



ESCUELA DE MÚSICA

ALQUIMIA MUSICAL, ANALISIS DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS
DE TRES OBRAS DE HERBIE HANCOCK Y APLICACION DE LOS
MISMOS A TRES COMPOSICIONES

AUTOR

LUIS AMARU MUÑOZ OCAMPO

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

ALQUIMIA MUSICAL, ANALISIS DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE
TRES OBRAS DE HERBIE HANCOCK Y APLICACION DE LOS MISMOS A
TRES COMPOSICIONES

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en performance.

Profesor Guía
Raimon Rovira

Autor
Luis Amaru Muñoz Ocampo

Año
2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

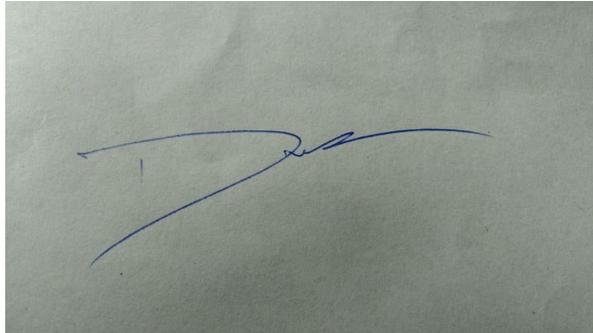
"Declaro haber dirigido el trabajo, Alquimia musical, análisis de los elementos compositivos de tres obras de Herbie Hancock y aplicación de los mismos a tres composiciones, a través de reuniones periódicas con el estudiante Luis Amaru Muñoz Ocampo, en el semestre 2020-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Raimon Rovira

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Alquimia musical, análisis de los elementos compositivos de tres obras de Herbie Hancock y aplicación de los mismos a tres composiciones, del estudiante Luis Amaru Muñoz Ocampo, en el semestre 2020-20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature is stylized and appears to be 'Diego Carlisky'.

Diego Carlisky

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light brown, textured paper background. The signature is cursive and appears to read 'Luis Amaru Muñoz Ocampo'.

Luis Amaru Muñoz Ocampo

1752451508

AGRADECIMIENTOS

A Luis, Rocío, Rebeca, Carmita y Ernesto por haberme ayudado en distintos momentos del proceso.

A Emily por su incondicional ayuda en este trabajo. A Erika y Pedro por ayudarme a materializar la música escrita en papel.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a todos
los artistas que quieran explorar
nuevas formas de hacer música.

RESUMEN

El proyecto de titulación que se desarrolla a continuación, sienta sus bases, en el análisis rítmico, melódico y armónico de tres obras compuestas por Herbie Hancock. Reconocido pianista y compositor, que ha innovado la música partiendo del jazz, desde los años sesentas hasta la actualidad. Los temas a analizar son: *Dolphin dance*, *eye of the hurricane* y *succotash*. El objetivo de realizar estos análisis es identificar recursos compositivos como: patrones rítmicos, melódicos y armónicos, recurrentes en las obras. Los cuales servirán para la creación de tres temas. El formato musical será de Saxofón y dos guitarras. Los temas reflejarán los recursos identificados, a la vez que contarán con un desarrollo o adaptación de los mismos.

Actualmente la originalidad y variedad del proceso artístico de creación, se han visto mermadas, en gran parte por los intereses económicos de grandes empresas, que propugnan la falta de creatividad y la mediocridad en las composiciones musicales. Provocando de esta manera la difusión masiva de música con contenido muy pobre y en muchos de los casos hasta perjudicial para la mente. El presente proyecto tiene el objetivo de, en pequeña o gran medida, motivar una postura creativa y artística al momento de componer. La investigación también será un punto de partida para enriquecer la forma propia de componer.

La investigación utiliza los enfoques metodológicos de: investigación documental, que ayuda a contextualizar los temas e ideas propuestas, el enfoque de análisis de armonía tonal funcional de Claudio Gabis, análisis de construcción fraseológica de Alejandro Martínez, el análisis de direccionalidad, inicio y final de frases de Guillo Espel; y la clasificación polirrítmica de Polo Vallejo.

Este proyecto es una manera de buscar un método propio para la abstracción y materialización de ideas y sentimientos. Mediante el análisis y entendimiento de los métodos compositivos, en este caso, de Herbie Hancock, poder sumar técnicas de composición que nutran el conocimiento ya asimilado.

ABSTRACT

The degree project that follows, lays its foundations, in the rhythmic, melodic and harmonic analysis of three works composed by Herbie Hancock. Renowned pianist and composer, who has innovated music based on jazz, from the sixties to the present. The topics to be analyzed are: Dolphin dance, eye of the hurricane and succotash. The objective of carrying out these analyzes is to identify compositional resources such as: rhythmic, melodic and harmonic patterns, recurrent in the works. Which will serve for the creation of three themes. The musical format will be Saxophone and two guitars. The themes will reflect the identified resources, as well as developing or adapting them.

Currently, the originality and variety of the artistic creation process have been diminished, largely by the economic interests of large companies, which advocate a lack of creativity and mediocrity in musical compositions. In this way causing the massive diffusion of music with very poor content and in many cases even harmful to the mind. The present project has the objective of, to a small or large extent, to motivate a creative and artistic stance when composing. Research will also be a starting point to enrich one's own way of composing.

The research uses the methodological approaches of: documentary research, which helps to contextualize the themes and ideas proposed, the functional tonal harmony analysis approach of Claudio Gabis, analysis of phraseological construction of Alejandro Martínez, the analysis of directionality, beginning and end of phrases of Guillo Espel; and the polyrhythmic classification of Polo Vallejo.

This project is a way of looking for an own method for the abstraction and materialization of ideas and feelings. Through the analysis and understanding of compositional methods, in this case, by Herbie Hancock, to be able to add composition techniques that nurture the knowledge already assimilated.

