pasillo como el gran género mestizo de la música popular, no hay que olvidar que somos parte de un país diverso, donde el pasillo nada significa para los pueblos Shuar, Achuar o entre los Cofanes. Julio Jaramillo o Luis Humberto Salgado, signados como los más grandes representantes de la música popular y académica respectivamente, no significan gran cosa para las comunidades antes dichas o para los pueblos afroecuatorianos, no solo porque no los conocen o porque ha habido poco información o divulgación de ellos, sino

sobre todo porque cada pueblo tiene su propia dinámica en donde se mueven distintos valores y necesidades culturales. (Pasillo Ecuatoriano, 2014)

2.3 El Jazz, desarrollo y evolución

El autor detalla que: Jazz se entiende por el género musical nacido en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX por la influencia de distintas manifestaciones culturales y sociales de aquella época, específicamente por la unión de estilos musicales de Europa y África. Una gran población de esclavos negros que trabajaban en la cuenca del Mississippi influenciados musicalmente por los estilos ancestrales traídos del África así como de las nuevas corrientes que aprendían junto a sus amos descendientes de europeos y a ello sumada la influencia de las corrientes musicales que habían escuchado en todo el territorio americano dio el origen al nacimiento de un género potente que iba a influenciar la vida musical popular del mundo entero desde su aparición: El Jazz. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 11)

Según el autor dice que: La característica más obvia desde el inicio de este género es que el Jazz es una música rápida locamente sincopada en contraposición a la clásica métrica de la música europea. Esta tendencia de complejidad rítmica ha llamado la atención y ha provocado que músicos de todo el mundo se concentren en su estudio. Desde su aparición éste género ha ido evolucionando gracias a la facilidad de experimentación de sus elementos, el más importante el de la improvisación, además de eso la adecuación armónica, la versatilidad de sus movimientos rítmicos y melódicos, la caracterización por el estilo y formato, etc. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 11 - 12)

Gracias a estas facilidades que brinda el género pues hemos tenido en la historia desde sus inicios, el Blues, Góspel, Espirituals, Rag Time, Dixieland, New Orleans Jazz, Chicago Jazz, Swing, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Fusión Jazz, Latin Jazz, etc. Hay que tener en cuenta que vivimos en la época musical mundial de la fusión, es común escuchar influencias de jazz en cualquier estilo popular, académico o viceversa. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 12)

“El porqué de la facilidad de amalgamación de éste género es, tal vez, como lo hemos indicado párrafos antes que el Jazz posee en sus orígenes el poder de la mezcla de música, factores tradicionales, religiosos, sociológicos, políticos, sentimentales, históricos, etc. de muchas regiones del mundo.” (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 12)

2.3.1 El jazz en 1970

Los años setenta verían desaparecer a algunas de las grandes figuras del jazz como Armstrong o Ellington, pero la música afroamericana siguió generando estilos. Surge ahora el jazz fusión, una mezcla de las improvisaciones del jazz con el poder y ritmos del Rock (a parte de otras influencias), con figuras como Miles Davis, los pianistas Herbie Hancock y Chick Corea, el bajista Jaco Pastorius, el saxofonista Wayne Shorter, y bandas como Weather Report y Mahavishnu Orchestra. Se desarrolla notablemente la guitarra de jazz, con músicos fundamentales como Pat Metheny y George Benson (también vocalista y orientado al soul) (El jazz a partir de los setenta, s.f., p.17)

El fenómeno de la fusión no es nuevo sino consecuencia de una tendencia lógica e inevitable hacia las hibridaciones musicales. El término fusión, bastante desgastado, puede entenderse en realidad como un movimiento originador de otros estilos. Esto ya sucedió con la fusión de los años cuarenta cuando músicos de formación jazzística como Ray Charles se fueron

inclinando hacia el rhythm and blues, el soul, el rock and roll, etc. También en esa época se inicia la fusión con la música caribeña, el jazz afrocubano, al igual que en los sesenta con la música brasileña creando la bossa nova. (El jazz a partir de los setenta, s.f., p17)

En cuanto a la instrumentación, en los sesenta se desarrollan pianos eléctricos, órganos y otros teclados eléctricos; guitarras amplificadas electrónicamente y sintetizadores de varias clases: monofónicos a comienzos de la década y polifónicos más adelante. La calidad de grabación alcanza también una gran importancia. (El jazz a partir de los setenta, s.f., p.17)

2.3.2 Jazz en la actualidad

“En los últimos años existe una gran producción de jazz, gracias a la libertad de composición para formatos de cualquier tipo, adaptados a jazz de cualquier época y potenciándolos por cualquier medio, armonía, melodía, orquestación, interpretación, etc.” (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 24)

Miles Davis que nace del Bebop y luego Free Jazz crea el Jazz Fusion que permite cualquier tipo de influencia pero musicalmente da un giro total a la historia del Jazz mundial a punto de que se toma su obra So What como un hito de separación de tiempos de este género (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 24)

2.3.3 Jazz en el Ecuador

Tomando en cuenta el tiempo que tomaban en llegar las novedades del primer mundo al Ecuador en los inicios del siglo XX, el Jazz demoró menos de lo planeado. Sin embargo en Norteamérica el Jazz ya era un género muy difundido, la invención del fonógrafo facilitó a que

se puedan realizar grabaciones y casas disqueras reproduzcan miles de copias pues el inicio de la vida discográfica en el mundo conmocionó a toda la población que adquiriría con ansias los nuevos productos tanto reproductores como discos. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 24)

En Guayaquil empieza a funcionar, a finales del siglo XIX la sociedad Filantrópica de Guayaquil, la misma que se encarga de educar en artes y oficios a la juventud guayaquileña de clase baja. Entre las doctrinas que se brindaban era el oficio de músico y la escuela se preocupó de formar agrupaciones musicales. En 1910 presentan la primera orquesta de la institución. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 25 - 26)

En los años 20 se empieza a comercializar las mundialmente conocidas Victrolas¹, en las cuales se escuchaba la música que se traía del extranjero. Recordando que pocos años atrás en Estados Unidos se graba el primer tema de Jazz, el —LiveryStable Blues‖ interpretado por la Original Dixieland Band. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 26)

En ese entonces la empresa musical ecuatoriana iba dando sus primeras muestras de talentosos intérpretes y compositores sobre todo en la región costanera, específicamente en Guayaquil. Artistas como Carlos Rubíra Infante, Enrique Ibáñez, Nicasio Safadi, iban abriéndose camino en la representación musical nacional en las primeras décadas del siglo XX. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 26)

Al país llegaron las pianolas automáticas, que divertían en las tardes de fin de semana de las familias adineradas ecuatorianas. Estas pianolas contaban de un sistema de lector de rollos agujereados, el sistema se activaba con unos pedales con los cuales se movían los componentes internos y deleitaba de obras completas de piano en los más diversos géneros

desde la música clásica, folk y también jazz estadounidense. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 26 - 27)

Los adelantos tecnológicos musicales eran importados directamente desde Estados Unidos por el empresario José Domingo Feraud Guzmán, quien desde los años 20 organizó su tienda de venta de discos, victrolas, pianolas, y accesorios que demandaban estos lujosos artefactos de la época. Retomando el tema de la Sociedad Filantrópica de Guayaquil, entre sus arcas se formó el niño prodigio Nicolás Mestanza, músico virtuoso guayaquileño que demostró sus dotes artísticas desde muy corta edad, se especializó en ejecución en violín y piano, además de arreglos de orquesta y dirección de las bandas de la misma institución. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 27)

“Mestanza formó a inicios de los años 20 la ‘Mestanza Jazz Band’ junto a músicos importantes como Nicasio Safadi y Enrique ‘El Pollo’ Ibáñez Mora, ejecutando piezas de Dixieland, Fox Trot, Onestep, New Orleans Jazz”. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 26)

Dice la historia que en aquellos mismos años Rodolfo Baquerizo Moreno inaugura un moderno parque de diversiones denominado “American Park” junto al Estero Salado en Guayaquil, en este lugar se llevaban a cabo los eventos de sociedad más importantes, contaba con un escenario y concha acústica para las presentaciones musicales. En un evento boxístico en el año de 1924 se llevó a cabo la primera presentación de la banda de Mestanza y de hecho el primer hito del Jazz en el Ecuador. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 28)

Por otro lado, Ibáñez Mora y Safadi conformaban el Dúo Ecuador, muy conocido en aquellas épocas en el Puerto Principal y que poco a poco ganaron mucha popularidad y respeto

del resto de músicos pues las composiciones que ejecutaban constaban con líricas de gran calidad, la composición y ejecución musical iban al mismo nivel. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 28)

El Dúo contrató como representante a J.D. Feraud Guzmán quién luchando contra toda adversidad, logró en el año de 1930 llevarlos a la ciudad de Nueva York en Estados Unidos, costeadando todos los gastos de viaje, hospedaje y alimentación durante más de un mes, para realizar en este lugar la primera grabación de un artista ecuatoriano en la historia. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 28)

Durante más de 30 días estuvieron trabajando arduamente en los estudios Columbia produciendo una gran cantidad de grabaciones, la primera de ellas fue ‘Guayaquil de mis amores’, enviándola al Ecuador en cuanto se terminó de producir y logró tener un impacto que nadie sospechaba, todo el mundo compró un ejemplar y se deleitó de las notas del pasillo más famoso de artistas guayaquileños. A su regreso el efecto de la popularidad fue grandioso, recibimientos y honores para los músicos que habían logrado una hazaña en la historia musical del país. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 29)

Cuando el Dúo Ecuador regresó de su viaje no trajo consigo solo el producto de sus grabaciones sino material para el trabajo de sus agrupaciones, partituras, libros, discos de todo tipo de música que encontraron fuera del país además de instrumentos novedosos que habían aprendido a ejecutar en su viaje así que añadieron a la banda de Jazz el banjo, de un sonido característico para la ejecución de ritmos como el Dixieland y el New Orleans Jazz, aportando sonido, color y un nuevo concepto a la ejecución del género del Jazz, nuevo en ese entonces para nuestros músicos. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 29)

No duró mucho el tiempo en que se empezaron a multiplicar las bandas de Jazz. En el mismo Guayaquil, dirigidos por Felipe Cueva Johnes, extranjero gran conocedor del género, se formó la agrupación “Tropical Boys” junto a el baterista Gustavo “Gus” Tola Carbo, los hermanos González, Leónidas Carrasco, entre otros, considerada la primera en ejecución de Jazz moderno. En la ciudad de Quito, de la misma manera se juntaron músicos como Joshuet Gonzales y Humberto Jácome que formaron ‘Los Reyes del Ritmo’ incursionando también en el género. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 29 - 30)

Desde entonces, gracias a estas personas precursoras se ha logrado incrementar de poco a poco el espacio de audiencia de Jazz en Ecuador. Actualmente existen bandas representativas en el país que incluso han llegado a formar parte de festivales internacionales como el caso de ‘Pies en la Tierra’, ‘Rarefacción’, la banda de Latin Jazz de Carlos Prado, Manuel Larrea y Francisco Echeverría en Guayaquil. (Encalada Esteban & Wazhima José, 2012, p. 30)

2.4 Fusión Musical en el Ecuador

En música siempre existió la posibilidad de combinar 2 o más estilos o géneros de diferentes tradiciones musicales. En el Jazz esta corriente se inició a finales de los 60, principios de los 70 en la ciudad de Nueva York y encabezada por Miles Davis, sin embargo el mismo Davis detestaba que la llamaran Jazz. (Díaz M., 2014)

“La Fusión es un proceso muy complejo al que se llega después de mucho trabajo. El trabajo debe ser más profundo, más responsable, más elaborado”. (Oquendo, 2010)

Estos cambios los realizó en la parte rítmica y sobre todo electrificando los instrumentos que hasta ese entonces eran acústicos. En el estudio de la historia del Jazz se toma en cuenta a

la fusión como parte del género, pero hoy por hoy son 2 cosas bien diferenciadas que tienen muy poco en común en cuanto a la parte conceptual, a pesar de que la Fusión es utilizada por muchos jazzistas para efectuar sus composiciones y versiones inéditas. Dejar de lado todo "nombre genérico" y hacer lo que el arte demande. (Díaz M., 2014)

Toda expresión musical es la fusión de variantes que dan como resultado el sonido, este es una mezcla de tiempos (largos o cortos), alturas (agudos o graves) e intensidades (fuertes o débiles) que son independientes entre sí pero todas necesarias para la conformación de sonidos. Refiriéndonos específicamente a la fusión musical podemos decir que es un experimento de mezcla de dos o más géneros musicales el cual tiene por objetivo crear nuevas atmósferas a partir de nuevas variaciones de tiempo y ritmo que pueden variar en distintos momentos de la canción. (Díaz M., 2014)

La mezcla o fusión musical va más allá de la mezcla de ritmos, es la fusión de valores culturales, ideológicos y emocionales de diferentes culturas. Entre los libros consultados se encontró que la fusión es:

- Cambios estilísticos en el género.
- Exploración de hasta los menores matices de timbre antes de jugar con diversas figuras rítmicas y explorar un sinfín de posibilidades sonoras.

Podemos determinar que fusión es: “La mezcla de recursos musicales armónicos, melódicos y rítmicos de dos o más culturas con el objetivo de crear un nuevo estilo musical que integre elementos estilísticos de cada país” (Villón Miguel Ángel & Duval Luis, 2016)

CAPITULO III: RESULTADO Y ANÁLISIS

3.1 Índice de métodos y técnicas

3.1.1 Métodos de investigación

3.1.1.1 Métodos teóricos

Los métodos teóricos son herramientas que tiene como propósito la utilización de un diseño investigativo, en el caso de esta investigación se usaron las siguientes técnicas:

- El método Inductivo se empleó en la investigación en un conjunto de entrevistas a personas que han tenido experiencia con la música nacional ecuatoriana donde ellos con su experiencia llevan la música ecuatoriana a otro nivel ya que en sus temas usan recursos del jazz.
- Para la búsqueda y recopilación de datos se realizó las debidas transcripciones a los temas nacionales y de los artistas contemporáneos, analizando las partituras para obtener información de donde usaron los recursos en sus temas.

3.1.1.2 Métodos empíricos

En la realización de este método sirven para aporte de resultados ya que dan un aporte a la propuesta de investigación:

Experimentación: Usar los recursos del Jazz y aplicarlos a la música nacional, aplicarlos a personas empíricas que no han tenido una experimentación armónica en los temas nacionales.

Observación Auditiva: Se realizó por medio de las transcripciones en donde se pudo identificar en donde se aplican los recursos musicales.

Resultado: Se obtuvo el resultado obtenido gracias a la experimentación y observación que se realizó en la investigación ya que como respuesta se adquirió que se conserve el estilo nacional.

3.2 Fundamento Filosófico

Según Gallego – Badillo (1996) nos indica que esto tiene como resultado: “un movimiento intelectual sobre el problema del conocimiento” (p.73)

La filosofía nos conlleva al estudio de una mucha variedad de corrientes del conocimiento, las mismas que han servido de utilidad para el desarrollo de la pedagogía desde diferentes puntos de vista. La existencia, la verdad, la belleza, el lenguaje y el conocimiento son los pilares en los cuales se asientan todas las teorías que han servido de inspiración para los pensadores modernos hasta en día. La sabiduría como indica su etimología, refleja el mayor deseo por el conocimiento, lo cual presenta un reto el mantener vivo el espíritu investigativo para transferirlo a nuestros alumnos.

3.2.1 El idealismo

El idealismo es una corriente filosófica que afirma que solo las ideas son verdaderas, es decir que la realidad se la encuentra a través del intelecto. Dentro del idealismo existen dos variantes:

- **Idealismo objetivo.-** Afirma que solo podemos descubrir o aprender las ideas, pues estas ya existen.
- **Idealismo subjetivo.-** Afirma que las ideas solo existen la mente de las personas y que no existe un mundo externo autónomo, una de sus principales características es que gira en torno al ser pensante y el que realiza el acto del conocimiento.

Según Platón los entes sensibles son múltiples, temporales y mutables; las ideas son únicas, eternas e inmutables. En base a esto, ciencia y tecnología dependen de la percepción de las ideas del mundo exterior para modificarlo de acuerdo a la razón.

“El objetivo de la educación es la virtud y el deseo de convertirse en un buen ciudadano” –
Platón

3.2.2 El realismo

El realismo plantea que las personas empiezan a conocer por medio del uso de los sentidos y el proceso del aprendizaje empieza por la observación aplicando la capacidad de abstracción, la cual nos permite extraer la esencia de un objeto. Según Aristóteles el fin de la educación es la felicidad del ser humano, para él una persona feliz es la que alcanza la sabiduría y prudencia. Comenio por otro lado quien es considerado el padre de la pedagogía moderna sostenía que la educación era necesaria para mejorar al hombre y a la sociedad, además debía tener un orden, método, ser amena y el alumno debía ser el centro de atención del proceso educativo. Comenio se basó en 3 métodos: comprender, retener y practicar, los cuales tenían como objetivo mejorar la enseñanza por medio de la interacción con el alumno.