INDICE

Introducción.....	1
1 CAPITULO I.....	2
1.1 Contexto político, social y artístico en los años 50's y 60's.....	2
1.2 Herbie Hancock.....	5
1.3 El proceso de creación.....	6
1.4 La obra.....	8
1.4.1 parte subjetiva.....	8
1.4.2 parte objetiva.....	9
1.4.3 tiempo y poliritmia.....	10
2 Capitulo II: selección de temas y análisis.....	13
2.1 análisis Dolphin dance.....	15
2.1.1 Historia.....	15
2.1.2 armonía y forma estructural.....	15
2.1.3 Análisis armónico.....	15
2.1.4 Construcción fraseológica de la melodía.....	19
2.2 análisis eye of the hurricane.....	25
2.2.1 Historia.....	25
2.2.2 armonía y forma estructural.....	25
2.2.3 Análisis tonal funcional.....	25
2.2.4 construcción fraseológica de la melodía.....	27
2.3 análisis Succotash.....	29
2.3.1 Historia.....	29

2.3.2	armonía y forma estructural.....	29
2.3.3	Análisis rítmico.....	30
3	Capítulo III.....	33
3.1	composición de las obras	33
3.2	Análisis de la obra <i>camino</i>	34
3.2.1	Contexto compositivo	34
3.2.2	armonía y forma estructural.....	34
3.2.3	construcción fraseológica de la melodía.....	36
3.3	Análisis de la obra <i>Rondando el llaló</i>	44
3.3.1	Contexto compositivo	44
3.3.2	Forma estructural y armonía.....	44
3.3.3	Construcción fraseológica.....	47
3.4	Análisis de la obra <i>Esos ojos</i>	54
3.4.1	Contexto compositivo	54
3.4.2	Armonía y forma estructural.....	54
3.4.3	Construcción fraseológica	56
	4. Conclusiones y recomendaciones	60
	Referencias	61
	ANEXOS	62

Introducción

Este trabajo de titulación pretende analizar aspectos rítmicos, armónicos y melódicos, de tres temas del compositor Herbie Hancock. A su vez, componer tres obras que reflejen los recursos extraídos mediante los análisis.

Previo a los análisis se contextualiza la época en la que creció el compositor, para una mejor comprensión de sus trabajos, se incluye de igual manera una biografía del mismo. También se indaga acerca del proceso de creación de una obra de arte, y lo que este implica. Este tema es relevante ya que delimita dos puntos clave en lo que respecta a una composición.

El enfoque metodológico, es documental. El primer capítulo a desarrollarse, aborda la relación de Herbie Hancock con el entorno del jazz en los años sesentas; también desarrolla un pequeño estudio del ritmo, con el objetivo de un mejor entendimiento del fenómeno de la poliritmia. Esto es relevante debido a que Hancock utiliza esta herramienta rítmica en la mayoría de su trabajo, incluidas las obras a analizar.

Posteriormente en el capítulo dos, se utilizan distintas metodologías para llevar a cabo los análisis, melódico, rítmico y armónico de las obras propuestas como: análisis de armonía tonal funcional de Claudio Gabis, análisis de construcción fraseológica de Alejandro Martínez, el análisis de direccionalidad, inicio y final de frases de Guillo Espel; y la clasificación polirrítmica de Polo Vallejo.

El producto final de este trabajo, es la composición de tres temas inéditos influenciados por los recursos encontrados en los temas analizados, y la música ecuatoriana, debido a la predilección del autor por la misma.

1 CAPITULO I

Este capítulo contextualiza teórica, histórica y técnicamente los temas que son de mayor relevancia para la explicación de las obras a analizar. Se sintetiza la transición que vivió el jazz durante la época de Herbie Hancock para comprender el entorno que lo influenció. También se incluye una biografía del mismo.

Mediante la reflexión acerca del proceso creativo de una obra de arte, se definen los elementos que conciernen a la parte compositiva del trabajo. Se describen brevemente los temas a analizar: *Dolphin dance*, *eye of the hurricane* y *succotash*, sus características, particularidades e historia.

1.1 Contexto político, social y artístico en los años 50's y 60's

Las décadas de los años cincuentas y sesentas en Estados Unidos, fueron de los periodos más convulsionados de su historia en el siglo XX.

Con el fin de la segunda guerra mundial en 1945 Estados Unidos experimenta un gran desarrollo y expansión económicas, volviéndose una potencia militar y económica mundial. A la par había iniciado la guerra fría debido a que el sistema liberal y capitalista de Estados Unidos, se encontraba políticamente opuesto al comunismo de la URSS. La bonanza económica promulgó lo que se conocería como "*the american way of life*" un estilo de vida basado en el consumo dirigido a las familias blancas de clase media. La popularización de la TV promueve la agresiva campaña nacional contra el comunismo conocida como "casería de brujas", lo cual genera miedo y paranoia en la conforme población. Estos acontecimientos provocan la irrupción en la escena política Estadounidense de varios movimientos sociales a cuya vanguardia están la población afroamericana y las organizaciones pacifistas estudiantiles. Estos movimientos van a la par con el desarrollo de varias corrientes artísticas, sobretodo en la literatura con el movimiento Beat que realizaba una acida crítica a la vida norteamericana. La revista *Sociológica* en su edición titulada "los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos; un legado

contradictorio" cita las palabras del escritor Marshall Berman acerca de la cultura Estadounidense de esa época:

en este clima, América(EUA) estaba lista para una "revolución cultural." Al comenzar los años sesentas, los americanos se estaban haciendo consistentemente permisivos y expresivos en sus vidas sexuales y emocionales, más abiertos y experimentales en sus respuestas ante la literatura y el arte, más juguetones y extravagantes en los estilos y maneras en que vivían su vida cotidiana. Y, a través de todo ello, la bolsa de valores seguía subiendo y la economía crecía y crecía. Este hecho económico generó un cambio decisivo en las sensibilidades de la gente (de los Ríos, Patricia 1998, pag. 4).

Desde mediados de los cincuentas la segregación racial se volvió intolerable, millones de negros habían emigrado del sur a las ciudades del norte. Este fenómeno migratorio urbanizó y modernizó a un sector muy grande de la población negra. Lo cual aumentó su conciencia política:

miles de afroamericanos, habían participado en una guerra que se combatía en nombre de la democracia, en Europa y el Pacífico, para que los prisioneros de guerra alemanes fueran mejor tratados que los soldados norteamericanos negros, quienes al regresar muertos a Estados Unidos no podían encontrar siquiera un pedazo de tierra en los cementerios (Carmichael y Hamilton, 1976) (de los Ríos, Patricia 1998, pág. 6)

En mundo del jazz no estuvo exento a todos los cambios que estaban surgiendo. Pues es una música de origen negro y gran parte de sus intérpretes eran afroamericanos, que vivían en su cotidianidad los abusos y el racismo, característicos de la época. En una búsqueda por reivindicar sus derechos y a la vez un nuevo estilo que reemplace al Bebop de los años cuarenta, nacen varias corrientes. Miles Davis fue quien encabezó esta vanguardia iniciando con lo que se conocería como el "*cool jazz*", con la grabación del álbum *Birth of the cool*. *El nuevo estilo se derivaba directamente del bebop*, pero establece una atmosfera calma y meditativa. Este movimiento ganaría mucha fuerza

durante la década de los cincuentas. Seguido por el aparecimiento del *hard bop* representada por figuras de la talla de Art Blakey, Jhon Coltraine y el mismo Miles Davis. Quien sin enfrascarse en las nuevas corrientes, da un gran paso con la publicación de su disco más célebre *Kind of blue*, inaugurando lo que hoy en día se conoce como jazz modal.

En el libro "historia del jazz" el autor Ted Gioia dice acerca del jazz modal que su esencia reside en el empleo de escalas como trampolín para los solos, en lugar de las recargadas sucesiones de acordes que habían caracterizado el jazz desde la era del Bebop. por ejemplo, la composición de Miles Davis "So What" podría haber parecido, en una primera escucha, una pieza tradicional de treinta y dos compases con forma de canción AABA. Sin embargo había una diferencia fundamental: una diatónica escala dórica en re, equivalente a las notas blancas del piano, servía de base para la primera sección, mientras que una escala dórica en mi bemol era la base de la parte intermedia (Gioia, 2002, pág. 495).

Kind of blue se convirtió en uno de los discos que más impacto e influencia tendría en la música y sobretodo en el jazz dando pie a nuevas creaciones que se llevaron a cabo en la década de los sesentas, como el free jazz liderado por Ornette Coleman. Estilo que serviría como influencia junto con el Hard bop para el quinteto que formaría Miles Davis a finales de 1964 formado por nuevos talentos jóvenes recién llegados a la escena de New York, Wayne Shorter en el saxo tenor, Ron Carter al contrabajo, Tony Williams en la batería y Herbie Hancock al piano:

en las actuaciones, la banda de Davis tocaba las canciones antiguas con tal afán experimental que nadie podía acusar a los miembros de la banda de albergar el más leve matiz de nostalgia o conservadurismo (Gioia, 2002, pág. 556).

1.2 Herbie Hancock

Herbie Hancock nace en Chicago (Estados Unidos) el 12 de Abril de 1940. Como muchos otros pianistas de jazz, Hancock comenzó su formación musical en la música clásica. A la edad aproximada de 9 años, ya era considerado un prodigio. En esta primera etapa de su carrera, el estilo armónico relativamente vanguardista de Claude Debussy y Maurice Ravel ya comenzaban a moldear su oído y despertar su interés por sonoridades menos convencionales. A los 11 años toca el primer movimiento del concierto en Re mayor para piano y orquesta de Mozart con la Sinfónica de Chicago. Hancock afirma que el pianista y compositor Clare Fischer, a la par con Bill Evans, Maurice Ravel y Gil Evans fueron las mayores influencias sobre su entendimiento de la armonía y, eventualmente, sobre la construcción de su concepto armónico personal. Formó su primer ensamble de jazz mientras estudiaba en Hyde Park High School. Allí Hancock empezaría a sumergirse en el ámbito del jazz. Poco después motivado por su amor a la música y a la electrónica ingresa al Grinnell College donde estudia doble programa: composición e ingeniería electrónica. Durante sus años en Grinnell College tuvo su primera experiencia como arreglista y director de banda. luego de crear la Big Band de la universidad, para la que transcribió y ensambló varios arreglos de Count Basie, a quien ha citado como su inspiración para Dolphin Dance. En 1960 ingresa al grupo de Donald Byrd a quien le gustaba su forma de tocar el piano; Byrd se vuelve su mentor y no solo lo introducirá a la escena del jazz en Nueva York sino que lo contactaría con el manager de Blue Note con quien realizaría su primer grabación como líder "Takin' Off".

Poco tiempo después, Miles Davis, quien se convertiría en su más importante mentor e influencia musical, lo reclutó para formar el Segundo Gran Quinteto a mediados del año 1963. El quinteto compuesto por Davis, Coleman (luego Wayne Shorter), Ron Carter, Tony Williams y Herbie Hancock se convertiría en una banda con músicos muy jóvenes y talentosos que dejarían una huella muy importante en la historia del Jazz. El lenguaje pianístico de Hancock se veía influenciado por el Hard Bop, el Blues y el Soul. paralelamente a su participación en el quinteto de Miles, Herbie Hancock siguió grabando como

líder para el sello Bue Note y durante este tiempo grabaría álbumes clásicos como: *Empyrean Isles* (1964), *Maiden Voyage* (1965) y *Speak Like a Child* (1968) en estos discos perfecciona su ejercicio como compositor escribiendo los temas: *Maiden Voyage*, *Dolphin Dance*, *Canteloupe Island*, *The Sorcerer* y *Speak like a child* que más tarde se convertirían en standards. Después de dejar el quinteto de Miles en 1968 Hancock armaría un sexteto que incluiría al saxofonista Joe Henderson, Johnny Coles y Garrett Brown. Durante este tiempo Herbie exploraría los sonidos electrónicos dentro de un contexto musical que incluía la fusión, el rock, el funk y músicas de la India y África, grabando discos como *Mwandishi* o *sextant*, El sexteto no solo lograría un manejo extenso de la nueva paleta de timbres que incluía sonidos electrónicos como el del bajo eléctrico, el Fender-Rhodes y sonidos acústicos, sino que trabajaría en el uso de métricas compuestas y cambios rítmicos incluidos en varias de sus composiciones. El interés del pianista hacia el sonido electrónico se hizo cada vez más evidente al empezar a aplicar y experimentar con procesamiento de señales como el wa-wa, el uso posterior de clavinets, sintetizadores y percusión electrónica, esto lo lleva a grabar el álbum *Headhunters* en 1973 disco icónico de jazz-funk. Entre sus últimos trabajos discográficos importantes están: *Directions in Music: Live at Massey Hall*, en conjunto con el joven trompetista Roy Hargrove y Michael Brecker en el saxofón, con la sección rítmica de John Patitucci en el contrabajo y Brian Blade en la Batería, *Possibilities*, un acercamiento a la música pop de la actualidad donde participan figuras importantes del género como Sting, John Mayer y *River: The Joni Letters* las cartas a Joni Mithchel con el que logro el Grammy al mejor disco durante el 2008.