3.2.3 Criterio Personal

Durante el presente trabajo de investigación se han tomado como bases filosóficas a corrientes antes mencionadas de las cuales podemos rescatar mucha información para aplicarla a la propuesta que se presentara posteriormente. La importancia del idealismo radica en su aplicación hacia las artes y específicamente en música se enfatizan los procesos intelectuales

de pensamiento y concibe las ideas musicales como absolutas, representadas en concepciones abstractas de la realidad individual del músico, es decir, cada ejecutante recibiendo la misma información teórica y práctica, la aplicara de formas diversas de acuerdo a su sensibilidad, estado de ánimo, entre otros factores.

3.3 Fundamentos Psicológicos

3.3.1 Pirámide de Maslow

Dentro del área pedagógica la psicología ocupa un papel relevante dentro de la relación docente-estudiante, es por esto que una de las teorías que involucra a ambas partes dentro del campo educativo es la teoría o "pirámide de Maslow" la misma que plantea una jerarquía dentro de las necesidades humanas, es decir, que no se puede satisfacer las necesidades más altas dentro de la pirámide, sin satisfacer primero las más básicas. Aplicando esta pirámide al campo educativo en la vida del estudiante podemos decir que:

- **Primer escalón (fisiología).**- todo ser humano antes de realizar cualquier actividad es necesario que satisfaga sus necesidades fisiológicas básicas para la vida, esto es la base para su desarrollo.

- **Segundo escalón (seguridad).**- cuando este cubiertas las necesidades básicas, el profesor debe brindar la seguridad al alumno creando un ambiente confortable de trabajo para llevar la clase y poder entablar una relación de cordialidad docente-alumno.

- **Tercer escalón (amor).**- cuando este entablado un ambiente confortable de seguridad, el alumno empezara a sentirse motivado, sentirá afiliación y amor por la actividad que está realizando.

- **Cuarto escalón (estima).**- al sentirse motivado el estudiante comienza a subir su autoestima y generar confianza a sí mismo y frente a los demás

- **Quinto escalón (auto realización)** una vez satisfechas las necesidades anteriores el estudiante estará en capacidad de resolver problemas siendo creativo dentro de un determinado contexto social o profesional.

3.3.2 El conductismo

“Las leyes específicas del aprendizaje se aplican al condicionamiento, que es el proceso por el cual las respuestas se unen a un estímulo particular; también se lo denomina condicionamiento ER (estimulo-respuesta).” Watson 1878 - 1958

El una persona tiende a repetir un comportamiento que ha sido reforzado o suspender un comportamiento que ha sido castigado. El individuo aprende a partir de lo que le ocurre como consecuencia de operar en su entorno. Los investigadores más importantes son Skinner y Thorndike.

3.3.3 Teoría conversacional

“Esta teoría considera que el aprendizaje se produce en un continuo conversacional, interactivo y reflexivo, entre profesorado y alumnado, en la construcción compartida del conocimiento” (Scott, 2001; Laurillard, 2007).

Podemos mencionar la mayéutica de Sócrates como antecedente más remoto de esta teoría y al considerar el aprendizaje como un fenómeno social se validan herramientas tecnológicas como mediadores creando zonas de interacción y entornos virtuales para el aprendizaje.

3.3.4 Criterio Personal

Dentro del campo educación, los aportes de la psicología son innumerables, la evolución hacia una sociedad de la información han cambiado radicalmente la manera de entablar las relaciones personales, teniendo ahora la facilidad de crear espacios virtuales que hacen posible el intercambio de ideas y la creación del conocimiento, logrando así nuevas vías para el desarrollo del conocimiento científico manteniendo los principios psicológicos de forma ubicua en entornos virtuales.

3.4 Fundamentación pedagógica

El principal desafío de la sociedad actual es en integrar a las nuevas tecnologías a los sistemas educativos con el fin de optimizar los procesos de enseñanza-aprendizaje en el alumno. A continuación se expondrán los fundamentos pedagógicos en los cuales se basa esta investigación y que han influido directamente y de manera relevante en el desarrollo de este Trabajo.

3.4.1 Constructivismo pedagógico

El constructivismo en pedagogía se plantea a la entrega de herramientas que le permitan al alumno desarrollar sus propias vías para lograr la resolución de una situación en determinado contexto, lo cual ocasiona que cambien sus ideas y siga su proceso de aprendizaje.

Jean Piaget descubrió que cada niño al momento de nacer es capaz construir su propio conocimiento por medio de la interacción con su medio, demostrando así que la idea del error es una nueva oportunidad para descubrir elementos nuevos que aporten al individuo.

“De la misma manera, la teoría de Vygotski nos enseña a los educadores que el ser humano construye su propio conocimiento primero afuera del Individuo, con ayuda de la sociedad, incapaz de saber en soledad, y después interioriza ese conocimiento para hacerlo propio.” (Fernández, 2011)

Según Fernández (2001) afirma que el trabajo con las tecnologías de la información y las comunicaciones pueden convertirse en una excelente herramienta con la oportunidad de entrenar a consumidores que adquieran la información específica para su necesidad limitada y conocida de antemano o puede ser el medio que nos permita educar niños inquietos, que busquen cada día nuevas herramientas y las puedan adaptar a su necesidad del momento, de acuerdo al tema que esté indagando y sin límites; que participen en foros y comunidades con los que interactuar mejorando aún más sus conocimientos y encontrando nuevos desafíos intelectuales para continuar el proceso de aprendizaje.

Dentro de la educación musical, Olavarría (2011) la plantea como un proceso constructivo interno, da cuenta de que es necesaria la construcción de información y conocimiento mediante una experiencia interna, que puede, y debe ser favorecida con ayudas externas. Escuchar, interiorizar, y emitir o reproducir sonidos a través de instrumentos, objetos o el mismo cuerpo, son momentos recursivos que se imbrican, superponen, repiten y vuelven sobre sí mismos, interactuando con los conocimientos y habilidades de los que participan de una actividad o hecho musical.

El constructivismo nos propone construir nuestro conocimiento en base a situaciones que estimulen la creatividad y capacidad del estudiante, lo cual es esencial dentro del proceso

educativo musical, pues le permite a cada uno crear su propia forma de expresar sus conocimientos creativamente adaptados a su manera de interpretar la información obtenida dentro del proceso enseñanza-aprendizaje.

3.4.2 Aprendizaje situado

Entendemos esta teoría es el conjunto de conocimientos aplicado a determinadas situaciones cotidianas de una realidad. Brazuelo y Gallego (2012) consideran la transferencia del conocimiento no como la aplicación de un aprendizaje en un contexto a otro, sino como el aprendizaje en un contexto de resolución de problemas y a través de una interacción social, que tiene lugar en cada nueva situación. Por tanto hablamos de un aprendizaje social, específico y con una mediación instrumental. Los mismos autores señalan a los dispositivos móviles como herramientas educativas para facilitar el aprendizaje situado por medio de capacidades multimedia, ofimática, de acceso a redes o mediante aplicaciones.

3.4.3 Principales métodos de aprendizaje de la Guitarra de jazz

Dentro del área de la guitarra se han escrito innumerables métodos de estudio a lo largo de los años, muchos de estos sistemas de estudios funcionan siempre y cuando el estudiante este bajo la guía de un profesor especializado que logre orientarlo para cumplir los objetivos planteados. Sin embargo, estos métodos se han planteado de la forma tradicional, es decir, sin ningún recurso tecnológico que le permita al estudiante acceder a la información de diferente manera. A continuación se detallara los métodos y autores de la guitarra de jazz más importantes dentro de la pedagogía musical.

Jazz Guitar Comping – Raising your Chord Awareness Andrew Green

Este es uno de los libros más importantes que se han creado dentro de la enseñanza de la guitarra, se basa en la variación de voicing las diferentes formas de ver un acorde para desarrollar la creatividad del instrumentista dando una amplia libertad a la orquestación y acompañamiento.

Solo Jazz Guitar the complete Chord Melody Method

El autor de este libro es uno de los pedagogos más importantes en el área de guitarra a nivel mundial. El propone una serie de ejercicios que nos ayuda a ver desde otro punto de vista como rearmonizar un acorde desde la top note, dándonos así otros recursos melódicos para acompañar e incluso para solistas.

Vollständige Gitarreschule Matteo Carcassi

Este libro ayuda bastante para el desarrollo de técnicas en independencia de los dedos este libro se recomienda estudiarlo dos veces por semana y practicar todos los días según el avance se ve otro capítulo.

Workbook de Armonía y entrenamiento auditivo Fernando Alvarado

Este libro es de suma importancia ya que aquí tenemos los conceptos armónicos del jazz y son herramienta que se aplican a cualquier género y al instrumento.

Best of Jazz Guitar Licks – Wolf Marshall

Este libro es como una guía de como adquirir un lenguaje aquí también explica el uso de los licks, ejecución, aplicación, la mejor forma de hacerlo es transcribiendo de varios

instrumentistas, se recomienda más transcribir a vientos como Parker, Coltrane, Davis, Brecker entre otros.

Para sección rítmica es importante también el uso de estos libros

“Syncopation for the modern drummer“- Ted Reed

Este es uno de los libros más importantes y más versátiles que se han creado dentro de la enseñanza es para batería, pero también pueden utilizarlos en todos los instrumentos se basa en la integración progresiva de figuras sincopadas para desarrollar la creatividad dando una amplia libertad a la orquestación y poder desarrollar rápidamente lectura rítmica y melódica.

“Museo de la Música Popular Julio Jaramillo“- Jenny Estrada

Este es uno de los libros en donde están obras representativas de la música nacional hay pasillos, pasacalles, albazos, entre otros géneros más ecuatorianos se basa en la interpretación de los temas instrumental.

3.5 Instrumentos

Los instrumentos que aportaron a esta investigación fueron lo siguiente:

3.5.1 Entrevista

La entrevista son reuniones de dos o más personas para obtener o recopilar información, en este proyecto se realizaron entrevistas a cinco personas del medio artístico direccionados a la música.

3.6 Resultados

3.6.1 Entrevista

3.6.1.1 Informa de Entrevista

Estas entrevistas fueron realizadas a personas de la región Sierra que viven en Quito, que han tenido una trayectoria musical gigante, a lo largo de han evolucionado y mezclando recursos del Jazz a sus composiciones lo que permite a la música apreciarse más ya que su resultado hace tener la atención del oyente en querer saber cómo obtuvo el resultado sonoro manteniendo la esencia de la música nacional.

El entrevistador Miguel Ángel Villón Ortiz realizó las preguntas con enfoque a donde quería llegar para su resultado de investigación, así obtener el resultado de combinar los recursos del Jazz y mantener el estilo de la música ecuatoriana, en el banco de preguntas se realizaron un total de 7 preguntas para todos los entrevistados

Músico/Compositor/Productor/Arreglista: Donald Régnier

Entrevistador: ¿Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional?

Donald Régnier: “Claro que aporta, eh puede considerarse un proceso natural de la evolución de la música, cuadrar, mirar con la realidad actual es algo común en otros países lo que pasa cuando tú propones una versión con nuevos acordes cuando la gente escucha eso va haber un momento en el que tal vez halla la melodía original nos pasa a todos eso cuando escuchas una versión original te enteras después que hay una versión antigua que no era así y es parte del proceso de evolución y puede ser parte de inspiración para los compositores que ya tienen otro color musical eso aporta al desarrollo de la música.”

Músico/Compositor: Gerardo Guevara

Entrevistador: ¿Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria?

Gerardo Guevara: “ Si será positiva o negativa ya es un asunto que tiene que ver con la utilización y quien está sacando provecho de los cambios generalmente todo himno tiene una versión original que puede ser cambiada con permiso a nivel ya nacional No... no que cualquier persona puede hacer un cambio porque a mí me gusta la armonía es más jazz todo eso es secundario el original debe ser respetado si hay un cambio a nivel estatal ya es otra cosa porque seguramente el texto por un acorde o una parte de la música no están conforme con el original es importante la palabra original en este caso ya que el original se convierte en ley pero eso con el desarrollo de la música no tiene nada que ver.”

Músico/Compositor/Productor: Alex Alvear

Entrevistador: ¿Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional?

Alex Alvear: “Son matices, colores o sabores. Lo importante es no abusar de esos recursos y hacer todo lo que sea necesario para que la canción se luzca de la mejor manera. Hay un punto delicado entre el saber y el saber qué hacer.”

Músico/Arreglista/Compositor: Horacio Valdivieso

Entrevistador: ¿Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

Horacio Valdivieso: ‘‘En relación al contexto dependiendo hay contexto para todo, yo pienso que de principio es importante poder hacer todo tal cual como la tradición como ha llegado a nosotros ¿entiendes?, poder hacerlo así y por supuesto también cambiar y poder enriquecer lo que está mal lo que no tiene sentido y es dañino poder hacer algo diferente sin poder hacerlo de la forma tradicional desde ahí comenzamos mal debe ser un proceso pienso yo entonces digamos como la respuesta general si es importante mantener en un contexto a lo que voy si te llama una cantante tradicional para un contexto tradicional para un cliente que quiere escuchar pues es lo que debes de hacer si quieres grabar un disco con conocimiento nuevo influencias o con tu criterio o visión del arte nacional entonces ese es otro contexto entonces si yo puedo decir que si y no hay que mantener porque hay que saber cómo hacerlo hay que respetar los arreglos y hacer nuevo arte yo siempre uso el ejemplo el folclor argentino la problemática de nosotros y justo que nombraste a Alex Alvear podemos decir que el disco ecuatorial que tiene música ecuatoriana donde está soñando con quito entre otros donde esta ese disco, ese disco marca el inicio de ese nuevo nacionalista que estamos uniendo el realmente es como el que empezó ese nuevo movimiento sin querer el simplemente cuando conversas con él dice yo era un ecuatoriano viviendo en estados unidos nostálgico a componer cosas nuevas basada en la tradición ecuatoriana.’’

Músico/Compositor: Mauricio Noboa

Entrevistador: ¿Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales?

Mauricio Noboa: ‘‘La evolución de la música ecuatoriana es un proceso que se está gestando, creo que hay que poner interés en alguno de sus ritmos y empezar a trabajar en ello, si se logra

algún resultado habrá que escribir una memoria de ello, luego sería muy interesante socializarla para saber en qué terreno se está pisando.

Nuestra gente en general y nuestros alumnos en particular son muy poco dados al estudio. Son muy pocos los alumnos que llegan a terminar un libro en toda su carrera. (de los que terminan). De hecho son muy pocos los que toman a este trabajo como una profesión que les sirva para educar a sus hijos.”

Músico/Director de la carrera de Música: Gustavo Vargas

Entrevistador: ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo difusión?

Gustavo Vargas: “Creo que hoy en día los medios digitales tienen mayor eficacia, las redes sociales, las plataformas digitales, los conciertos en fin”

3.6.2 Análisis de las entrevistas

Tabla 2 - Cuadro de análisis entrevistas

	E1	E2	E3	E4	E5	E6
Forma Propuesta	Aprueba la propuesta	Aprueba sirve de guía	Interesa La propuesta	Aprueba la propuesta	Aprueba como guía musical	Aprueba la propuesta
Expectativa	Fusionar	Mantener Estilo	Respetar la melodía	Mantener el Estilo	Fusionar y usar el jazz como recurso	Fusionar el Jazz y música nacional

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera)

Conclusión: Las entrevistas realizadas a nuestras personas dan la validación y respaldo para la sustentación del tema.

3.7 Discusión de Resultados

Al inicio de la investigación se plantearon muchas preguntas o interrogantes que al pasar el tiempo con las entrevistas realizadas, con ayuda de las transcripciones con su debido análisis, escuchar detenidamente los audios de las discografías contemporáneos de Dexter Gordon y Ornette Coleman se pudo llegar a un resultado productivo que aportaría al desarrollo de la música nacional. En las entrevistas se obtuvieron la aprobación de los entrevistados, es decir que nuestra guía de rearmonización ayudara a los estudiantes de la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil a tener una mejor visión en el momento de querer trabajar en sus composiciones e incluso en la rearmonización de los temas nacionales o de propia autoría.

Se discutió sobre incluir los elementos del Jazz como la improvisación e instrumentación que tiene un ensamble de contemporáneo de Jazz ya que al tocar con un ensamble así y tocar un tema nacional ecuatoriano nosotros hemos llegado a la conclusión que se pierde la esencia rítmica ecuatoriana de cualquier género ecuatoriano, ya que cada estilo tiene su estructura, su instrumentación y su propia forma para tocar e interpretarlo.

Luego de la evaluación de la entrevistas y de los análisis de las transcripciones de las partituras hemos obtenidos resultados favorables que se logró mantener el estilo nacional usando los recursos armónicos de los músicos contemporáneos como Dexter Gordon y Ornette

Coleman dando como resultado en que si se puede hacer música nacional aplicando esos recursos musicales.

3.8 Aceptación

Durante el proceso de nuestro proyecto investigativo hemos logrado tener como resultado en que los dichos recursos aplicados en la música contemporánea pueden ser aplicados a la música nacional dando como resultado otro mundo de sonido por decir así una atmósfera fresca de armónicos, el proyecto durante sus etapas ha tenido la aceptación primero de los entrevistados y en segundo lugar los arreglos rearmonizados han sido interpretado a persona como alumnos de la Universidad y estudiantes de academias dando como resultado su aprobación ya que el objetivo es de aplicar todo nuestro material de recursos a la música ecuatoriana.