1.3 El proceso de creación

El proceso de creación artística, es una capacidad humana que plantea muchas incógnitas. Sobre todo en el aspecto científico y académico, que naturalmente busca la abstracción intelectual. Misma que se esquematiza mediante distintas técnicas. Pero, hay un aspecto del arte que no puede ser medido ni traducido técnicamente. Y es la piedra angular de la creación, la intuición. Este proceso mental y a la vez espiritual, acompaña las creaciones y

las dota de una razón de ser, las impregna de un lenguaje que, mas allá de las palabras, transmite emociones. Sin embargo para poder transmitir emociones de una manera más fiel. Paradójicamente el artista necesita de la técnica y toda la teoría que esta con lleva. Todo esto es un proceso expresivo, mediante el cual se representan ideas que surgen en cada individuo, plasmadas en una obra ya sea una pintura, una serie de movimientos corporales o una melodía.

El producto u obra artística, que deviene del proceso creativo, es una estructura que implica varios conceptos tanto técnicos como ideológicos.

Existen distintas formas de abordar el proceso creativo, estas pueden ser: temática, ideas, contenidos emocionales, ideológicos y socioculturales. Todas estas formas resultan personales en cada individuo, lo que nos muestra su lado subjetivo e insondable en su totalidad. Pero a la vez coexisten con “factores” que pueden ser sujetos de análisis, e incluso se pueden esquematizar ciertas etapas generales. Como lo hace Luis Gerardo Chavez Godinez en su texto “temáticas y técnicas” :

1. Contemplación y análisis de la realidad externa y de la propia experiencia de vida.
2. Gestación de la idea creativa y visualización de modelos, estructuras o esqueletos tentativos de la obra.
3. Diseño y elaboración del fundamento de la manifestación (bocetos, planos, borradores, partituras, guiones, coreografías, entre otros).
4. Realización concreta de la manifestación que será expuesta al público (lo que puede incluir acopio de recursos materiales y humanos, ejercicios previos, afinación, edición o terminado de la obra).
5. Gestión de los mecanismos necesarios para la exposición. (Chávez, 2008, pág. 2-3).

Además de las etapas por las que puede cruzar. Existen ciertos factores mediante los cuales se puede abordar el proceso creativo. Estos factores son:

armonía, melodía y ritmo. Y serán los sujetos de estudio y análisis que ayudarán a encontrar una guía concreta, que acerque al alma mater de este trabajo. Misma que resulta de una búsqueda por llenar vacíos, tanto técnicos como creativos, una forma de hallar un camino para poder expresar ideas y plasmarlas en composiciones.

1.4 La obra

Al ser la creación de una obra artística el objetivo principal de este trabajo, se debe tener en cuenta dos partes sustanciales que lo envuelven. La parte objetiva cuantificable (análisis, transcripciones, composiciones), y la parte subjetiva no cuantificable (motivación, razón del proyecto, emociones, ideas) ambas son imprescindibles y se dan sentido entre sí.

1.4.1 parte subjetiva

La parte subjetiva no cuantificable. Concierno al contenido emocional de este trabajo, y su motor. Las sensaciones que transmite la música de Herbie Hancock. Hacen que el escucha pueda entender palpablemente la teoría y demás factores cuantificables. Al ser Herbie Hancock uno de los músicos que más ha podido reinventarse a si mismo todo el tiempo. Este viene a ser una fuente inmensa de inspiración y pensamiento vanguardista. ya sea en el aspecto armónico, estilístico o con tecnología modificada por sí mismo. Ha logrando un desarrollo y evolución musical constantes.

la música de Hancock evolucionó del hard bop y el jazz modal, hasta el jazz rock y otras expresiones contemporáneas. Entendiendo el jazz como un lenguaje, más allá que como un género en sí mismo. Aplicó los criterios de improvisación e inventiva a cada uno de los proyectos que abordó.

La música de Herbie Hancock siempre ha ido a la par con su desarrollo personal y espiritual que viene a ser parte fundamental para su proceso de creación, como lo dice en un entrevista “el jazz realmente trata acerca de la

creatividad del espíritu humano y acerca de la expresión del momento” (Hancock. 2013). Esta misma creatividad a la que hace referencia es la base sobre la que se construyen las obras. Su fin es expresar, como todo lenguaje, en este caso el lenguaje del jazz, y su concepto más interesante, la improvisación. Para Herbie Hancock en sus propias palabras es lo que nace del momento presente y de la comunicación entre músicos. Esto rebasa las reglas y conceptos musicales preestablecidos, sin restarles importancia. Hay una anécdota que cuenta Herbie acerca de cuando tocaba en un concierto de Miles Davis mientras este improvisaba Herbie dijo “toqué un acorde que sonaba completamente erróneo . . . Miles paro un segundo y entonces tocó unas notas que hicieron que mi acorde suene correcto”(Hancock. 2017). Esta reflexión nos dice que Miles no escucho el acorde de Hancock como un error, sino como algo que ocurría, un evento, parte de la realidad de ese momento. Y encontró algo que tocar sobre ello. así mismo se debe tener en cuenta el presente ya que de allí sale el sentido de la música. Por tanto, se puede concluir que, al comprender la manera subjetiva de hacer música, se puede asimilar una buena parte de la misma, para plasmarla en composiciones, presentes y futuras.

1.4.2 parte objetiva

Alquimia: “Cuerpo medieval de prácticas y doctrinas, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la energía y la materia, que influyó en el origen de la química” (Salvat, 2004, pág. 485).

En cuanto a la parte objetiva que viene a ser la composición y análisis. Se utiliza el concepto de **alquimia** como una analogía, refiriéndose al proceso de composición. Entiéndase por “*alquimia*” a la mezcla de elementos que permiten a la música realizarse, ya sean estilos, cambios armónicos específicos, efectos, direccionalidad melódica, ritmo, etc. Este concepto empata en varios aspectos con la composición musical ya que ningún compositor genera sus obras por sí solo, siempre es influenciado por sus experiencias de vida y estudios, que al mezclarse correctamente, generan una obra. Al realizar análisis específicos,

teniendo en cuenta algunos de estos aspectos, se logra encontrar el inicio de una manera práctica de abstraer la música, reexponerla en composiciones propias, y eventualmente generar un lenguaje propio.