CAPITULO IV. LA PROPUESTA

4.1 Título de la propuesta

Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: yaraví, albazo, pasacalle y pasillo.

4.2 Presentación

Los arreglos fueron concebidos con bases teóricas adquiridas durante el transcurso de la carrera de música como también por realizar una exhaustiva investigación de nuestra cultura musical.

Los recursos obtenidos de las transcripciones de audios de Ornette Coleman y Dexter Gordon

4.3 Justificación

Mediante la experimentación armónica llegamos a realizar los arreglos que sustentaremos. La basta información recopilada en las aulas durante nuestro proceso de formación académica, más información de transcripciones de audios de autores contemporáneos y análisis de partituras de composiciones nacionales, la información obtenida a través de la historia de la música nacional, pues con este últimos nos percatamos que es importante mantener el estilo de un género autóctono de un país o región. Aplicando los recursos del Jazz a la música nacional con el objetivo de que se mantenga esa esencia nacionalista, la estructura rítmica y melódica de los géneros ecuatorianos. Dando como resultado un nuevo esquema musical melódico, el logro esperado es que el texto forme parte de

la academia pues es un preámbulo hacia la composición de temas propios como concentraciones armónicas y conjuntos musicales.

4.4 Objetivo de la propuesta

Diseñar un texto guía para rearmonizar los temas nacionales como son: el Pasillo, Pasacalle, Albazo, Yaraví; bajo el enfoque compositivo de ciertos de jazz como son: Dexter Gordon y Ornette Coleman.

4.5 Fundamentación histórica

4.5.1 Análisis de los géneros ecuatorianos

4.5.1.1 El Yaraví

Es una balada indo-andina que abarca todo el territorio inca conocido con el nombre primitivo aravec. Este género se conforma de 2 tipos: el indígena binario en 6/8 y el criollo en ternario simple 3/4. Ambos tienen carácter melancólico y de movimiento lento. Armónicamente hablando, el yaraví es de aborígen pentafónico a diferencia del criollo que aumenta la sensible (7ma), el segundo, y sexto grado de la escala menor, en ciertos casos introducen cromatismos. En el caso de la fuga en tonada al final, esta se parece al yaraví pero la diferencia está en su tempo al final que es más rápido y tiene un carácter más festivo que constata con el anterior. (Capelo Carlos, 2014)

En el gráfico 4.1 podemos notar como está estructurado rítmicamente el Yaraví de que existen diferentes formas de tocar este género ecuatoriano como observamos en los siguientes ejemplos



Gráfico 1 - Yaraví A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 2 - Yaraví B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 3 - Yaraví C

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.2 El Albazo

El Albazo es un ritmo y danza de la sierra ecuatoriana, de carácter alegre, con raíz indígena y mestiza. Se lo pauta y escribe generalmente en compás binario compuesto de 6/8, aunque también se lo escribe en compás de 3/4 - 3/8 en tempo allegro (moderato) (Vallejo J, 2016, p. 16)



Gráfico 4 - Albazo A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 5 - Albazo B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 6 - Albazo C

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Ejemplo



Gráfico 7 – Tormentos

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.3 El pasacalle

El pasacalle se lo describe como un ritmo alegre y su estructura rítmica esta en 2/4, tiene una estructura similar al paso doble.



Gráfico 8 - Pasacalle A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 9 - Pasacalle B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Ejemplo

CHOLA CUENCANA
PASACALLE

♩ = 120

Gráfico 10 - Chola Cuencana

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.4 El pasillo

El pasillo ecuatoriano tiene aspecto triste y melancólico, El pasillo ecuatoriano se desarrolla en compás de $\frac{3}{4}$.



Gráfico 11 – Pasillo A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)



Gráfico 12 - Pasillo B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)



Gráfico 13 - Pasillo C

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ejemplo:



Gráfico 14 - Romance de mi destino

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.5 El Jazz

El jazz tiene superposición de ritmos regulares e irregulares, con la utilización de notas a contratiempo y síncopas. Ambas consisten en una alteración del ritmo, se trata de acentuar una parte débil del compás, pero mientras que la síncopa continúa en la parte fuerte. (Alejandro Ruiz Cristancho, s.f.) Se lee así:



Gráfico 15 - Jazz A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Se interpreta así:



Gráfico 16 - Jazz B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Su forma suele ser AABA que consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una. La segunda forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, el blues de 12 compases, tienen una progresión de acordes casi uniforme. (Díaz María Fernanda, 2014)

En el jazz se determinamos partes a los temas: el INTRO o conocido como HEAD sección A, sección B, la sección del solo es en base a las secciones AABA, ABAB, depende del tema, el encabezamiento de salida o HEAD OUT.

4.5.1.6 Sustitución del II con el IV

En este caso sustituimos el II grado por el IV grado ahora debemos darnos cuentas en que la figura uno en el compás 3 tenemos un IIm7 y un V7 grado que eso resuelve a un primer grado como lo observamos en la figura.



Gráfico 17 – Sustitución A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 18 - Sustitución B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Una vez que observamos la melodía (top note), ¿Que sucede en toda esa progresión? Si analizamos tenemos la progresión I VI- II- V7 y en la siguiente línea tenemos I6 Imaj7(9) VImín7 VImín7(9) IVmaj7 (aquí reemplazamos el segundo grado por el IV), nos damos cuenta que en el compás en la top note tenemos un A esta sería el 3era del acorde de Fmaj7 y un G es una tensión del acorde de Fmaj7.

Ahora veremos en el caso de una tonalidad en menor hace el mismo caso sino que ahora tenemos un II-7b5 y aquí también aplicamos lo mismo, reemplazamos por un IV grado y sus tensiones depende de la top note que nos dé, aplicarlo al instrumento tendremos un sonido diferente que nos va a ayudar en nuestros temas nacionales a enriquecerlo.

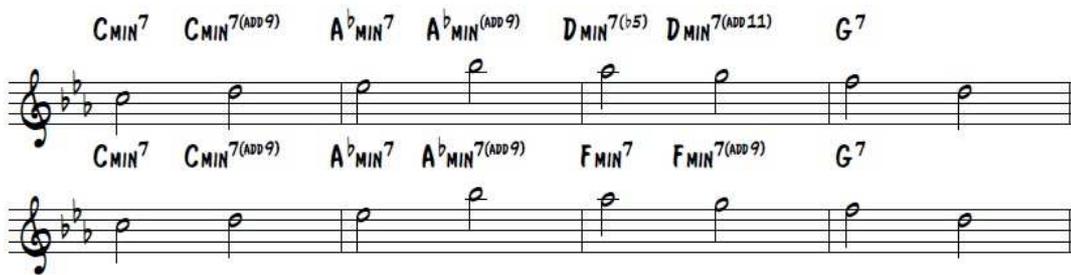


Gráfico 19 - Sustitución

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.7 Sustitución del V7 por el VII

Otro caso de re-armonización tenemos que sustituimos los V7 por el VII grado por ejemplo:



Gráfico 20 - Sustitución del V7 por el VII A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)



Gráfico 21 - Sustitución del V7 por el VII B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Aquí en este ejemplo tenemos que en el compás donde estaba Dmin7 que es el IImin7 se aplicó el caso del ejemplo anterior se sustituyó por el IV grado, ahora aplicamos el mismo proceso en el G7 que es un V7 lo sustituimos por el VIIIm7(b5) ahora no necesariamente puede ser un VIIIm7b5 ya que pueden reemplazar por cualquier variante del VII como lo es el bVII7, también podemos hacerlo cromáticamente por ejemplo Bm7b5 Bbmaj7 que resuelve al primer grado da una variación de colores para nuestros temas que queramos re-armonizar.

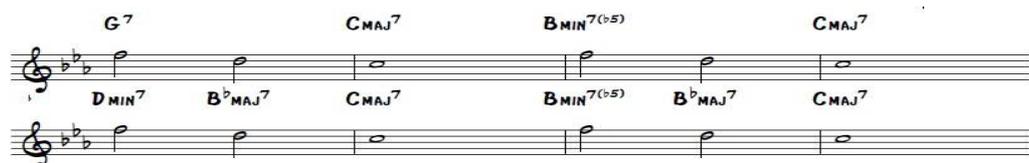


Gráfico 22 - Sustitución del V7 por el VII A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

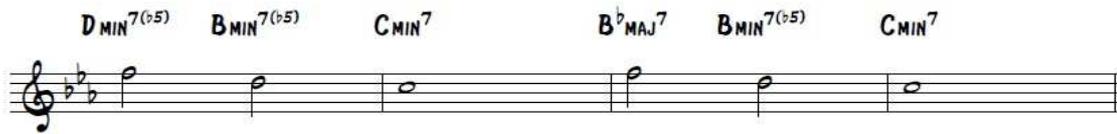


Gráfico 23 - Sustitución del V7 por el VII B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.8 Sustitución del I por VI III

Ahora usaremos otra forma de re-armonizar el I grado podemos usar esta variante en los grados usaremos en vez del 1er grado usar el III grado y el VI grado ya que nos da otras opciones de sonidos y más recursos en la hora de re-armonizar hasta en la improvisación por ejemplo esto nos ayuda muchísimo en el pasillo ya que por lo general siempre se mantiene en un primer grado con el acorde menor.



Gráfico 24 - Sustitución del I por VI/III A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Aquí podemos ver que el ejemplo del primer compas ya que es nuestro primer grado tenemos un C y un D en su análisis sería raíz (root) y la novena (9) del primer grado en el segundo compas tenemos E que es el 5ta del acorde y B que sería su novena (9).

Ahora en la re-armonización tenemos que esas top notes se convirtieron en VI grado, III grado, I grado y III grado usamos más recursos y esto nos ayuda más a enriquecer la armonía ya que no se está cargando de acorde sino de que da otro contexto en su sonoridad y en su re-armonización.

Tomar mucha importancia en la top note o chord note: se hace un acorde, seguido de uno, dos, tres sencillas melodías. Un acorde seguido de tres notas (acordes-Notas-notas-notas) funciona bien con canciones uptempo hay que dar también mucho énfasis en la media ya que en ella nos indica que recursos usar y que acordes poner en la re-armonización ya que nos puede dar los grados y sus tensiones que son parte importante de los acordes aquí un ejemplo:

Gráfico 25 - Sustitución I por III/VI B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Gráfico 26 - Sustitución I por III/VI C

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.9 Coltrane Changes

Es una progresión armónica que sustituye un II V7 I, se destaca por el paso de 3 centros tonales (movimientos de 3era de la raíz).

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff shows a progression of three chords: Dm7, G7, and Cmaj7. The second staff shows a progression of seven chords: Dm7, Eb7, Abmaj7, B7, Emaj7, G7, and Cmaj7. A '5' is written below the first measure of the second staff, indicating a fifth fret position on the guitar.

Gráfico 27 - Coltrane Changes

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.10 Procedimiento

Primero estableceremos un II V7 I de 4 compases.

The image shows a single staff of musical notation in G major, 4/4 time, illustrating a II V7 I progression. The chords are Dm7, G7, and Cmaj7, each occupying one of the four measures.

Gráfico 28 - Procedimiento A

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Movemos el I (Cmaj7) al compás compàs y nos deshacemos momentáneamente del V7.



Gráfico 29 - Procedimiento B

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

En los compases vacíos escribimos un Xmaj7 una 3era mayor arriba del acorde de Cmja7, aplicando enarmónicos donde sea necesario.

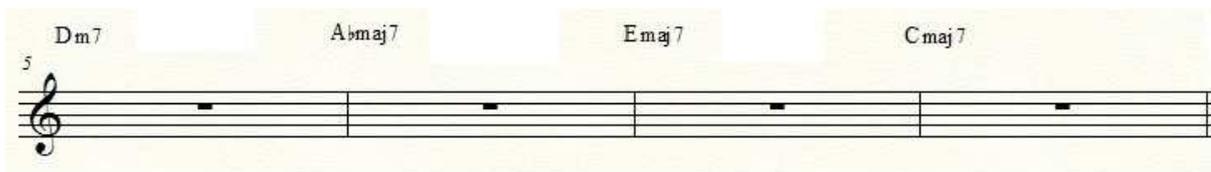


Gráfico 30 - Procedimiento C

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

En la mitad de cada compás en los beats uno y tres escribimos un V7 que resuelva por 4ta al acorde siguiente entonces tenemos listos los Coltrane Changes. (Coltrane Changes (2013)).

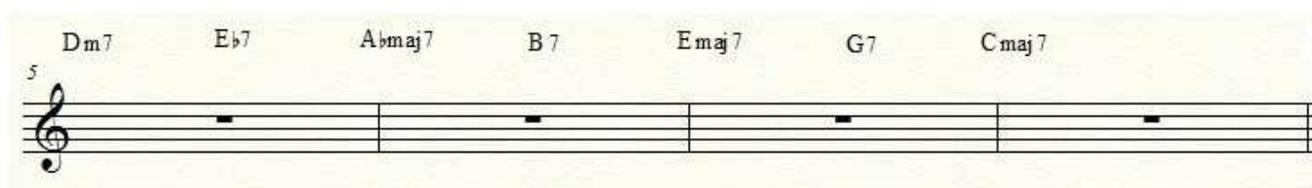


Gráfico 31 - Procedimiento D

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.11 Funciones Tonales (armónicas)

En la música occidental, los acordes cumplen ciertas funciones de acuerdo a los grados de la escala, las funciones son: Tónico, Sud Dominante y Dominante.

La manera de conocer la función de cada grado es sabiendo que:

- El acorde es de función tónica si no está presente la cuarta nota de la escala.
- El acorde es subdominante si está presente la cuarta nota de la escala pero no la séptima
- El acorde es dominante si están presentes la cuarta y la séptima nota de la escala.

4.5.1.12 Función Tónica

Es una función consistente y supone sensación de reposo, corresponde al primer grado de la escala (Tónico), ya sea en escalas mayores o menores. Entre los acordes que pertenecen a la función tónica son:

- Tonalidad mayor: I, III_m y V_{Im}
- Tonalidad menor: I_m y bIII

4.5.1.13 Función Subdominante

Supone una tensión leve y generalmente se lo utiliza armónicamente como unión entre el primer grado y el quinto grado, corresponde al cuarto (IV) grado de la escala (subdominante), ya sea en escalas mayores o menores. Entre los acordes que pertenecen a la función subdominante son:

- Tonalidad mayor: II_m y IV
- Tonalidad menor: II^o, IV_m, bVI* y bVII

* A pesar de ser un acorde dominante su función es de subdominante pues presenta la cuarta nota de la escala mayor como una de sus tensiones

4.5.1.14 Función Dominante

Ocasiona mayor tensión al agregarle una séptima menor por encima del acorde de triada, corresponde al quinto (V) grado de la escalas mayores y menores*. Entre los acordes que pertenecen a la función dominante son:

- Tonalidad mayor: V y VII°
- Tonalidad menor: Vm

* En las escalas menores rearmónizadas se suele cambiar el Vm por V o V7, también se suele reemplazar el bVII por el VII°, se debe a que si cualquiera de las cuatro notas del acorde de séptimo disminuido funciona como leading note* (**séptima mayor**) del próximo acorde, este funcionará como acorde VII° o sustituto dominante

*Asumimos que el dominante al que resuelve el acorde solo está precedido de el por medio tono, es decir, si tenemos II V I en C, por ejemplo:

Tabla 3 - Función dominante

Dm	G7	Cmaj7
Dm7	B°7 (leading note)	Cmaj7

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.15 Escala Mayor

La escala mayor es la escala madre, base de la música occidental; de donde parten el resto de escalas, su estructura interválica consta de 7 notas y entre ellas debe de cumplir la siguiente configuración: Tono (T), tono (T), semitono(SM), tono (T), tono (T), tono (T), semitono (SM).