Los análisis a realizarse en el presente trabajo se enfocan en tres elementos importantes, ritmo, armonía y melodía. Los análisis armónico y melódico se realizarán en las obras *dolphin dance* y *eye of the hurricane*, mientras que, para la tercer obra *succotash* el análisis se enfoca en el aspecto rítmico, debido a su naturaleza polirítmica, misma de la que nos interesa extraer información.

1.4.3 tiempo y poliritmia

El tiempo en sí es un hecho relativo, y muchas veces no se puede apreciar claramente su transcurso. El ciclo de la vida de microorganismos se puede llegar a dar en minutos en contraposición con los procesos geológicos que se miden en millones de años.

“el tiempo transcurre de una sola vez, sin ser fraccionado y una composición existe como un solo espectro de tiempo, con una duración fundamental única que sería la obra entera” (Vallejo, 1995, pág. 37).

El fenómeno de la poliritmia nos concierne en gran medida. Ya que es un elemento recurrente en la obra de Herbie Hancock, sobretodo en *succotash*, obra propuesta que se analiza más adelante. Pero antes debemos aclarar ciertos conceptos básicos, como son: pulso, ritmo y métrica. Es importante aclararlos debido a la ambigüedad que suelen presentar en sí mismos, ya que designan más de una noción a la vez, o coinciden en partes comunes.

Pulso

El concepto de pulso, está estrechamente ligado a la invención de los primeros relojes mecánicos. A partir de este hecho, el ser humano cuenta con una referencia auditiva del tiempo. Desarrollando una forma de dividirlo en unidades proporcionales. antes de esto el tiempo se medía con reloj de arena o reloj solar, sin que estos le brinden una referencia que no sea visual. El compositor

y pedagogo Polo Vallejo nos dice que el pulso, es un punto de referencia constante, regular, en función del cual se organiza y se desarrolla el fluir rítmico. En una música polifónica, la pulsación, en el plano de la organización temporal, es el denominador común a todas las partes (Vallejo, 1995, pág. 38).

RITMO

Originalmente “ritmo” y “rio” estaban etimológicamente emparentados sugiriendo más el movimiento de un recorrido que su división en articulaciones, “ El ritmo es forma recortada en el TIEMPO así como el dibujo es espacio determinado”. (Ezra Pound).

Murray Schafer define, “El ritmo es dirección . . . el ritmo articula un trayecto como si fueran pasos (dividiendo todo el recorrido en partes) o cualquier otra división arbitraria del mismo” (Schafer, 1969, pag. 33).

Por tanto diremos que el ritmo es la consecuencia del orden relativo del tiempo. También podemos decir que para que exista ritmo, este debe manifestarse en eventos sonoros que se opongan al pulso, mediante elementos como: acentos, timbre y duración sin representar necesariamente una regularidad.

METRICA

Cuando el ritmo es organizado regular o irregularmente, por medio de los acentos, da lugar a lo que llamamos compás. Polo Vallejo nos dice en su artículo del pulso a la poliritmia que: "el compás determina un primer nivel elemental de la articulación del ritmo y establece una jerarquía de tiempos fuertes y débiles" (Vallejo, 1995, pág. 43). No debemos confundir compas con métrica, el compas viene a ser la unidad de medida que utiliza la métrica para estructurar el ritmo. por tanto se define a la métrica como un cuadro de referencia más grande. Ya que brinda indicaciones precisas relativas no solo a la cantidad de tiempos que entran en un compas (2/4, 4/4), sino también a la forma en que estos se están articulado con la figura musical base (6/8, 12/8).

POLIRITMIA

El termino poliritmia alude a la superposición de ritmos diferentes, con un desfase mutuo de acentos como podemos apreciar a continuación:

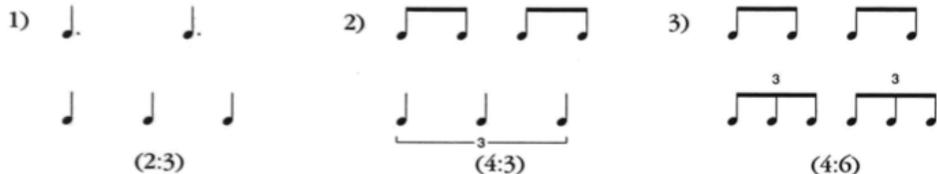


Figura 1. Distintos ejemplos de poliritmia. Tomado de Vallejo, 1995, pág. 52.

Las formulas rítmicas pueden iniciar en el mismo lugar o ser desplazadas a otro punto con respecto al acento central. De esta manera se da una posibilidad de apertura del ritmo, aportando un elemento interesante a la estructura polirítmica.



Figura 2. Desplazamiento de las formulas rítmicas con respecto al acento central. Tomado de Vallejo, 1995, pág. 51.

2 Capítulo II: selección de temas y análisis

Para la selección de los temas a analizar, se procedió a escuchar varios discos de Herbie de distintas épocas. El criterio fue el gusto personal, sin parámetros adicionales. El resultado de esta selección fue: Succotash, Dolphin dance y Eye of the hurricane. Posteriormente se procedió a realizar un análisis deductivo superficial, mediante el cual se logró vislumbrar que: Succotash está basado principalmente en el aspecto rítmico; Dolphin dance y eye of the hurricane tienen elementos armónicos muy interesantes y melodías que se entrelazan con los mismos. Entonces surgió la idea de plantear, ritmo, armonía y melodía, como los pilares a analizar.

Los tres pilares de análisis en las obras son: melodía, movimiento armónico y uso de poliritmia. Para analizar la poliritmia se utiliza el método de transcripción, basándose en el fonograma del disco *inventions and dimentions* de Herbie Hancock, y la clasificación de la estructura polirrítmica tomada del texto *"del pulso a la polirritmia"* de Polo Vallejo. Mientras que para los dos primeros puntos, se utiliza el método de *análisis tonal funcional*, que se encuentra en el libro "Armonía funcional" de Claudio Gabis, el análisis de construcción fraseológica basada en el *Análisis formal de la música popular* de Alejandro Martínez, y el análisis fraseológico tomado de incisos del libro *Escribir y escuchar música popular* de Guillo Espel.