Por ejemplo, si estamos en C, su escala mayor será: C – D – E – F – G – A - B

Tabla 4 - Escala Modal

Iónico	Imaj7	I-7	II-7	Vmaj7(#11)	V7	VI-7	VII-7b5
Dórico	I-7	II-7	bIIImaj7(#11)	V7	V-7	VI-7b6	bVIIImaj7
Frigio	I-7	bIIImaj7(#11)	bIII7	V-7	V-7b5	bVIImaj7	bVII-7
Lidio	Imaj7(#11)	I7	II-7	#IV-7b5	Vmaj7	VI-7	VII-7
Mixolidio	I7	I-7	II-7b5	Vmaj7	V-7	VI-7	bVIIImaj7(#11)
Aeólico	I-7	II-7b5	bIIImaj7	V-7	V-7	bVIImaj7(#11)	bVII7
Locrio	I-7b5	bIIImaj7	bIII-7	V-7	bVImaj7(#11)	bVI7	bVII-7

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Tabla 5 - Escala melódica

Nombre	Conocido							
Dórico Natural 7	Menor Melódica	I-maj7	II-7	bIII+maj 7	IV7(#11)	V7(b13)	VI-7b5	VII7(b9#9#11 13)
Frigio Natural 6	Frigio Natural 6	I-7	bII+maj7	bIII7(#1 1)	IV7(b13)	V-7b5	VI7(b9#9#1 1 13)	bVII-maj7
Lidio #5	Lidia Augmented	I+maj7	II7(#11)	III7(b13)	#IV-7b5	#V7(b9#9#1 1 13)	VI-maj7	VII-7
Mixolidio #11	Lidian b7	I7(#11)	II7(b13)	III-7b5	#IV7(b9 #9#11 13)	V-maj7	VI-7	bVII+maj7
Aeólico Natural 3	Mixolidio b13	I7(b13)	II-7b5	III7(b9# 9#11 13)	IV-maj7	V-7	bVI+maj7	bVII7(#11)
Locrio Natural 2	Locrio Natural 2	I-7b5	II7(b9#9#1 1 13)	bIII- maj7	IV-7	bV+maj7	bVI7(#11)	bVII7(b13)
Jónico #1	Alterada, Superlocrian	#I7(b9 #9#11 13)	II-maj7	III-7	IV+maj7	V7(#11)	VI7(b13)	VII-7b5

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Tabla 6 - Escala Armónica

Nombre	Conocido							
Aeolian Nat 7	Menor Armonic	I- maj7	II-7b5	bIII+maj7	IV-7	V7(b9 b13)	bVIImaj7 (#9#11 13)	VII7dim7
Locrian Nat 6	Locrian Nat 6	I-7b5	bII+maj7	bIII-7	IV7(b9 b13)	bVImaj7(#9 #11 13)	VIIdim7	bVII-maj7
Jónico #5	Jónico #5	I+maj7	II-7	III7(b9 b13)	IV maj7(#9#11 13)	#Vdim7	VI-maj7	VII-7b5
Dórico #11	Dórico #11	I-7	II7(b9 b13)	bIIIImaj7(#9# 11 13)	#IVdim7	V-maj7	VI-7b5	bVII+maj7
Frigio Nat 3	Mixo b9 b13	I7(b13)	bIIImaj7(#9#11 13)	IIIIdim7	IV-maj7	V-7b5	bVIImaj 7	bVII-7
Lidio #9	Lidio #9	Imaj7(#9 #11 13)	#II7dim	bIII-maj7	IV-7b5	bV+maj7	bVI-7	bVII7(b13)
Mixolidio #1	Mixolidio #1	#Idim7	II-maj7	III-7b5	IV+maj7	V-7	VI7(b13)	bVIIImaj7(#9#11 13)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Tabla 7 - Cuadro Escala mayor, funciones y grados

Tónico	Sub Dominante	Dominante
Imaj7	II-7	V7
III-7	IVmaj7 (#11)	VII-(b5)
VI-7	(VI-7)	

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.16 Menor Melódica

Parte de la escala menor natural con la diferencia que entonada ascendentemente sus grados sexto y séptimo aumentan un semitono pero descendentemente se toca la escala menor sin alteraciones, es decir, la escala menor.

Tabla 8 - Cuadro grados escala menor melódica

Tónico	Sub Dominante	Dominante
I-maj7	II-7	V7(9, b13)
bIII(+maj7 (#11))	IV7 (#11)	VI-7(b5)
		VII-7(b5)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.17 Menor Armónica

Se caracteriza por una alteración en la escala menor natural, necesitamos que el quinto grado de la escala sea dominante por tanto alteramos el séptimo grado de la escala aumentándole un semitono.

Tabla 9 - Cuadro grados escala menor armónica

Tónico	Sub Dominante	Dominante
I-maj7	IV-7	V7(b9, b13)
bIIIImaj7	IV-6	II-7(b5)
bIII(+maj7 (#11))	bVIImaj7 (#9, #11, 13)	VII°7

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.18 Escala Mayor Armónica

Parte la de escala mayor con una sola alteración, tomamos el sexto grado de la escala menor y la incluimos para obtener nuevos sonidos.

Tabla 10 - Cuadro grados escala mayor armónica

Tónico	Sub Dominante	Dominante
I-maj7 (b13)	IV-maj7 (#11)	II-7(b5)
III-7	bVI(+)-maj7 (#9, #11, 13)	V7(b9)
		VII°7

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.19 Armonización de las escalas

Los acordes son notas superpuestas que siguen la pauta de terceras diatónicas ascendentes para formar dichas estructuras.

Entre estas estructuras tenemos: acordes de triadas, cuatriadas

Triada: Son acordes cuya estructura interválica corresponde a una primera, una tercera (la que le da el género al acorde: mayor o menor) y una quinta diatónicas.

Cuatriadas: Son acordes cuya estructura corresponde a una primera, una tercera (la que le da el género al acorde: mayor o menor), una quinta y una séptima diatónicas.

4.5.1.20 Escala Mayor

Triadas

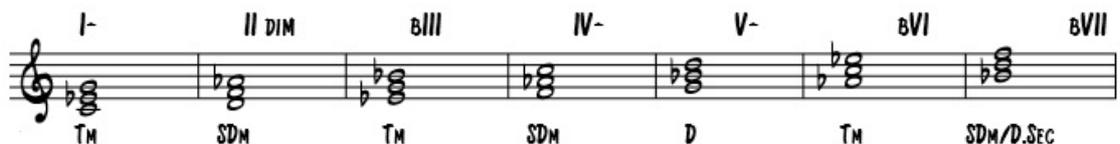


Gráfico 32 - Triadas

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acordes de Séptima

Diagram showing four seventh chords in a minor key (B-flat major / G minor):

- bIII6**: Voicing label **TM**
- IV-6**: Voicing label **SDM**
- bVI6**: Voicing label **SDM**
- bVII6**: Voicing label **SDM**

Gráfico 33 - Acordes de séptima

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acordes de Sexta

Diagram showing four sixth chords in a minor key (B-flat major / G minor):

- bIII6**: Voicing label **TM**
- IV-6**: Voicing label **SDM**
- bVI6**: Voicing label **SDM**
- bVII6**: Voicing label **SDM**

Gráfico 34 - Acorde de sexta

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.21 Escala menor natural

Triada

Diagram showing the triads of the natural minor scale (B-flat major / G minor):

- I-**: Voicing label **TM**
- II DIM**: Voicing label **SDM**
- bIII**: Voicing label **TM**
- IV-**: Voicing label **SDM**
- V-**: Voicing label **D**
- bVI**: Voicing label **TM**
- bVII**: Voicing label **SDM/D.SEC**

Gráfico 35 - Triadas escala menor natural

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Acordes de Séptima

I-7 II-7 \flat 5 III-MAJ7 IV-7 V-7 VI-MAJ7 VII7
 TM SDM TM SDM D TM SDM/D.Sec

Gráfico 36 - Acordes de Séptima (Escala menor)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acordes de Sexta

III6 IV-6 VI6 VII6
 TM SDM SDM SDM

Gráfico 37 - Acorde de sexta (Escala menor)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.5.1.22 Escala Menor Armónica

Triada

I- II-DIM III-AUG IV- V VI VII-DIM
 TM SDM TM SDM D TM D

Gráfico 38 - Rearmonización de triadas

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acorde de Séptima

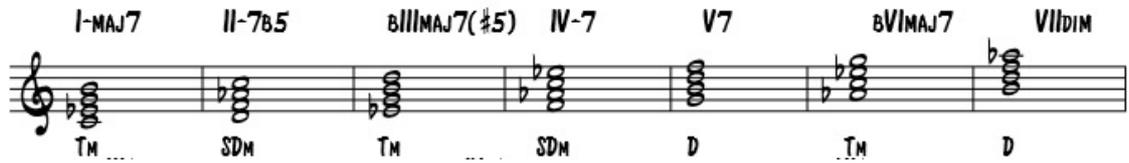


Gráfico 39 - Rearmonización de cuatriadas

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acorde de Sexta



Gráfico 40 - Acorde de Sexta (Escala menor armónica)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

Acordes Enarmónicos

En armonía se le denomina a la relación entre dos o más sonidos que a pesar de tener distintas nomenclaturas se aproximan en su entonación



Gráfico 41 - Acordes Enarmónicos

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz, Luis Eduardo Duval Cabrera, 2016)

4.6 Método para incorporar armonía de jazz y composición bajo el enfoque de Dexter Gordon en la forma musical del pasacalle y pasillo.

Respetando las funciones de los acordes presentes en el pasillo “Despedida”, “Al besar un pétalo” y en el pasacalle “Playita mía”, procederemos a re armonizar tomando en cuenta las **notas de la melodía**, ellas son el centro de toda nuestra re armonización ya que lo que menos se espera es poner acordes indiscriminadamente, no es eficiente, lo que se espera de este producto es que el nuevo tema conserve ciertos detalles para no perder la esencia del pasillo y el pasacalle; definitivamente se dará algo nuevo al incorporar elementos del jazz.

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “Blow Mr. Dexter Gordon” de Dexter Gordon – Dexter Ride Again (1950).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía es claramente una secuencia alterna que consta de 4 frases de llamadas y respuesta
- Forma de Blues
- La melodía contiene progresiones de “notas de paso”

SCORE **BLOW MR DEXTER GORDON** DEXTER GORDON
ARRANGER

The score consists of three staves of music in 4/4 time, key of Bb. The first staff starts with a Bb chord and contains notes G, A, Bb, C, D, Eb, F, G. The second staff starts with a Cmin7 chord and contains notes G, A, Bb, C, D, Eb, F, G. The third staff starts with a G7 chord and contains notes G, A, Bb, C, D, Eb, F, G. Chords are labeled as Bb, Eb7, Bb7, G7, Cmin7, F7, and Bb7.

Gráfico 42 - Transcripción

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Dexter Gordon en la rearmonización de sus temas primero tuvimos que basarnos en muchas transcripciones del tema de la cual explicare en detalle los recursos que utiliza la cual nos permitirá rearmonizar sus temas ahora analizaremos en su solos del tema “Blow Mr. Dexter Gordon”. En este ejemplo nos podemos dar cuenta que el tema tal cual en la original Dexter Gordon tiene I grado (Bb) y el IV7 que tenemos ahí son las tensiones que tiene Eb visualiza toda la frase en escala mayor.

BLOW MR DEXTER GORDON DEXTER GORDON

The score shows a single staff of music in 4/4 time, key of Bb. The first measure has a Bb7 chord. The second measure has a circled Fb7 chord labeled IV7. The third measure has a Bb7 chord. The fourth measure has a Bb7 chord. Below the staff, a scale diagram is shown with notes R, 3, 6, 5, 3, 2, R, 2, R. The label 'ESCALA MAYOR' is written below the diagram.

Gráfico 43 - Análisis 1 Blow Mr. Dexter Gordon

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Otras formas de rearmonizar nuestro tema es usar el $V_{min7} \quad V7/IV$ que nos lleva al IV ejemplo: $F_{min7} \quad Bb7 \quad Eb7$.

Gráfico 44 - Análisis 2 Blow Mr Dexter Gordon

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “Star Eye” de Dexter Gordon – The Jumpin’ Blues (1970).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía
- Lenguaje Musical
- Forma Estándar Jazz
- La melodía contiene progresiones de “notas de paso”

Otro recurso que podemos utilizar en la rearmonización es usar sustituto tritonales o subdominantes esto también es otro recurso valido que nos dara otro tipo de resolución y sonoridad ya que al usar el subdominante no tendrá el mismo sonido que un $I_{min7} \quad V7$ $Imaj7$ sino que da otra secuencia de resolución $SubV7/V \quad V7 \quad Imaj7$ como lo podemos observar en el siguiente ejemplo.

STAR EYE

DEXTER GORDON

Chord annotations for the first system (measures 1-4): CMAJ⁷, D^{bb}, CMAJ⁷, D^{bb}, CMAJ⁷.
 Chord annotations for the second system (measures 5-8): D^{bb}, CMAJ⁷, G⁷, CMAJ⁷, CMIN⁷, F⁷.
 Chord annotations for the third system (measures 9-12): B^bMAJ⁷, EMIN^{7(b5)}, A⁷, DMAJ⁷, DMIN^{7(b5)}, G⁷.
 Chord annotations for the fourth system (measures 13-16): CMAJ⁷, DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, CMIN⁷, F⁷.
 Chord annotations for the fifth system (measures 17-20): B^bMAJ⁷, EMIN^{7(b5)}, A⁷, DMAJ⁷, DMIN^{7(b5)}, G⁷.
 Chord annotations for the sixth system (measures 21-24): FMAJ⁷, FMIN⁷, B^{b7}.
 Chord annotations for the seventh system (measures 25-28): E^bMAJ⁷, DMIN⁷, G⁷.
 Chord annotations for the eighth system (measures 29-32): CMAJ⁷, DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, CMIN⁷, F⁷.
 Chord annotations for the ninth system (measures 33-36): B^bMAJ⁷, EMIN^{7(b5)}, A⁷, DMAJ⁷, DMIN^{7(b5)}, G⁷.

Gráfico 45 - Análisis 1 Star Eye

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

STAR EYE

DEXTER GORDON

Chord annotations for the first system (measures 1-4): E^bMAJ⁷, AMIN^{7(b5)}, D⁷, GMAJ⁷.
 Chord annotations for the second system (measures 5-8): D^{b7}, C⁷, FMAJ⁷.
 Additional annotations for the second system: SUBV7/V, V7.

Gráfico 46 - Análisis 2 Star Eye

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora tenemos el círculo de quintas es un otro recurso que lo utiliza Dexter Gordon dentro del mismo tema en la improvisación, usa una progresión de acordes que van desde el V7/III IIImin7 V7/II IImin7 V7 Ima7 esto más lo aplico en los temas nacionales para darle un final pero hay que tener en cuenta que este recurso hay que usarlo siempre y cuando la nota de la top note nos permita utilizarlo.

STAR EYE DEXTER GORDON

F⁷ E⁷ A^{MIN7} D⁷ G^{MIN7} C⁷ F^{MAJ7}

I⁷ V^{7/III} III^{MIN7} V^{7/II} II^{MIN7} V⁷ I^{MAJ7}

Gráfico 47 - Análisis 3 Star Eye

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Este recurso es bastante necesario y bien útil ya que nos da otra opción de ir de un acorde a otro usando los disminuidos ascendentes o descendentes como lo podemos ver en el ejemplo que tengo un I6 y quiero ir a un IIImin7 pero para ir podría usar el recurso que hicimos anteriormente pero este método de ir cromáticamente es bastante necesario analizando el tema tenemos I6 I#dim7 Imin7 II#dim7 IIImin7.

STAR EYE DEXTER GORDON

F^b I⁶ F^{#DIM7} I^{#DIM7} G^{MIN7} II^{MIN7} G^{#DIM7} II^{#DIM7} A^{MIN7} III^{MIN7}

Gráfico 48 - Análisis 4 Star Eye

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “You don’t know What love is” de Dexter Gordon – A Day in Copenhagen (1969).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía
- Lenguaje Musical
- Forma Estándar Jazz
- La melodía contiene progresiones de “notas de paso”
- Rearmonización de los Iimin7 V7 Imaj7.

YOU DON'T KNOW DEXTER GORDON

C⁷ F^{MIN7} E^{b7} E^{b7} A⁷ D^bMAJ⁷

Gráfico 49 - Análisis You Don't Know

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En este análisis nos damos cuenta que cuando una nota se mantiene dos compases o dos compases con Iimin7 V7 Imaj7 podemos cambiar o rearmonizarlos tal cual está en el ejemplo de “You Don’t Know What love is” interpretado por Dexter Gordon.

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “The Moontrane” de Dexter Gordon – Sophisticated Giant (1977).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía
- Lenguaje Musical
- Rearmonización de los IImin7 V7 Imaj7.

En este tema moontrane es importante observar dos cosas que en el primer cuadro utiliza lo que son subdominante y en el segundo cuadro uso el tritono del acorde Emin7b5 en nuestro análisis seria:

IImin7 subV7/II IImin7 IIImin7 IVmin7 IIImin7 IIImin7b5

THE MOONTRANE
DEXTER GORDON

Emin7 Eb7 Dmin7 Emin7 Fmin7 Gmin7 Emin7(b5)

83 4 3 5 b7 b3 R b7 4 b3 b3 5 3 4 R b6 4 9 b7 5 b3 R 6 4 2

Gráfico 50 - Análisis The Moontrane

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “Darn the dream” de Dexter Gordon – Daddy plays the horn (1955), One Flight Up con Chet Beaker (1964).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía
- Lenguaje Musical
- Rearmonización de los IImin7 V7 Imaj7.



Gráfico 51 - Resultado rearmónización

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En este análisis tenemos los siguientes puntos, que tenemos resoluciones en descendente como en este caso para ir a un segundo grado voy desde el tercer grado.

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “Days of wine and roses” de Dexter Gordon – Tangerine (1972)

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- La forma de la melodía
- Lenguaje Musical
- Rearmonización de los Iimin7 V7 Ima7
- Inversión del Acorde



Gráfico 52 - Análisis Days of wine and roses

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Dexter en sus temas no siempre se mantiene tocando dos compases de la misma nota, el siempre cuando tiene un caso así en sus transcripciones he notado que rearmónizar mucho y los hace Iimin7 V7 claro lo vemos en el ejemplo “Days of wine and roses”.

Gráfico 53 - Análisis Days of wine and roses (Cont)

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Esta forma es bastante útil que he notado en sus transcripciones que en el compás de la misma nota él hace inversiones esto ayuda a darle también otro tipo de sonido es un recurso que es necesario ponerlo en la música nacional siempre y cuando sea necesario hacerlo debemos tener siempre en cuenta para utilizar estas herramientas es necesario escuchar mucha música, transcribir y tener claro el género musical nacional.

4.6.1 Análisis del Pasillo Despedida

Ahora aplicaremos todos estos recursos de armonía, adaptarlos a nuestros temas como es en este caso el pasillo despedida pero primero debemos hacer un análisis del tema y escuchar la diferentes versiones del tema. En su análisis notamos algo importante que tiene como inicio una tonalidad menor de ahí cambia a tonalidad mayor después regresa nuevamente a menor. La estructura formal del pasillo “Despedida” está conformada por una introducción desde el compás uno hasta el compás ocho, en el compás nueve empieza la el tema con un calderón que da la libertad de expresión al tema, tiene un motivo rítmico que siempre se repite y se divide en semi-frases desde el primer compás. El tema se conforma por un intro, parte A, intro, parte B (tonalidad mayor) y ahí un A’ con el motivo rítmico expuesto de la canción desde el compás uno, esta forma motívica se repite en la introducción del tema y volvemos a la parte A del tema.

Tabla 11 - Análisis Pasillo Despedida

Introducción	Compas 1 – 8
A	Compas 9 – 20
Introducción	Compas 21 – 28
B	Compas 29 – 40
A'	Compas 41 – 52
Introducción	Compas 53 – 60
A	Compas 61 – 73

Para hacer el análisis debemos saber primero es cuales son los acordes que conforman la tónica, los subdominantes y dominante. Entonces podemos ver que el tema empieza en nuestro primer compas con un IV- grado menor es un SD (subdominante) que viene de la escala menor armónica, en el segundo compás tenemos es el III grado que es la tónica, en nuestro tercer compas tenemos un V grado dominante que va a resolver y cuarto compas tenemos la tónica el I- grado menor esto representa nuestro estribillo.

DESPEDIDA

GERARDO GUEVARA
MIGUEL ANGEL VILLON ORTIZ

Gráfico 54 - Introducción Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Aquí podemos observar que lo que está encerrado en nuestros cuadros en el primer compás son las notas del acorde del IVmin en el compás dos y tres tenemos las notas de la escala de G mayor y en donde esta nuestro Imin (tónica). En la rearmonización lo que hice fue usar el círculo de quintas recurso que utiliza Dexter Gordon como en los ejemplos anteriores teniendo en cuenta que nuestra melodía jamás se debe de cambiarla siempre hay que respetarla y ver si las notas de la melodía permite hacer el uso de este recurso tal como se puede ver en nuestros dos ejemplos.

The image shows a musical score for a piece titled 'Estrofa Despedida'. It consists of two staves. The top staff shows the original melody with four measures and chords: Amin7, G, B7, and Emin. The bottom staff shows a reharmonized version of the same melody, with chords: Amin, D7, G7, C7, Fmaj7, B7, Emin7, and A7sus. The notes in the bottom staff are circled in various colors (red, orange, yellow, green, blue) to highlight specific changes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A circled note in the first measure of the bottom staff is highlighted in red.

Gráfico 55 - Estrofa Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Otro recurso bastante importante también depende del gusto auditivo que se quiera implementar en los temas nacionales es utilizar los sustitutos tritonales o los subdominantes en este ejemplo demuestro como utilizo los subdominantes en vez de utilizar los dominantes, es decir que si tengo IVmin7 subV7/III IIImaj7 IImin7b5 SubV7 Imin7

Gráfico 56 - Estrofa 2 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Es importante saber y tener en cuenta que en más recursos encontremos en nuestras transcripciones es saber aplicarlos otro método que realmente es bastante gustoso al momento de tocar es usar cromatismo o en pocas palabras tocar la escala por ejemplo teniendo en cuenta otro recurso que utiliza Dexter Gordon es que podemos tocar cromáticamente ascendente o descendente en este caso estoy haciendo cromatismo hacia abajo como lo podemos observar en el ejemplo Imin7 IV7sus bIIImaj7 bIIImaj7 IVmin7 Vmin7 el Cmaj7 lo visualizo como el bIIImaj7 del IV grado, V7 subV7 Imin7.

Gráfico 57 - Estrofa 3 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Otro ejemplo bastante claro es la aplicación de los sustitutos tritonales en este caso use Cmaj7 que el b5 de F#min7b5 y también podría usar otras opciones tales como Amin7 Emin7(11).

DESPEDIDA

21

Gráfico 58 – Interludio 1 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

La utilización de los Iimin7 V I como lo vemos en el ejemplo y podemos aplicarlos si tenemos dos compases que contengan el mismo acorde.

28

Gráfico 59 - Estrofa 4 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Gráfico 60 - Estrofa 5 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora otra forma de resolver que utilice es en vez de ir al Imaj7 o Imin fue ir a un grado como lo explica el capítulo 2 que podemos reemplazar nuestro primer grado por III y VI, utilizo un subdominante para ir al II grado como vemos en el ejemplo.

IVmin7 V7/III IIImin7 subV7/II Iimin7b5 V7 Imin7 IV7

Gráfico 61 - Interludio 2 Despedida

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

SCORE

DESPEDIDA

GERARDO GUEVARA

MIGUEL ANGEL VILLON

A

GUITAR: A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7 C^b $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7

GTR.: A_{MIN} D^7 G^7 C^7 F_{MAJ}^7 B^7 E_{MIN}^7 A^7_{SUS}

B

GTR.: C_{MAJ}^7 $A^{b7(b9)}$ G_{MAJ}^7 $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ F^7 E_{MIN}^7 $C^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ F^{\sharp} B_{MIN}^7

GTR.: E_{MIN}^7 A^7_{SUS} G_{MAJ}^7 G_{MAJ}^7 A_{MIN}^7 B_{MIN}^7 C_{MAJ}^7 B^7 F^7 E_{MIN}^7

GTR.: C_{MAJ}^7 $F^{\sharp}_{DIM}{}^7$ G_{MAJ}^7 $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7

C

GTR.: A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7 C^b $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7

GTR.: E_{MAJ}^7 B_{MIN}^7 E^7 A_{MAJ}^7 $F^{\sharp}_{MIN}{}^7$ B^7 E_{MAJ}^7 B_{MIN}^7 E^7 $A^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ D^{\sharp}

GTR.: G^{\sharp} F^{\sharp} B^7 E_{MAJ}^7 A_{MIN}^7 $A^{b7(b9)}$ G_{MAJ}^7 $G^{\sharp}_{DIM}{}^7$ A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7

D

GTR.: $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7 $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ $B^{7(b9)}$ E_{MIN}^7 $C^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ F^{\sharp} B_{MIN}^7 E_{MIN}^7 A^7_{SUS}

GTR.: G_{MAJ}^7 G_{MAJ}^7 A_{MIN}^7 B_{MIN}^7 C_{MAJ}^7 B^7 F^7 E_{MIN}^7

E

GTR.: A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7 C^b $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7 A_{MIN}^7 D^7 $G^{\sharp}_{MIN}{}^7$ $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7 A^7_{SUS}

GTR.: A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7 C^b $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7 A_{MIN}^7 D^7 $G^{\sharp}_{MIN}{}^7$ $F^{\sharp}_{MIN}{}^{7(b9)}$ B^7 E_{MIN}^7 A^7_{SUS}

53

© Teac Visual Doves

Gráfico 62 - Pasillo Despedida Partitura completa

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

4.6.2 Análisis del Pasacalle Playita mía

El tema playita mía consta con la siguiente estructura es un pasacalle en mayor que después va a menor y regresa a mayor realmente es un tema muy interesante en todo el contexto y aplicaremos la rearmonización usando los recursos expuesto en el capítulo 2 donde mantendremos el tema pero en sonoridad cambiara dándole un poco más de refuerzo a la melodía.

Tabla 12 - Análisis Pasacalle Playita Mía

Introducción – Estribillo	Compas 1 – 17
Parte A (Mayor)	Compas 18 – 32
Parte A’	Compas 33 – 41
Parte A’’	Compas 42 – 49
Introducción – Estribillo	Compas 50 – 65
Parte B (Menor)	Compas 66 – 81
Parte B’	Compas 82 – 89
Introducción (Final)	Compas 90 – 105

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

El pasacalle es un género musical y de baile mestizo ecuatoriano. Se cree que comenzó a forjarse a fines del siglo XIX, pero su real difusión se dio a comienzos del siglo XX, gracias a las bandas militares, y las primeras grabaciones discográficas. Se lo escribe en compás de 2/4, ritmo alegre y su estructura es similar al pasodoble español, pero con los elementos particulares de nuestra región como la pentafonía, su tonalidad menor, que en algunos temas modula a mayor.

El pasacalle Playita Mia está en tonalidad de C en la parte A del tema nos damos cuenta que el intro o estribillo tiene dos acordes empieza por un dominante G (V7) y C (I). En nuestra estrofa tenemos los compases 18 al 33 vemos que comprenden de tónica subdominante y dominante C D- G en nuestra segunda estrofa © tenemos subdominante y dominante F y C en la parte (D) tenemos Eb que es nuestro sustituto de D es decir sub V7/II que va al II- y que va a un V para resolver a C (I), vuelve al estribillo para ir a la parte (F) en tonalidad menor C- (I-) que lo podemos ver que es una escala menor o escala Aeólico (R 1 2 b3 4 5 b6 b7), que empieza desde nuestro compas 66 en nuestro siguiente compas 68 – 69 tenemos un F- que es nuestro IV- en el compás 75 tenemos un Bb que es un V7/III que va al bIII el D que tenemos en nuestro compas 78 tenemos un V7/V que va a G en la siguiente frase el Ab es nuestro bVI que es viene de la escala menor o Aeólico y de ahí tenemos un Eb que es nuestro subdominante sub (V7/II) V que va al I (mayor) intro y fin del tema.

SCORE

PLAYITA MIA

CARLOS RUBIRA INFANTE

A

B

C

D

© UC3G

Gráfico 63 - Playita Mía Parte 1

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

2 PLAYITA MIA

D_{MIN} **G**⁷ **C** **C**

E₄₆ **G** **G** **C** **C**

G **G** **C** **C**

G **G** **C** **C** **G**

G **G** **C** **C**

F₆₂ **C**_{MIN} **C**_{MIN} **F**_{MIN} **F**_{MIN}

C_{MIN} **C**_{MIN} **F**_{MIN} **F**_{MIN}

B^b **B**^b **E**^b **E**^b

D **D** **G** **G**

G₇₆ **A**^b **A**^b **E**^b **E**^b

D_{MIN} **G** **C** **C**

Gtr. **G**₉₆

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Gráfico 64 - Playita Mía Parte 2

SCORE **PLAYITA MIA** CARLOS RUBIRA INFANTE
MIGUEL ANGEL VILLON

A

Gráfico 66 - Introducción Parte 1 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora como vemos en la melodía normal tenemos el C que es la tónica lo reemplazamos por el VI o por un V7/II que en este caso me decidí por usar el dominante secundario del II.

Gráfico 67 - Introducción Parte 2 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En la estrofa tenemos en los cuatro primeros compases que está en C pues esto da libertad para usar la rearmonización que me permite guiarme de la tope note para rearmonizar reemplazando por los grados lo hacemos ascendentemente hasta el tercer grado II-7 III-7 bIIIdim7 que me lleva a resolver al II-7 como en el ejemplo lo vemos.

PLAYITA MÍA

B C C C C
 3 3 CR 3 4 5 5 CR 5 6
 CMAJ7 DMIN7 EMIN EbDIM7
 1e 3 3 CR 2 b3 b3 b3 ANT b3 #11

Gráfico 68 - Estrofa Parte 1 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Como en el tema la línea de la melodía es repetitiva también hay otra opción que da buen sonido a la rearmonización es reemplazar el II-7 por el Bbmaj7 que sería nuestro bVIIImaj7 y en vez de usar el bIII dim7 use el V7/II para resolver a II-7 lo vemos en el siguiente ejemplo

GTR. 1 C C C C
 3 3 CR 3 4 5 5 CR 5 6
 CMAJ7 BbMAJ7 EMIN7 A7
 GTR. 2 2e 3 3 CR #11 5 b3 b3 CR b7 R

Gráfico 69 - Estrofa Parte 2 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora en la siguiente estrofa tenemos nuestro acompañamiento en F los cuatro compases veo en la tope note simplemente lo que hice fue es poner una nota más es decir su 7ma mayor IVmaj7 para que de otro color en el sonido y mantener lo rítmico que es del pasacalle en el compás 37 simplemente use el #IV para darle una variación auditiva en el momento de acompañar, como vemos en el siguiente ejemplo.

PLAYITA MIA

Gráfico 70 - Estrofa Parte 3 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora en la parte menor del tema pues hice pues fue poner la 7ma menor de los acordes I-7 IV-7 y ver toda la progresión en escala menor o Aeólico para rearmonizar como en los siguientes ejemplos.

PLAYITA MIA

Gráfico 71 - Estrofa Parte 4 Playita Mía

En el Bb en nuestros compas sin rearmonizar lo veo como un bVIIImaj7 y en los siguientes compas lo veo como un V7/III que va al bIIImaj7 como se explica en el siguiente ejemplo.

GTR. 1: B^b B^b E^b E^b
 GTR. 2: B^b_{MAJ7} B^b7 F^b_{MAJ7} E^b_{MAJ7}
 74 5 5 6 B7 6 6 3 3 #11

Gráfico 72 - Estrofa Parte 5 Playita Mía

En el A^b que tenemos ahí rearmonizar como el bVI_{maj7} de nuestra escala menor o Aeólico y nuestro E^b es nuestro $bIII_{maj7}$.

6 PLAYITA MIA
 GTR. 1: A^b A^b E^b E^b
 GTR. 2: A^b_{MAJ7} A^b_{MAJ7} E^b_{MAJ7} E^b_{MAJ7}
 6 5 R #11 3 2 6 6 3 3

Gráfico 73 - Estrofa Parte 6 Playita Mía

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Ahora presento el tema completo con la rearmonización.

SCORE

PLAYITA MIA

CARLOS RUBIRA INFANTE
MIGUEL ANGEL VILLON

A

GUITAR D^{MIN7} G^7 C^{MAJ7} A^7

GTR. D^{MIN7} G^7 C^{MAJ7} C^{MAJ7}

GTR. D^{MIN7} G^7 C^{MAJ7} C^{MAJ7}

GTR. D^{MIN7} G^7 C^{MAJ7} C^{MAJ7}

GTR. C^{MAJ7} D^{MIN7} E^{MIN} E^{bDIM7}

B

GTR. D^{MIN7} G^7 C^{MAJ7} D^{MIN7} G^7

GTR. C^{MAJ7} B^{bMAJ7} E^{MIN7} A^7

GTR. D^{MIN} G C^{MAJ7} C^7

GTR. F^{MAJ7} F^{MAJ7} F^{MAJ7} $F^{#DIM7}$

GTR. C C G^7 C C

GTR. E^{bMAJ7} E^{bMAJ7} E^{bMAJ7} E^{bMAJ7}

41

©Tesis Villón - Down

Gráfico 74 - Playita Mía Rearmonizada Parte 1

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

2 $D_{MIN}^{7(b5)}$ G^7 C_{MAJ}^7 C_{MAJ}^7

GTR. 45 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 A^7

GTR. 49 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 C_{MAJ}^7

GTR. 53 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 C_{MAJ}^7

GTR. 57 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 C_{MAJ}^7

GTR. 61 C_{MIN}^7 C_{MIN}^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}^7

GTR. 65 C_{MIN}^7 C_{MIN}^7 F_{MIN}^7 F_{MIN}^7

GTR. 69 $B^b_{MAJ}^7$ $B^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$

GTR. 73 D^7 D^7 G^7 G^7

GTR. 77 $A^b_{MAJ}^7$ $A^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$

GTR. 81 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 C_{MAJ}^7

GTR. 85 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 A^7

GTR. 89 D_{MIN}^7 G^7 C_{MAJ}^7 A^7

Gráfico 75 - Playita Mía Rearmonizada Parte 2

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) with three staves. Above the staves, the chords are labeled: D MIN7, G7, C MAJ7, and C MAJ7. The first staff has a measure with a '3' above it. The second staff has a measure with a '93' below it. The third staff has a measure with a '101' below it.

Gráfico 76 – Playita Mía Rearmonizada Parte 3

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

4.6.3 Análisis del Pasillo: Al besar un Pétalo

El pasillo Al besar Un Pétalo de Marco Tulio Hidrobo es un pasillo en tonalidad mayor ya que da más opciones de rearmonización estamos en tonalidad F y este tema se presta para usar los recursos de Dexter Gordon de rearmonización la cual podemos usar pedales, II- V I, subdominantes y acordes de dominante secundario como vemos en el ejemplo de nuestro análisis.