Para el análisis de movimiento armónico, que corresponde a *"Dolphin dance"*. La armonía de esta obra ha demostrado ser problemática para los transcriptores. Los charts de distintas fuentes demuestran a menudo resultados diferentes. Esto se debe a la naturaleza modal de esta obra, varios acordes que toca el compositor no tienen un criterio tonal funcional, y obedecen a otros criterios, como el de enlazar acordes mediante movimientos cromáticos, o simplemente por el "color" que estos pueden dar. La partitura que se analiza a continuación se ha construido basándose en la transcripción de Richard Helzer, director del departamento de jazz en la universidad de San Diego, el chart encontrado en él *"new real book"*, el lead sheet del Real book vol.1 de Hal

Leonard y en la partitura de la revista *HERBIE HANCOCK For all instruments* de Jamey Aebersold.

En cuanto al movimiento armónico se analizan los acordes según su aparición, mediante dos lineamientos: acordes objetivo, que pertenecen a la tonalidad o de intercambio modal; y acordes de transición, que cumplen la función de "puente" para llegar de un acorde a otro. A los acordes objetivo se los señala con el grado al que pertenezcan, en caso de ser de intercambio modal se los señala como tales. Los acordes de transición van señalados por la respectiva función que cumplen, para llegar al acorde objetivo, las cadencias Dos-Cinco se indican mediante una llave o corchetes que une a ambos.



Figura 3. Corchete uniendo un modulo dos-cinco. Tomado de Gabis, 2006, pág. 163.

Las cadencias Cinco-Uno o autenticas, y sus derivados, se señalan mediante una flecha que indica la relación dominante tónica.



Figura 4. Flecha señalando la relación dominante tónica al finalizar un modulo Dos-Cinco-Uno. Tomado de Gabis, 2006, pág. 163.

Para la segunda obra "*eye of the hurricane*", se trabaja sobre la partitura que se ha construido en base al "*chart*" encontrado en el *jazz Real book II*, y en la partitura de la revista *HERBIE HANCOCK For all instruments* de Jamey Aebersold. En cuanto a la tercer obra "*succotash*" se ha utilizado el método de transcripción para obtener la partitura sobre la cual trabajar.

Cabe recalcar, que en cuanto a análisis armónico se utiliza la nomenclatura de las notas musicales en ingles (A, B, C, D, E, F, G).

2.1 análisis Dolphin dance

2.1.1 Historia

Herbie Hancock escribió “*Dolphin dance*” en 1964 y se grabó por primera vez en 1965, siendo la última canción del álbum “*Maiden voyage*”. Esta pieza musical se enmarca en el género jazz. Para la grabación de este disco Herbie Hancock contó con: Freddie Hubbard a la trompeta; George Coleman en el saxofón tenor; Ron Carter al contrabajo y Tony Williams a la batería.

2.1.2 armonía y forma estructural

Este tema, consta de 38 compases, lo cual no era muy común en las formas estándar de jazz en aquella época. Escrito en 4/4. En cuanto a la tonalidad, carece de una, ya que este tema es de índole modal, se mueve por distintos centros tonales a lo largo de la canción, e incluso dentro de los mismos utiliza acordes de tonalidades ajenas. Las herramientas que se utilizan para efectuar la tensión y resolución se dividen entre el movimiento tradicional V-I y el uso de herramientas modales. su forma cuenta con tres partes: A, B y C siendo esta última un puente para iniciar los solos.

2.1.3 Análisis armónico

La obra inicia con un acorde de Ebmaj7, primer grado. que se mueve hacia un V- (Bb-/E), intercambio modal con Eb menor. Luego regresa al I generando una cadencia plagal alterada y un movimiento de acordes por nota pedal. En el cuarto compás la armonía se mueve hacia el relativo menor con una cadencia II-V-I que resolverá a Cm en el compás 5.

$\text{♩} = 122$

I	V-	I	II / VI	V / VI
Ebmaj7	Bb-/E	Ebmaj7	D-7b5	G7b13

Figura 5. Análisis armónico del primer sistema de *Dolphin dance*.

Los compases 5, 6 y 7 realizan un movimiento de función tónica-subdominante-tónica. Primero del C-7 (VI-) a Abmaj7 (IVmaj7), y luego regresa a C-7 VI-. En el último compás del sistema, hace un movimiento II-V-I para resolver a Gmaj7 III intercambio modal con la escala de Eb aumentada, en el compas 9.

Figura 6. Análisis armónico del segundo sistema de *Dolphin dance*.

En el compás 10 toca un IV-, intercambio modal con Eb-, escala paralela de la tonalidad. Los compases 11 y 12 corresponden a un movimiento II - V que debería resolver a Eb sin embargo, resuelve a Cmin7 VI. Lo cual indica que este movimiento corresponde a un IVm/VIm — bVII/VIm — VIm. Movimiento conocido en el mundo del jazz como “back door dominant” o cadencia rota(II -V - VI).

Figura 7. Análisis armónico del tercer sistema de *Dolphin dance*.

En los compases 15 y 16 realiza un movimiento II-V-I que resuelve a Gmaj7 en el compás 17. Realizando de esta manera la primera modulación, como se muestra, a Gmaj7. Los compases del 17 al 20 se mueven por una nota pedal en G variando las calidades de los acordes. Primero el I Gmaj7; en el compás 18 toca un G9(sus4) o I sus4; Hancock aplica este recurso que consiste en reemplazar un acorde convencional con tercera, por un sus4, de esta manera aporta un espectro de sonido más amplio que brinda una sonoridad distinta sin

cambiar de función armónica o grado de la escala; luego regresa al I en el compas 19. En el compás 20 toca un G-9 lo que nos indica un Im7, intercambio modal con I de G- escala paralela, y al a vez acorde pivote para modular a F siendo G- su segundo grado.

Figura 8. Análisis armónico del cuarto y quinto sistemas de *Dolphin dance*.

En los compases del 21 al 23, la armonía modula a F, también se mueve por nota pedal, esta vez en F, variando las calidades de los acordes. En el compás 21 toca un F9(sus4), I(sus4). Luego regresa a un primer grado, F13(b9), utiliza la novena bemol para aportar más densidad armónica, y a la vez conecta con el acorde anterior por medio tono: 9(G) del primer acorde F9(sus4), con b9(Gb) de F13(b9), y sus4(Bb) cuarta del primer acorde con la tercera(A) de F13. En el compás 23 nuevamente se mueve a F9(sus4). El sistema se termina con II-V-I menor (E-7b5–A7b13) hacia el sexto grado (D-), sin embargo este no resuelve.