En el estribillo o introducción y para nuestra estrofa tenemos que en la primera línea de la guitarra sin la rearmonización tenemos I I V7/II II- pero como tenemos la top note nos indica que en los compases que tenemos F podemos usar los recursos como en vez de empezar con la tónica empezar con un dominante V7 para ir al Imaj7, de ahí en mi top note tenemos F que sería la 9na de Eb y lo visualizo como un subdominante (sub V7/VI) voy bajando cromáticamente a D9sus, reemplazo mi quinto grado por un subdominante (sub V7/II) que va al IImin7.

AL BESAR UN PETALO

MARCO TULLIO HIDROBO
MIGUEL ANGEL VILLON

The score shows two guitar parts in 3/4 time. GUITAR 1 has a treble clef and a key signature of one flat. Chords above the staff are F, F, D7, and G MIN. Fingering numbers are written below the notes. GUITAR 2 has a bass clef and a key signature of one flat. Chords below the staff are C13(b9), F MAJ7, E b9, D9sus, A b7(#11), and G MIN7. Fingering numbers are written below the notes.

Gráfico 77 – Al Besar un pétalo Parte 1

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En nuestro compas tenemos Iimin (subdominante) V7(Dominante) V7(Dominante) F(tónica) ahora en nuestra rearmonización lo que ha sucedido es que el compás para que no esté todo en Iimin7 aumento un subdominante siempre y cuando mi top note tenga concordancia hacia donde quiera resolver en este caso use el subdominante (subV7/V) voy al V7 grado pero como tengo un F me permite usar el V9sus y como en mi top note tengo un D es mi tensión del acorde teniendo un V9 y reemplazo por el Iimin7 subV7 IV-/5 y Ima7 como lo vemos en el ejemplo

The score shows a single guitar part in 3/4 time with a treble clef and a key signature of one flat. Chords above the staff are G MIN, C7, C7, and F. Fingering numbers are written below the notes. Chords below the staff are G MIN7, D b9(#11), C9sus, C9, G MIN7, G b7(#11), and B b MIN/F F MAJ7.

Gráfico 78 – Al Besar un pétalo Parte 2

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En nuestra línea sin rearmonizar tenemos I V7/II Iimin para rearmonizar estos compases me da libertad para usar recursos en el primer grado puedo usar el III-7b5 V7/II subV7/II V7/II Iimin7.

Gráfico 79 – Al Besar un pétalo Parte 3

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En la rearmonización no toque la armonía de compás 13 para hacer cromatismo hasta el IIImin7 como lo vemos en el ejemplo $\text{IImin7} \quad \#\text{IIIdim7} \quad \text{IIImin7} \quad \text{V7/II} \quad \text{IImin7} \quad \text{V7}$ y en vez de ir al uno use el bIIImaj7

Gráfico 80 – Al Besar un pétalo Parte 4

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En el compás 17 hasta el compás 20 tenemos aquí la escala de F lo que hice ver en esta rearmonización es simplemente usar los recursos que utiliza Dexter Gordon que en su improvisación utiliza la escala para mantener su armonía use en el compás 18 puse el C9sus por el D que tengo en la topee note y el F6/C lo veo como un C6sus el IIImin7 subV7/II .

AL BESAR UN PETALO

Gráfico 81 – Al Besar un pétalo Parte 5

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En la rearmonización no hice el uso del C7 (V7) use la opción de ir en cromatismo descendente bVdim7 para ir al IV grado menor y use un poliacorde F/A el D que es un V7/II que va al Imin7 como lo vemos en el siguiente ejemplo.

Gráfico 82 – Al Besar un pétalo Parte 6

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

En los compases del dominante y tónica use simplemente la tensión (27-28) que tengo C9 y F6 hice una progresión desde el IVmin7 subV7/VI IIImin7 V7/II Imin7 V7 I maj7 observamos en el ejemplo esto da otro tipo de sonido para darle un gustoso final al tema.

AL BESAR UN PÉTALO

Gráfico 83 – Al Besar un pétalo Parte 7

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

Rearmonización del tema

SCORE

AL BESAR UN PETALO

MARCO TULLIO HIDROBO
MIGUEL ANGEL VILLON

Gráfico 84 – Al Besar un pétalo Rearmonizada

Fuente: Autor (Miguel Ángel Villón Ortiz)

4.7 Forma para incorporar armonía de jazz y composición bajo el enfoque de Ornette Coleman en la forma musical del albazo y yaraví

Tomaremos en cuenta ciertas especificaciones obtenidas del tema “Invisible” de O. Coleman – Something Else (1958).

De acuerdo a las transcripciones realizadas obtenemos lo siguiente:

- Invisible//Ornette Coleman – Something Else (1958)

Posee una forma básica (AABA) con una ligera alteración de forma: en el 7mo compás de la sección A tiene 6 tiempos. Solo en la sección A consta de una melodía, la sección B “puente” se abre a la improvisación. La forma de la melodía es claramente una secuencia alterna que consta de 4 frases de llamada y respuesta. La estructura armónica difiere del Bebop.

The image displays a musical score for the piece "Invisible" by Ornette Coleman. It is divided into two sections, A and B, with corresponding harmonic analysis. Section A (measures 1-8) is in 4/4 time and has a key signature of three flats. The chords are: D♭, D, E♭, E, F, A♭, D♭, Dm7, G7, C, E♭, B. Section B (measures 9-12) is in 4/4 time and has a key signature of three flats. The chords are: D, E♭, B+, A+, D♭, C7alt, F7, B♭7, E♭7, A♭7.

Gráfico 85 – Análisis armonía enfoque Ornette

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

La parte A del tema empieza en tonalidad de Db, sube medio tono a D para que al compás dieciséis haya un *two five* para resolver a Db. Si notamos la armonía se mueve cromáticamente desde el compás uno al cuatro. Del compás cinco al siete por cuartas hasta el compás ocho que es un bVI7 de Db7. Los acordes aumentados de los acordes once y doce se deben a que dichas alteraciones se encuentran en la melodía del tema.

Todo el contexto de Ornette Coleman lo llevaremos a la re armonización de albazos y yaravíes por la sencillez de sus formas y estructuras musicales que llaman mucho la atención para experimentar con la teoría musical, en sí la armonía de jazz.

4.7.1 Análisis del Albazo Si tú me olvidas

La estructura formal del Albazo “Si tú me olvidas” está conformada por una introducción con un motivo rítmico que se repite desde el compás uno al cinco, como anacrusa entra la melodía desde el compás cinco al dieciséis, otros dieciséis compases más para los versos (melodía con letra). Luego viene un interludio que es el mismo motivo rítmico de la introducción para entregar la parte B (dieciséis compases) para luego repetir toda la forma.

Tabla 13 - Análisis de Albazo

Introducción	Compas 1 – 5
A	Compas 6 – 15
Introducción	Compas 16 – 20
B	Compas 21 – 26
C	Compas 27 – 34

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Si tu me olvidas

Jorge H. Araujo

INTRO Im Em Em

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of the following sections:

- INTRO:** Four measures of rhythmic slashes, followed by a melodic line starting on the fifth measure. Chords: Im, Em, Em.
- A:** A melodic phrase starting at measure 6, ending at measure 9. Chords: IVm, Am, Im, Em.
- 10:** A melodic phrase starting at measure 10, ending at measure 13. Chords: Am, Em, Em.
- INTERLUDIO:** Four measures of rhythmic slashes, starting at measure 16. Chords: Em, Em.
- B:** A melodic phrase starting at measure 17, ending at measure 20. Chords: bVIImaj7, C, Am, Am.
- C:** A melodic phrase starting at measure 21, ending at measure 24. Chords: Am, Em.
- 31:** A melodic phrase starting at measure 31, ending at measure 34. Chords: Am, Em.

Gráfico 86 – Si tú me olvidas

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Podemos ver en la imagen que sobre las acordes, en números romanos, están sus respectivos grados cuyo centro tonal del tema lo da el acorde del Intro **Em**. Ahora identificaremos el resto de grados de los acordes más importantes del tema como lo es **Am** (sexto compás), el acorde de IV grado perteneciente a la escala menor, sobre este acorde se

acentúa la melodía previamente tocada desde la tónica (**Em**), volviendo al primer grado en el compás ocho y repitiendo esta cadencia hasta el compás quince. La parte B con Cmaj7 triada (C - E - G) en el compás dieciséis nos da el contexto sonoro necesario para conocer que es la escala menor armónica y aprovechar todos sus recursos armónicos.

Lo primordial es mantener las funciones de los acordes pues son los que dan la esencia como del tema original. Se verán acordes con alteraciones como E7#9(b13) o B7#9(b13), etc, debido a que es la justificación del acorde rearmonizado y sus tensiones citadas con el acorde coinciden con las notas de la melodía además de que el formato es a dos guitarras acústicas pues los acordes serán tocadas en triadas, una vez reconocidos los acordes importantes de la composición procedemos.

En el intro aplicamos un recurso compositivo “Coltrane Changes” pero con modificaciones, es decir, en el intro, primer y segundo compás, empieza en Em siendo este la tónica, pasando por Cmaj7 triada y Abmaj7 triada.

Jorge H. Araujo

INTRO

1m
Em Coltrane Changes
Em Em E C E A> Em E B Em

(El bajo en E lo toca el contrabajo)

Gráfico 87 – Coltrane Changes

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Un recurso útil para mantener la esencia de este tema es que el contrabajo haga pedal en E, el cual son notas de los acordes tocados a excepción de Abmaj7(b6) cuyo acorde proviene del primer grado de la escala mayor armónica y B7 que es la oncena del acorde E.

En el octavo compas colocamos B7(#9,b13), B - D# - F# - A, y sus tensiones D(#9), G(b13). D por la nota lead en la melodía y G por mantener la 7ma (G) del acorde de Am (IV grado) y que viene a ser la tercera de Em en el compás nueve. Todo este recurso lo utilizaremos de incorporar acordes alterados y que las notas del acorde coincidan con sus tensiones, dan una sonoridad peculiar e interesante más que todo para mantener la esencia armónica del tema original.

El mismo recurso para E7(#9, b13) en el décimo compás

[INTRO] Jorge H. Araujo

Im Em Coltrane Changes Em E C E A, Em E B Em

(El bajo en E lo toca el contrabajo)

A IV- Am B 7:9(+13) Im Em E 7:9(+13)

A Am A B B-al Em E 7:9(+13) A B B-al Em

Gráfico 88 – Introducción si tú me olvidas

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

El interludio al igual que el intro se mantiene adicionando G7 en el sexto compás pues resuelve a Cmaj7 (bIVmaj7) en la parte B. Así mismo aplicamos el mismo recurso armónico en el compás veinticuatro, treinta y tres y treinta y cinco.

En los compases treinta y treinta y uno, colocamos acordes dominante F#7 y B7 respectivamente para resolver a Em en el compás treinta y dos.

Albazo

Si tu me olvidas

INTRO

Jorge H. Araujo

Im Coltrane Changes
Em Em E/C E/A^b Em E/B Em

(El bajo en E lo toca el contrabajo) R 5 b7 R

A IV-
Am B 7#9(b13) Im
Em E 7#9(b13)

5 b3 11 #9 b9 11 R 5 #9 R

A Am A/B Em E 7#9(b13) A/B Em
B7alt B7alt

5 b3 11 #9 b9 11 R 5 b7 R #9 b9 b13 R

INTERLUDIO

Im Coltrane Changes
Em Em E/C E/A^b Em E/G

17 (El bajo en E lo toca el contrabajo) 5 13 R 5 R

B bVIImaj7 C E 7#9(b13) Am G 7(13) E 7#9(b13) Am

3 #9 b7 R b3 13 R 5 13 #9 R b7 R b3

C Am A/F# A/B Em
F#7alt B7alt

11 b13 #11 11 #11 b13 #9 R 5

(El bajo en A lo toca el contrabajo)

33 E 7#9(b13) Am B 7#9(b13) Im
Em

5 #9 R b7 b3 9 b3 11 #9 b9 R

Fine

Gráfico 89 – Rearmonización Si tú me olvidas

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Esta no es la única manera de re armonizar, con los recursos que nos ofrece la armonía de jazz y si no queremos respetar tanto la condición de conservar las funciones

armónicas de los acordes en los temas para sonar más enriquecedoramente lo haremos mediante este ejemplo:

4.7.2 Análisis del Yaraví Puñales

Tabla 14 - Análisis Yaraví

Introducción	Compas 1 - 4
A	Compas 5 – 11
B	Compas 12 - 18
A	Compas 19 – 25
Interludio	Compas 26 - 28
C	Compás 29 - 32
D	Compás 33 - 38

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

La particularidad del yaraví es su tempo lento y grandes riff de guitarra. La composición original al igual que el Albazo “si tú me olvidas” también son en E menor cuya tonalidad lo da el acorde del intro Em.

El intro del tema “puñales” consta de un patrón rítmico que se repite unos cinco compases para ir a la melodía del tema, nosotros lo representaremos como parte A.

Ulpiano Benitez

INTRO Im
Em

mf

Gráfico 90 – Introducción Puñales

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Dentro de los acordes importantes que dan la esencia del tema tenemos al Cmaj7 (bVIImaj7), Gmaj7 (bIIIImaj7), ambos tocados como triadas, estos acordes pertenecen a la escala menor armónica pues coinciden con sus grados.

The image displays a musical score for 'Análisis Puñales Parte 1' in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of music, labeled A and B. System A (measures 1-8) features a melody with chords: C (Cmaj7), bVIImaj7 (F#m7b9), Em, G, B7, Em, G, bIIIImaj7 (Dm7b9), and B7 V7(b9, b13). System B (measures 9-15) features a melody with chords: G, C, Em, G, B7, and Em. The score includes a repeat sign at the end of the second system with first and second endings.

Gráfico 91 – Análisis Puñales Parte 1

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Es un tema sencillo cuya armonía permite hacer modificaciones pues son acordes que abarcan algunos compases.

The musical score consists of five staves of music in G major. The first staff (measures 22-25) features chords Em, G, B7, and Em (first and second endings). The second staff (measures 26-29) is marked 'INTERLUDIO' and 'C (Simile)'. The third staff (measures 30-33) features chords G, B7, Em, and G, with a 'D Allegro' marking. The fourth staff (measures 34-37) features chords C, G, C, and B7. The fifth staff (measures 38-41) features chords Em, B7, and Em, ending with a final chord.

Gráfico 92 – Análisis Puñales Parte 2

Fuente: Autor (Eduardo Duval)

Como dijimos, la particularidad del yaraví son sus notas largas a tempo lento y justamente en sus dos últimas partes C y D el tiempo se acelera y el ritmo pasa a ser albazo para darle un toque de matiz y volverlo más atractivo.

4.8 Conclusiones

- La implementación de recursos armónicos del jazz (armonía contemporánea) resulta atractivo para generar nuevas atmosferas musicales.
- Se confirma nuestras hipótesis de que es posible re armonizar y conservar la esencia de los géneros tratados, siempre y cuando respetando las funciones de los acordes.
- Re armonizar los temas nombrados nos permitió conocer qué escalas y bajo qué contexto fueron creadas y en base a esto con ayuda del conocimiento en teoría musical del jazz, re armonizar con nuevos acordes y construir como destruir el tema (manteniendo la melodía intacta).
- Este texto se presta como guía práctica académica para estudiantes de música de todos los niveles y así incentivar en la cultura musical ecuatoriana además de influenciar en nuevas composiciones.
- En cuanto a sonido, el formato para el que está compuesta las obras (dos guitarras acústicas, contrabajo, batería) se presta más que todo para preservar el sonido de dichas obras.

4.9 Recomendaciones

- Tener conocimientos de armonía contemporánea: Armonía 1, 2, 3 y 4 del pensum de la carrera de Música de UCSG.
- Conservar la melodía y “respetar” las funciones de los acordes que contienen esas melodías.

- Analizar profundamente los temas a tratar, conocer sus acordes importantes y notas características en la melodía.
- Compilar arreglos de música ecuatoriana re armonizados bajo el contexto que hemos expuesto en el proyecto.
- Dar mayor énfasis a los patrones rítmicos que son la característica esencial de cada género de la música nacional.

4.10 Anexo

Entrevista Gustavo Vargas

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional.

La rearmonización es una técnica de composición que consiste en proponer un cambio a un tema establecida sea este en : su armonía, forma, melodía, métrica, tempo para proponer una versión nueva del arreglista; y desde luego que aporta a cualquier estilo o género que se proponga.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

Pienso que sí toda propuesta nueva puede generar expectativas, y va a depender de que tan buena sea para que esta sea reconocida positivamente por el público que la escucha.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional?

El jazz se fundamenta en los principios de la armonía contemporánea y la aplicación de esta en la música nacional va a lograr que se rebautice la música nacional con un carácter más académico o digámoslo internacional por lo que estaríamos potenciando nuestra música, esto es cada día más necesario.

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

No necesariamente, esto va a depender mucho del criterio del arreglista, nada está dicho en la música, lo que sí es cierto que es más difícil si no se mantiene la armonía ni la rítmica podría llegar a ser más difícil reconocer la versión original, pero no imposible.....