Figura 9. Análisis armónico del sexto sistema de *Dolphin dance*.

En el compás 25 vemos que la resolución a D se prolonga con un sustituto tritonál del mismo, que resuelve en el compás 26 a D13(b9). Que cumple una función de quinto del segundo (V/II). En el compás 27 toca un B-7, IV- intercambio modal con la escala paralela F menor, mismo que funciona como acorde pivote para modular A. Nótese que una vez más utiliza un intercambio

modal con la escala menor de la tonalidad para realizar una modulación, en este caso B- es el II de A . Situada la armonía en la nueva tonalidad A, el compás 28 toca E7b9 y D-7 que vienen a ser V y IV-, intercambios modales con A menor armónica y A menor respectivamente.

Mod I = A

subV/VI	V/ II-	IV-/	IM con F menor	V/ IM con A menor armónica	IV-/ IM con Am
E ^b 13(9)	D13(9)	B-7		E7b9	D-7

Figura 10. Análisis armónico del séptimo sistema de *Dolphin dance*.

En el compás 29 toca el III(C#-11) de A mayor que junto con el compás 30 en el cual toca un F#13 forma un II-V hacia su II que no se resuelve.

En los compases del 31 al 34, nuevamente utiliza un movimiento armónico por nota pedal, esta vez en E (V) variando las calidades de los acordes, resultando en un movimiento dominante-tónica-dominante-tónica. En el compás 31 toca un E9(sus4) V, en el compás 32 toca un bIII intercambio modal con A menor con bajo en E. Luego regresa a E9(sus4) en el compás 33, para nuevamente tocar el Cmaj7/E en el compás 34.

II/II	V/II	V(sus4)	bIII/ IM con A menor	V(sus4)	bIII-/ IM con A menor
C#-11	F#13(9)	E(sus4)	Cmaj7/E	E9(sus4)	Cmaj7/E

Figura 11. Análisis armónico del octavo sistema de *Dolphin dance*.

En el compas 35 modula una vez más, ahora regresa a la primera tonalidad Eb tocando un I Eb13(sus4). En el compás 36 toca el V de Eb (Bb13(b9)/Eb) que resuelve al I (Eb11). En el

último compás (38) finaliza tocando un acorde de G7 alterado que funciona como un V/VI, que resolverá al acorde de C- en el compás 4, sobre el cual inician los solos.

Mod I = Eb

I V I V/VI

E^b13(sus4) B^b13(b9)/E^b E^b/A^b/E^b G7b9b13

35

Figura 12. Análisis armónico del noveno sistema de *Dolphin dance*.

2.1.4 Construcción fraseológica de la melodía

La sección A se conforma por cuatro semi frases de cuatro compases. Su construcción fraseológica guarda relación con el patrón SRDC (Statement o Presentación, Repeat o Repetición, Departure o Desarrollo y Conclusion o Conclusión). La denominación de las semi frases resultarían: S (presentación) señalada con la letra a, R (Repetición) señalada con la letra a', D (Desarrollo) titulada con la letra b y C (conclusión) señalada con la letra b'.

Este tipo de análisis fraseológico se tomó del texto. “*el análisis formal de la música popular*” de Alejandro Martínez, basado en la construcción fraseológica de la música tonal, Formenlerhe de Arnold Schönberg (Martínez, 2012, págs. 11 - 13).

= 122

A a a' b b'

5 9 13

Figura 13. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección A de *Dolphin dance*.

En cuanto a la direccionalidad melódica, el inicio y terminación de las frases se presenta en la tabla a continuación:

Tabla 1.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
a	4	Alternada	Acéfala	Femenina
a'	4	Alternada	Acéfala	Femenina
b	4	Ascendente	Tética	Femenina
b'	4	Ascendente	Tética	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases en la sección A de *Dolphin dance*.

Este análisis se fundamenta en tres conceptos que presenta Guillo Espel en *Escribir y escuchar música popular*. La direccionalidad melódica, que puede tener cinco formas de trazo: ascendente, descendente, alternada, horizontal, y libre. En este caso, la melodía de a y a' presentan una bajada y subida en la tesitura de las notas, por lo que son alternadas. Mientras que b y b' presentan un trazo melódico predominantemente de grave a agudo, lo que indica que son ascendentes (Espel, 2009. págs. 52-53)

En cuanto a los inicios de frase, Espel propone: tético (inicio **sobre** el primer tiempo), anacrúsico (inicio **antes** del primer tiempo) y acéfalo (inicio **después** del primer tiempo). Mientras que las terminaciones de frase son dos: masculina (la frase termina en tiempo fuerte) y femenina (la frase termina en tiempo débil). (Espel, 2009, págs. 55 - 56)

Estos conceptos son utilizados mas adelante para el análisis de las semi frases de las demás obras propuestas, así como para las composiciones.

La sección B se configura igual que la sección A en 4 semi frases, tres de estas de cuatro compases y una de seis. Nótese que en las dos primeras semi frases de esta sección tienen la misma curva melódica que las dos primeras semi frases de la sección A, pero transpuestas a otra tonalidad. Las semi frases de esta sección esta señaladas por las letras: c, c', d y d' en orden de apareamiento.

The image shows a musical score for section B of 'Dolphin dance'. It consists of four staves of music, each starting with a measure rest. The staves are numbered 17, 21, 25, and 29. Above each staff is a blue box containing a label: 'B' above staff 17, 'c' above staff 21, 'c'' above staff 25, and 'd'' above staff 29. Red lines are drawn over the notes on each staff to indicate the melodic contour. The first staff (17) shows a melodic line that starts on a middle note, rises to a peak, and then falls. The second staff (21) shows a similar contour but transposed down. The third staff (25) shows a more complex contour with multiple peaks and valleys. The fourth staff (29) shows a contour that starts high, falls, and then rises to a peak before falling.

Figura 14. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección B de *Dolphin dance*.