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

Sí, creo que esto podría resultar una propuesta interesante....

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

Creo que sería importante en la medida en que usemos dicho texto pero no dejemos de lado el poder proponer nuevas formas de arreglar o componer, es decir no como una obligación más sí un deber necesario.

7.- ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo difusión?

Creo que hoy en día los medios digitales tienen mayor eficacia, las redes sociales, las plataformas digitales, los conciertos en fin...

Entrevista Donald Régnier

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional

Claro que si todas es una pregunta un poco cerrada pero interesante claro que aporta, eh puede considerar un proceso natural de la evolución de la música, cuadrar, mirar con la realidad actual es algo común en otro países lo que pasa cuando tú propones una versión con nuevos acordes cuando la gente escucha eso va haber un momento en la que tal vez halla la melodía original nos pasa a todos eso cuando escuchas una versión original te enteras después que hay una versión antigua que no era así y es parte del proceso de evolución y puede ser parte de inspiración para los compositores que ya tienen otro color musical eso aporta al desarrollo de la música.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

Si una repercusión positiva seguro una repercusión grande no se pienso que es más importante la forma que con la cual la gente se relaciona con la música ha cambiado con el internet en todo eso debemos seguir hablando de la industria musical virtual.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional

Es un poco relacionado con la primera pregunta eh... permite aumentar la visión musical, los músicos es una herramienta aumenta las posibilidades como de color trato de interpretar la música y que el público es el que tiene que decidir.

Los artistas hacemos lo que queremos hacer sí que a la gente le gusta o no le gusta mmm depende esta frase es peligrosa uno considera que es importante puede ser que empiece hacer como la música para agradar al público y no eso no es arte el arte es no es algo para agradar al público, yo no me preocupo del público está bien sino le gusta pero yo no voy a cambiar y no es otra cosa que es música.

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

No considero importante mantener las cosas la esencia armónica rítmica es mmm hay que definir lo que es, por esencia rítmica mmm un género musical está definido por varios parámetros entonces lo armónico rítmico y melódico el parámetro de la letra la instrumentación son muy común dentro del músico de confundir el género con el ritmo, el género no es un ritmo miles de ritmos de fórmulas rítmicas didáctica de todos los ritmos entonces no podemos diferenciar por otras cosas instrumentación antes de construir las letras entonces cuando vamos variando parámetros nos vamos alejando un poco de la forma tradicional lo que hay que entender en cada época las cosas se transforman en cosas tradicionales por el tiempo, la primera persona que escribió el pasillo no sabía que estaba escribiendo un pasillo estaba haciendo música, después tal vez esta misma persona le

nombro pasillo fue otras personas q nombro pasillo baila así por eso lo vamos a llamar pasillo.

Pero es como era moderno no era tradición mmm lo que pasa es que si nadie hace nada y todo hace tradición la música no va a ningún lado y no evoluciona está muerta y los géneros existe porque justamente porque hubo personas que decidieron el momento de tocar la Música de esta forma cuando decidieron era una decisión moderna, después viene la tradición es lo que a mí me interesa no me interesa la tradición en realidad como perseguir la tradición no digo que este mal hacerlo digo que no es lo mío, yo mmm hay músico que pasan tocando toda la vida una cosa la misma cosa misma forma y está muy bien pienso que hay que hacer lo que cree que este bien mmm lo que me parece feo el peso de la cultura general yo considero que estamos cambiando la relación entre los artistas y la cultura ahorita hay una presión de la cultura que nos hace pensar que los artistas deberías cumplir con formas culturales eh.... Tu eres ecuatoriano deberías escribir pasillos totalmente falso para mi llamo eso el peso de la cultura porque es olvidarse que la cultura nace de los artistas no al revés los artistas no nacen d la cultura. Los lugares en el mundo donde la cultura es viva es donde los artista tienen la libertad de hacer lo que les dé la gana entonces primero una obra de artes primero es hecha por el ser humano no importa dónde viene, si tu nace en el ecuador tú te vas a nutrir de lo que has escuchado y también otras cosas como el jazz todo eso es parte de tu consiente musical y sino mm creo que no que hay que preguntarse mucho al hecho de leer como de crear de la música solamente hay que hacer ese el arte hay que hacerlo lo que tienes en tu cabeza en tu alma musicalmente y después todo los ecuatorianos den hacen eso y eso es la cultura ecuatoriana.

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

Lo que me pareció interesante primero no sabía hecho mucho antes no se había dado espacio para hacerlo había hecho pero no tan de una forma tan fuerte o sistemática entonces había como hacerlo y no es que me pareció interesante fue un poco por defecto yo le diría yo no puedo tocar la música ecuatoriana como un ecuatoriano y no lo intento sería ridículo en realidad entonces la forma que tengo yo de interpretar de arreglar el pasillo es la única forma que conozco no tengo un plan B y así me sale no es un decisión intelectual que voy a rearmonizar inercial lo voy a tocar de esta forma obviamente solamente que sino lo puedo tocar de forma tradicional debo hacer algo y creo que es eso creo que cada artista tiene que hacer las cosas por necesidad la música tiene que ser así haces algo porque tú piensas y porque es necesario tocar de esta forma creo que te define como ser humano yo soy francés no sé si quiere decir algo ahora no se siento francés para nada yo tengo un cultura musical que es mía todo lo que voy a tocar musicalmente esta basad por el filtro de esa cultura musical y me imagino que es viceversa imagino si toco jazz música brasileña vals francés capaz adentro hay cosas de música ecuatoriana sin que yo me dé cuenta como acentos figuras rítmicas capaz viene del pasillo que no usaba antes pues es un requisito de ambos lados. Si es importante si y no es importante porque creo que mmm una falta de material de escrito y didáctico será un aporte siempre hay el peligro del hecho de ser un papel se convierte en una ley, la música no es una ley yo creo que es importante hacer el papel y después precisar que eso es una guía no más que está abierto a cualquier evolución si se transforma lo que está en el papel se puede hacer y lo que no está no se puede hacer entonces otra vez está el peso de la cultura que aparece.

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

Por supuesto que si eso si de repente es la cosa más importante porque este tipo de material didáctico se puede formar como una nueva generación de compositores que va a tener una idea más amplia y será una inspiración para seguir componiendo porque también es importante yo pienso que es importante hacer este trabajo de rearmonizar al música nacional también es importante aportar nuevos temas al repertorio los dos son importante no nos podemos quedar en rearmonizar.

7.- ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo de fusión?

La lista es súper extensa porque el trabajo tiene una parte fuerte donde mmm no siempre uno es consciente de las técnicas que uno usa a veces te sale el sonido primero y porque tú tienes el sonido en la cabeza y después tienes que pensar cual es como explicar o resumirlo a una técnica no siempre una técnica viene primero mmm los recursos musicales son muchos yo he estudiado mucho repertorio y mucha música todo esto está dentro de mi cerebro mmm no todo es que viene a la vez hay un aporte consiente en el hecho de escuchar la música de otra forma es así tengo influencias del jazz música clásica del mundo africana es súper extenso de ahí a veces no estoy consciente de lo que estoy haciendo en el momento a veces si a veces no tu trabajas buna técnica y con el tiempo se vuelve natural y no lo piensas es como una técnica de escritura lo usas y se vuelve natural por ejemplo el dúo con maría es muy común que vaya cambiando los acordes porque hay cosas que aparecen en el momento y la rearmonización es real aparte que el subconsciente esta activa y alimenta la imaginación musical siempre.

Entrevista Gerardo Guevara

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional

No tiene que ver nada que ver la armonía con la música nacional en si toda música importante los himnos, las marchas tienen un autor responsable, creo la mayoría de veces ha escrito esa música o sea que hay un respaldo escrito en que las persona que leen música pueden comprobar el valor de la música nacional, es parte de nuestra vivencia artística y es un patrimonio nacional pero no tiene nada que ver con el desarrollo. Primero debe respetarse lo origina las nuevas versiones de cualquier canto a nivel popular son permitida pero a nivel de obras himnos o cantos establecidos ya no se puede estar jugando con la armonía sino que ya tiene una armonía bien puesta entonces no creo que tenga que ver con desarrollo de la música.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

Si será positiva o negativa ya es un asunto que tiene que ver con la utilización y quien está sacando provecho de los cambios generalmente todo himno tiene una versión original que puede ser cambiada con permiso a nivel ya nacional No... no que cualquier persona puede hacer un cambio porque a mí me gusta la armonía es más jazz todo eso es secundario el original debe ser respetado si hay un cambio a nivel estatal ya es otra cosa porque seguramente el texto por un acorde o una parte de la música no están conforme con el original

es importante la palabra original en este caso ya que el original se convierte en ley pero eso con el desarrollo de la música no tiene nada que ver.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional

Cuando usted escucha una música y oye el jazz esa música esa armonía esa melodía son parte de esta entidad sonora que es una obra X no, una obra musical se convierte en entidad dicho de otra manera adquiere una personalidad propia lo que el compositor hizo eso es básicamente el arreglo a no ser que sea una falta garrafal que todo el mundo se da cuenta que está mal puede haber ocurrido no se no conozco ningún ejemplo de que se haya cambiado un himno o una marcha porque tenía un dibujo musical no muy claro o católico. Repito una obra musical cuando nace ya adquiere una personalidad ya suena a esa manera cualquier cambio que se haga luego tendría que hacer con una aceptación escrita firmada y pronunciada por el autor lo cual veo muy difícil.

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

Naturalmente usted en su propuesta me dijo que si el Jazz podría darle mejor aceptación, la aceptación mayor o menor es secundario en relación a la identidad propia primigenia de la obra hecha por el compositor no se puede jugar con una obra hecha y decir no pero la armonía que le puse es mejor el original se convierte en ley. Usted es el compositor usted tiene el derecho absoluto de que su pensamiento musical sea respetado si es un arreglista no tiene ningún derecho el único derecho real y primigenia es el del compositor lo

mismo que la letra el autor de la letra es el. Por definición le dueño de su obra de su parte', el texto de Juan León Mera no podrá ser cambiado nunca el hizo el himno nacional con ese texto ahí queda así venga un gran poeta y diga a no esta palabra es mejor que esta otra porque no es el original.

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

No puede haber un texto en ese sentido porque para empezar estamos utilizando la palabra jazz que no es ecuatoriano si algo tiene que ver con el Jazz es al jazz al que referirse no al Ecuador como tradición artística musical. No solo que no es importante, no es legal y en las palabras en sí mismo ya le está diciendo que es otro mundo el mundo del jazz es diferente al mundo sonoro nacional ecuatoriano, no se puede imponer otra manera de pensar a la del compositor o la del creador.

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

Usted está diciendo un texto que proteja esta inmersión del jazz en nuestra música yo le digo que eso no es posible, ninguna ley ningún escrito puede favorecer una mezcla de jazz como algo que tiene otra tradición.

Entrevista: Alex Alvear

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional

La rearmonización es un recurso que nos permite re-visitarse temas ya compuestos y arreglados por otros artistas para darle un nuevo matiz, onda o aire a la composición. Yo creo que rearmonizar puede aportar al desarrollo de la música nacional cuando ofrece nuevas maneras de escuchar y sentir la música. No es necesariamente “mejorar”, es principalmente resaltar esas melodías con nuevos recursos y darles un nuevo matiz.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

No sé si realmente afectará la industria ya que cada vez más las tendencias se van volviendo más alineadas con estéticas universales. Sin embargo pienso que todo tipo de fusión, siempre y cuando se haga respetando y conociendo los estilos a fusionarse, aportará no solo a la música sino a la promoción del intercambio cultural y por ende el respeto y la tolerancia.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional?

Son matices, colores o sabores. Lo importante es no abusar de esos recursos y hacer todo lo que sea necesario para que la canción se luzca de la mejor manera. Hay un punto delicado entre el saber y el saber qué hacer

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

Nuestra música tradicional existe y tiene su lugar indiscutible. No es música que necesita ser mejorada o pulida ni “blanqueada”. En mi caso, trato de mantenerme lo más cercano a la esencia de cada ritmo y estilo. Sin embargo, no soy cultor de la música tradicional, mi necesidad artística me orienta a buscar, dentro de esas sonoridades, una voz propia.

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

No creo que sea necesario. Los recursos armónicos son universales y se pueden aplicar a cualquier estilo de música y como dije antes, son herramientas que el compositor o arreglista puede o no utilizar. No es algo obligatorio ni indispensable. Estos recursos son nada más que herramientas. El reto está en saber utilizarlas bien.

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

Ninguna.

7.- ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo de fusión?

Primero pensar qué es lo que necesita la canción. Casi siempre los acordes y las melodías son el fundamento para mis arreglos. En algunos casos, mientras voy componiendo voy también pensando qué recursos podría utilizar. En el caso de Equatorial, una vez finalizado el repertorio tomé una decisión en cuanto al tipo de sonoridad y onda que quería para el disco. Como los temas son originales, no había lugar para la rearmonización ya que los temas se concibieron así. Sin embargo, en algunos temas con progresiones tradicionales, busco la manera de llegar al mismo lugar pero por otro camino. Jugar (sin exagerar) con las posibilidades de acordes más complejos. También en el “filin”, por ejemplo: el Tango tiene muchas similitudes con el Pasillo en cuanto a un sentir muy profundo y muy conmovedor en su melancolía. En algunos de mis pasillos opté por utilizar el bandoneón y ciertos rasgos tangueros que fluyeron muy fácilmente con el pasillo. En lo rítmico también explore la posibilidad de mezclar la sensibilidad indígena con la afrolatina.

Entrevista Horacio Valdivieso

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional

Si de principio si considero que la rearmonización aporta eh... Mmm pero bueno si de ASI como respuesta general pienso que también no hay que ignorar otros recursos musicales que no tiene que ver necesariamente con la armonía sino por ejemplo con el ritmo la forma con la melodía también a pesar que bueno la melodía siempre es la canción tal cual y se trate de respetarla pero es como a lo que voy hubo nada mas de tantos otros elementos y recursos para enriquecer la música ecuatoriana en este caso pero de principio es como mmm lo mas mmm digamos como primera opción la cosa de primera mano como recurso para enriquecer el contenido musical del repertorio.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

Si mmm no creo que tenga una repercusión negativa pero si tengo una opinión fuerte sobre eso para mí es evidente y eso es una cosa ya que no te puedo decir que no es objetivo o sea no es como hablar de una fórmula matemática, o sea por eso digo que es mi opinión es mmm yo me doy cuenta cuando hay un músico un grupo banda o artista que no ha hecho su trabajo en relación a que si ha estudiado la tradición porque para mí de alguna forma fusiona es una palabra polémica pero a mí me da igual por esto de fusionar para enriquecer a mí me gusta enriquecer o para mmm si para expandir las posibilidades yo pienso primero hay que estudiar la tradición viene estas dos cosas que yo quiero fusionar y por ejemplo digamos un

ejemplo claro y vasa a ver q no están difícil de darse cuenta es como que digamos tengo mis temas de pop y escribí una canción digamos en estética y todo repente bueno voy a ponerle este sonido (charango) ya es folclórico o voy a ponerle una kena y es folclórico o por ejemplo tengo tema pop y voy a ponerle unas líneas de requinto y va a sonar pasillero etc. etc. etc. es una mala forma de hacer la final yo lo que pienso no necesariamente es el instrumento que da o que representa digamos la tradición más bien yo pienso que uno puede tocar cualquier música cualquier tradición y cualquier instrumento si tu escuchas a Ariel Ramírez tocar una samba argentina en el piano es increíble no suena feo ni fuera de contexto porque el vocabulario musical es lo que hace la música no el instrumento entonces por ejemplo volviendo al principio que tú me dices digamos que contribuye al desarrollo la fusión la mezcla de estilos contemporáneo si pero no es una cosa que sale del intelecto si voy a mezclar estoy voy a poner con acordes de séptima y va a sonar jazzero no es eso ya, es una cosa poco de simplemente estudiar esa tradición aislar y respetando esa tradición eventualmente encontrar un fuente en común pero después de hacerlo bien en un lado y en el otro lado eso es lo que yo opino. Sino conoces bien y debes ser fan de la tradición hasta un punto mmm yo la verdad cuando toco o cuando escribo yo nunca pienso que voy a cambiar o a innovar nada sé que va a suceder naturalmente yo por ejemplo eh... lo que se tocar de música ecuatoriana es porque he transcrito y he estudiado a Julio Andrade ya y Julio por su cuenta ha sido discípulo estudiado y a vivido como una vida de maestro y pupilo de Segundo Waina fue guitarrista de los Benítez Valencia realmente ni yo el sueño para mi es tocar tal cual como el, pero al simplemente queremos llegar a esa perfección tal cual o más parecido o en esa búsqueda ya que somos personas diferente en generaciones diferente tenemos diferente sus gustos musicales y artísticos simplemente es como solito, es imposible llegar a sonar el cerebro y las condiciones de vida son diferente a la condiciones que

queremos llegar por ejemplo cuando alguien te escucha o quien sea te dice suenas a ti pero no es algo digamos que yo me doy cuenta es algo que la otra persona se da cuenta y uno como artista es justamente buscar esa perfección y a la final sabiendo que nunca vas a llegar eso genera ese sonido propio lo mismo en el lado arreglistico toda la música que ha hecho Donald Régnier que ha hecho sobre la música ecuatoriana él nunca ha dicho voy a cambiar la forma simplemente él está haciendo su arte muy sincero es mi lenguaje musical y yo escucho y siento la música ecuatoriana de ese punto de vista y no está haciendo el esfuerzo de cambiar.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional

Bueno me parece que va muy cerca de la primera pregunta es subjetivo porque a cierto punto esto es arte y no podemos decir si está bien o está mal por ejemplo yo puedo escuchar una rearmonización de un tema X y que este a cierto punto correcto que no haya errores que tenga movimiento armónicos coherente no necesariamente van hacer necesario sino que es una cosa de criterio es una cuestión de que si esto es de buen o mal gusto depende ahí está el dilema que si está bien o mal yo siento yo de una me doy cuenta cuando un artista realmente se ocurrió una cosa original y suena sintético o forzado y ahí es que ahí me doy cuenta quien ha hecho el trabajo quien realmente esta rearmonizando sendas distintas pero si le pregunto que toque de la forma tradicional estoy seguro que lo va hacer entiendes, sabe la historia el contexto es obvio como saber exactamente es difícil exactamente que es un buen arreglo o buena rearmonización para mi nace del criterio y el criterio se forma estudiando mucho y no es del libro si quieres rearmonizar un pasillo primero transcribir 20 pasillos de la forma tradicional y si quieres mezclarlo con elemento de jazz entonces debes

estudiar y poder tocar Bebop o sea me entiendes debes llegar a cierto punto y ahí ves un punto medio pero así por ejemplo la idea clásica voy a ponerle séptimas voy a ponerle novenas entonces debe sonar a jazz no es así.

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

En relación al contexto dependiendo hay contexto para todo yo pienso que de principio es importante poder hacer todo tal cual como la tradición como ha llegado a nosotros entiendes, poder hacerlo así y por supuesto también cambiar y poder enriquecer lo que está mal lo que no tiene sentido y es dañino poder hacer algo diferente sin poder hacerlo de la forma tradicional desde ahí comenzamos mal debe ser un proceso pienso yo entonces digamos como la respuesta general si es importante mantener en un contexto a lo que voy si te llama una cantante tradicional para un contexto tradicional para un cliente que quiere escuchar pues es lo que debes de hacer si quieres grabar un disco con conocimiento nuevo influencias o con tu criterio o visión del arte nacional entonces ese es otro contexto entonces si yo puedo decir que si y no hay que mantener porque hay que saber cómo hacerlo hay que respetar los arreglos y hacer nuevo arte yo siempre uso el ejemplo el folclor argentino la problemática de nosotros y justo que nombraste a Alex Alvear podemos decir que el disco ecuatorial que tiene música ecuatoriana donde está soñando con quito entre otros donde esta ese disco, ese disco marca el inicio de ese nuevo nacionalista que estamos uniendo el realmente es como el que empezó ese nuevo movimiento sin querer el simplemente cuando conversas con él dice yo era un ecuatoriano viviendo en estados unidos nostálgico a componer cosas nuevas basada en la tradición ecuatoriana y tiene material para un disco y

lo hizo pero básicamente no paso gran cosa hasta ese momento que se publicó pero la cosa es que estamos retomando el trabajo ahora 2016 desde mismo 1960 debemos retomar el trabajo desde ahí la cosa del folclor argentino la cosa es que nunca se dejó de tocar la música de ella siempre estuvo viva tu coges el disco de Mercedes Sosa es como la Tupac Yupanqui escuchas el disco de ella y yo escucho que es folclor igual pero no suena igual no porque es folclor o música ecuatoriana debe de sonar a viejo me entiendes no debería porque cuando tocamos música ecuatoriana suena a viejo realmente la música estamos tocando desde el punto de vista desde cuando se detuvo estamos tomando el trabajo desde ahí yo escucho en la música argentina es folclor suena moderna sin dejar de ser folclor quiere decir que el trabajo de esa música se ha transferido se ha estudiado y se ha transformado de a poco tomamos desde ahí tratamos de forzar mucho y ahí hay que trabajar suena raro por ahí va mi respuesta.

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

Me parece importante que hayan publicaciones pero lo que no creo y no estoy de acuerdo que se genere "el material" "el método" porque eso es tópico, un guía como hay en cualquier campo como en las universidades los investigadores hacen papers, lo publican y contribuyen con eso me parece que funciona pero siempre se va a reducir a un criterio por ejemplo me han ofrecido y me han dado la idea de poner de partitura así como en mi blog detallado muy específicamente de cómo se deben tocar las cosas populares que ningún

músico popular toca la tradición bien pero no te puede escribir lo que está tocando me han propuesto hacerlo ese tipos de cosas lo he pensado y a veces dudo pienso que la forma de hacer algo bien es acercarse a la fuente mas no encontrar como un método un atajo o algo así lo digo porque soy profesor en algunos niveles y en la música de Brasil hay material de Nelson Farías o Marco Pereira yo me he dado cuenta que si le mando a estudiar un capitulo y no va a sonar brasileño es decir esta ahí todo pero no suena pienso que la forma para ir a una tradición es ir a transcribir a la fuente donde están los maestros entonces por eso es bueno transcribir y dentro de eso te tomara tiempo estudiar hay contenido real y sonaras más cercano que leer un libro de Nelson Farías y pienso que debería ser igual para la música ecuatoriana lo que si estoy de acuerdo que se haga algo nuevo que se enriquezca o se genere algo novedoso que proponga pero que no se trate de generar el método algo que vamos a distribuir en todo las escuelas debe ser como un pappers que hace un biólogo o un físico que han generado una tesis de consulta.

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

Depende, como a la final estamos haciendo arte pero es subjetivo. Y que escuchen referencia escuchen música y estudiarla desde ese punto de vista

7.- ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo de fusión?

Recursos insertar acordes que no existen pero no necesariamente cambiar, otro recurso es usar tensiones incorrectas y eso se usa mucho en el jazz en el bolero, alterando

los acordes también es un recurso, dominantes secundarios, acordes sustitutos, inversiones del acorde, en realidad todo esta en explorar en ver y respetar sobre todo la melodía escuchar música , transcribir y aplicar a los temas

Entrevista: Mauricio Noboa

1.- Considera que la rearmonización como recurso musical aporta al desarrollo de la música nacional

Como un proceso de enriquecimiento musical creo que sí, pero para ello hay que conocer las estructuras armónicas de la música sobre la que se vaya a trabajar, considerando que la mayoría de los temas populares ecuatorianos funcionan con el sistema tonal funcional y tienen sus particulares características.

2.- Cree usted que la fusión de la música nacional con estilos contemporáneos como el jazz o el pop tendrá una repercusión positiva dentro de la industria

Creo que no, la música ecuatoriana tiene muchos recursos, lo que hay que hacer primero es conocerlos. Es un proceso largo pues se requiere hacer transcripciones y análisis y luego de ello se juzgará si es factible. Por ejemplo una cuerda al aire en la nota MI en una guitarra de nylon tiene muy distinta duración a la misma nota en una guitarra eléctrica, qué se hace en ese caso?.

3.- Qué importancia tiene la aplicación de recursos armónicos del jazz en la música nacional?

El Jazz como otros tipos de música (por ejemplo el Bossanova y sus resoluciones cromáticas, los rubatos y cadencias del tango, los cortes rítmicos de los Palos del Flamenco) proveen al músico popular una gran cantidad de recursos de diferente tipo. El trabajo

complejo consiste en encontrar cual de ellos me serviría para crear (no recrear) un tema musical.

4.- Considera usted importante mantener la esencia armónica y rítmica de la música nacional

Yo considero importante que el músico interesado en estos procesos componga **nueva música**, basada en un proceso de investigación de la música popular ecuatoriana existente y en ella utilice en forma responsable los recursos que su educación le permita.

NO estoy de acuerdo en hacerlo con la música que ya se grabó y que además ocupa un importante lugar en la memoria colectiva de la gente.

5.- Cree importante realizar un texto sobre la utilización de recursos armónicos del jazz para la aplicarlos en la música nacional

Cuando se habla de música nacional, se aborda el tema con mucha ligereza, nuestra música es inmensa en estilos, sonoridad, ritmo, etc. y representa a grupos mestizos, indígenas en varias regiones y afro ecuatorianos. Hacer un libro de esa naturaleza sería una obra titánica que debería ser abordada por una universidad o por una dependencia del Estado que junte a un grupo selecto de pedagogos, musicólogos, compositores y arreglistas y creo que sin lugar a dudas llevaría muchos años en concluirlo

6.- Cree que sería importante la aplicación de dicho texto para futuras composiciones nacionales

La evolución de la música ecuatoriana es un proceso que se está gestando, creo que hay que poner interés en alguno de sus ritmos y empezar a trabajar en ello, si se logra algún resultado habrá que escribir una memoria de ello, luego sería muy interesante socializarla para saber en que terreno se está pisando.

Nuestra gente en general y nuestros alumnos en particular son muy poco dados al estudio. Son muy pocos los alumnos que llegan a terminar un libro en toda su carrera. (de los que terminan).

De hecho son muy pocos los que toman a este trabajo como una profesión que les sirva para educar a sus hijos.

7.- ¿Qué tipos de recursos musicales utilizas para realizar este tipo de fusión?

Yo no fusiono nada, yo compongo utilizando muchos recursos desde hace varios años. Pero sin duda el principal de esos recursos para mi ha sido el uso de la transcripción y el análisis.

BIBLIOGRAFÍA

1 Aguiló, 1987:173-174

2 Referencia: “Música Étnica de Ecuador”, disco compacto, marca Aravec, N.- 06-015, corte N13, 1998

3 Informante: Martin Malán Caranqui, músico indígena de la provincia de Chimborazo, Riobamba, mayo de 1988

4, 5 Panchi J. (2012). Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo

Encalada, L & Wazhima, J. (2012). Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz. Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador

Godoy, M. (2012). Historia de la Música Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador

Encalada, L & Wazhima, J. (2012). Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz. Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador

Juan Agustín Guerrero, Cantares cancionero de la Música Ecuatoriana. (Vol. I). Quito: Conmusica. 1997, p.60

3, 8, 9, 10, 11, 12 Panchi J. (2012). Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo

16 Guerrero, F. (2014). Memoria musical del Ecuador. Quito, Ecuador.:
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Fox%20incaico>

17 Guerrero, F. (2014). Memoria musical del Ecuador. Quito, Ecuador.

18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40. Martínez, J. (2010). El jazz origen y su evolución.

23. escala de cinco notas, sin semitonos entre ellas. Las escalas de la música clásica son, sin embargo diatónicas, de siete notas separadas por intervalos de segundo. P. ej. Escala de do mayor, con 1 semitono en los intervalos de segunda menor, mi-fa y si-do, y 1 tono en los demás, que son de segunda mayor.

39. Los críticos han definido previamente la corriente principal o Mainstream (clásico) como el estilo adoptado por algunos músicos veteranos del Swing durante los años 50, quienes prefirieron modernizar su estilo en vez de tocar Bop o unirse a bandas de Dixieland, aunque muchos lo hicieron para sobrevivir. (Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge)

41. Giráldez, A. Breve Historia de la Guitarra Eléctrica. Madrid, España:
<http://leer.es/documents/235507/242734/brevehistoriaguitarraelectrica2.pdf/321ab956-420b-43e2-86d1-126c0c34fa7e>

42, 43. Panchi J. (2012). Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo

44, 45 Alfaro, M. (2016). Origen y evolución de la batería, conjunto de instrumentos de percusión. Alicante, España.

Pérez, J. B. (2010). Procesos de preparación para la improvisación en el Jazz. *Actas de la IX reunión de SACCOM*.

MARTÍNEZ, A., & PÉREZ, J. (2008). La Improvisación en el Jazz. *Actas de la VII Reunión Anual de SacCom. Alejandro Pereira Ghiena y Maria de la Paz Jacquier Editores, 3*.

Dale, R. (1999). *Jazz*. Ediciones Pirámide.

Díaz López, J. (2002). *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido en las artes de los EEUU de América (1940-1964)*. Universidad complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA, A. (2008). The influence of jazz and the reconstruction of the imagination in Sam Shepard s Suicide in B-Flat: creating a new dimension in form and perception; La influencia del jazz y la reconstrucción de la imaginación en Suicide in B de Sam Shepard: hacia una nueva dimensión formal y perceptiva. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, (16), 67-88.

Luna, R. (2004). Cortázar y el jazz. *Revista de la Universidad de México*, (1), 92-94.

Ramos, D. A. B., & Lasso, F. R. Q. (2015). Evaluación Teórico-Práctica de la percepción psicoacústica de niveles de sonoridad y de la estructura melódica en producciones de distintos géneros musicales. *SONAC*, 2(1), 5-10.

Rivera Zumaqué, J. J. (2011). Fusión del porro género musical del caribe colombiano con el jazz y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones.

Coursodon, J. P., & TAVERNIER, B. (1986). Round Midnight: An interview with Bertrand Tavernier. *Cineaste*, 15(2), 18-23.

Gordon, M. (2014). Dexter Gordon and Melba Liston: The " Mischievous Lady" Session. *Black Music Research Journal*, 34(1), 9-26.

Ware, K. L. (1988). Round Midnight: A Critique. *Black Camera*, 3(1).

Vilar, J. M. P. ¿ QUÉ ES EL SWING? UN MODELO BÁSICO DEL FRASEO EN EL JAZZ.

Patalano, F. (1997). Psychosocial stressors in the lives of great jazz musicians. *Perceptual and motor skills*, 84(1), 93-94.

Pacheco Barrera, M. E. (2014). Música ecuatoriana para dos guitarras, obras originales sobre ritmos ecuatorianos.

Wong, Ketty (2011). Musicóloga Ecuatoriana. La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana/ 177-192. Quito-Ecuador, Diciembre.

Oquendo, Diego (2010).Tocar música nacional se puso de moda. Diario "El Comercio"

Wong, K. (2011). La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX.

CARRION, O. (2002). Lo mejor del siglo XX. En C. Oswaldo, Lo mejor del siglo XX (págs. 397-408). Quito: Duma.

GEVARA, G. (2002). Historia de la Musica del Ecuador. En G. Gerardo, Historia de la Musica del Ecuador (pág. 90). Quito: Apligraf.

GIDDENS, A. (1995). Latrayectoria del Yo. En G. A., Modernidad e identidad del yo (págs. 93139). Barcelona.



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Villón Ortiz Miguel Ángel**, con C.C: # **092150390-0** autor/a del trabajo de titulación: **Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo** previo a la obtención del título de **Licenciatura en Música Contemporánea**, 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: **Villón Ortiz Miguel Ángel**

C.C: **092150390-0**



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Duval Cabrera, Luis Eduardo**, con C.C: # 0704691906 autor/a del trabajo de titulación: **Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo** previo a la obtención del título de **Licenciatura en Música Contemporánea**, 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: **Duval Cabrera, Luis Eduardo**

C.C: **0704691906**



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Diseño de una Propuesta Pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo.		
AUTOR(ES)	Miguel Ángel Villón Ortiz / Luis Eduardo Duval Cabrera		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Carlos Iván Bravo Ollague		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	17 septiembre 2016	No. DE	PÁGINAS: 163
ÁREAS TEMÁTICAS:	Rearmonización Música Nacional Música Contemporánea		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Armonía contemporánea, rearmonización, invención, música nacional, estructura armónica, melodía, armonía, rítmica.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>El estudio de la armonía contemporánea es un recurso valioso porque, como el profesor John I. Mejía decía en una conferencia en UCSG en 2013: "La academia esculpe el producto, le da un valor agregado", pues por esa idea vimos la necesidad de hacer un texto y sugerir recursos compositivos con la armonía del jazz (contemporánea) dentro de la estructura de los diferentes géneros musicales ecuatorianas como: <i>Albazo, Yaraví, Pasacalle, Pasillo</i>; no solo dichos géneros se consideran importantes para forjar la base de la identidad y la cultura musical ecuatoriana que creemos firmemente que debe prevalecer, sino que prevalezca y a esto nos referimos a la melodía, que se puede almacenar y modifica su estructura armónica sin cambiar necesariamente su sintonía, aquí es donde proponemos sugerencias de composición, recursos armónicas basadas en lo que estudió la carrera musical.</p> <p>La rearmonización de estos temas se basan en transcripciones de piezas musicales de Ornette Coleman y Dexter Gordon, tal conocimiento se introdujo en las estructuras armónicas de temas como: <i>Playita, Besar un pétalo, Despedida, Si tú me olvidas, Puñales</i>; tratando de no perder la esencia del género, y mucho menos su melodía.</p> <p>El propósito de este texto es servir como una guía para el compositor, además para la invención de temas propios bajo este criterio compositivo, tomando en cuenta la música ecuatoriana, su melodía y rítmica.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/>	SI	<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-959985547 (Miguel Villón) +593- 979870710 (Luis Duval)		E-mail: miguelangelvillonortiz@gmail.com
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Mora Teléfono: +593-998670248 E-mail:		

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA	
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	