Las características de: direccionalidad, inicio y fin de frase de esta sección se muestran en la siguiente tabla

Tabla 2.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
c	4	Alternada	Acéfala	Femenina
c'	4	Alternada con tendencia ascendente	Acéfala	Femenina
d	4	Alternada con tendencia ascendente	Tética	Femenina

d'	4	Alternada	Tética	Masculina
----	---	-----------	--------	-----------

Direccionalidad, inicio y terminación de frase en la sección B de *Dolphin dance*.

La sección C de la obra está compuesta por una única semi frase sin repetición. Señalada aquí con la letra e

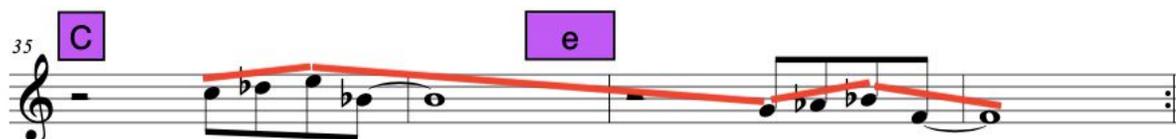


Figura 15. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección C de *Dolphin dance*.

Aquí la direccionalidad, inicio y fin de frase tienen la siguiente tendencia:

Tabla 3.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
e	4	Descendente	Acéfala	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frase en la sección C de *Dolphin dance*.

Análisis de los motivos melódicos

El motivo melódico principal que dura dos compases, se toca dos veces seguidas, en los primeros cuatro compases de la forma.



Figura 16. Primer sistema de *Dolphin dance*.

En el segundo sistema repite el motivo transponiéndolo una tercera hacia abajo, con una variación rítmica, cambia las segunda y cuarta corcheas por negras, en los compases 5 y 6. Si bien la línea melódica es idéntica, los

intervalos entre las notas no lo son. Pero cumplen las mismas funciones sobre la armonía: el primero, sobre Ebmaj7, usa los grados de la escala mayor de Eb 3, 4, 5 y 2. El segundo, sobre Cmin7, usa los grados de la escala menor de C 3, 4, 5 y 2.

Figura 17. Segundo sistema de *Dolphin dance*.

En los compases del 9 al 16, introduce y repite transponiendo un nuevo motivo ascendente, que dura cuatro compases. Nuevamente la línea melódica es igual, todos los intervalos son idénticos y cumplen la misma función sobre los acordes. A excepción de la primera nota, que inicialmente corresponde al tercer grado de la escala mayor de G, y en la repetición del motivo corresponde al quinto grado de la escala menor de C.

Figura 18. Tercer y cuarto sistemas de *Dolphin dance*.

Como podemos apreciar en la figura 19, los siguientes sistemas, se vuelve a transponer el primer motivo esta vez sobre G mayor. Cambiando las funciones de las notas, pero manteniendo la línea melódica. En la repetición del motivo, esta vez sobre G13, usa los grados la escala mixolidia de G 1, 2, 3 y 7, creando un tritono en el intervalo descendente, a diferencia de la cuarta justa en la primera vez. En la repetición de la variación rítmica, sobre F9, usa los grados de la escala mixolidia de F: 7, 1, 2, 7 y 7, 1, 2, 3 para la primera y segunda repetición respectivamente. En esta última formando de igual manera un tritono, pero con las notas de los extremos.

GMAJ⁹ G⁹(sus4) G¹³(9) E^bMAJ⁹/G
 17 F⁹(sus4) F¹³(b9) F⁹(sus4) E-7b5 A7b13
 21

Figura 19. Quinto y sexto sistemas de *Dolphin dance*.

En el último gráfico se establece el motivo final, teniendo la nota más alta del tema F# en el compás 29, llegando así al clímax de intensidad en la ejecución de la melodía para reposar luego sobre un B desde la última corchea del compás 30 hasta el 34.

E^b13(9) D¹³(b9) B-7 E7b9 D-7
 25 C#-11 F#13(b9) E⁹(sus4) CMAJ⁷/E E⁹(sus4) CMAJ⁷/E
 29

Figura 20. Séptimo y Octavo sistemas de *Dolphin dance*.

Los últimos cuatro compases del tema son un “*turn around*” para iniciar los solos, donde el motivo principal se vuelve a tocar dos veces manteniendo la línea melódica y cambiando nuevamente las funciones de las notas. La primera vez, sobre Eb13, usa los grados de la escala mixolidia de EB: 6, 7, 1, y 5, la segunda vez repite exactamente como se toca en los compases 1 y 2.

E^b13(sus4) B^b13(b9)/E^b E^b A^{b+}/E^b G7b9b13
 35

Figura 21. Noveno sistema de *Dolphin dance*.

2.2 análisis eye of the hurricane

2.2.1 Historia

Herbie Hancock grabó “*eye of the hurricane*” en 1965, es la segunda canción de su álbum “*maiden voyage*”. Esta obra se caracteriza por la forma en que Hancock la acompaña, lanzando acordes, ya sean en inversiones, sustituciones o como acordes de paso para enlazar cromáticamente las notas sin un criterio tonal, las notas se mueven como si estuvieran en el “ojo del huracán”.

2.2.2 armonía y forma estructural

este tema tiene como base la forma de un blues menor de 12 compases. Sin embargo no se toca tal cual. En el “*head*” se añade un compas extra. Juega con los clásicos grados I-IV-V, añadiendo y sustituyendo algunos acordes. También juega con cambios de métrica, cadenas II-V-I, y desplazamientos rítmicos. A diferencia de “*dolphin dance*” su melodía no se basa en el desarrollo motivico, resultando en la unión de distintas frases. El tempo de esta canción se sitúa por sobre los 210 bpm. Al estar esta obra fundamentada sobre un blues, al igual que este, su forma estructural está conformada únicamente por una sección A, que se repite dos veces. Los solos en esta obra se improvisan sobre la forma de un blues menor tradicional.

2.2.3 Análisis tonal funcional

En el primer compás establece claramente la tonalidad, iniciando con el primer grado *F menor*. Luego se mueve con una cadencia *V-I (Bb-Ebm)* que resuelve a *Eb-9* en el segundo compás, este forma parte de una cadencia que pasando por *Ab9* resulta en un *II-V-I* que resuelve al sexto grado *Dbmaj7* en la última corchea del mismo compás, realizando de esta forma una resolución anticipada.

$\text{♩} = 220$
 I F-7 V/Eb B \flat 13 II/VI E \flat -7 V/VI A \flat 13 VI D \flat MAJ7

Figura 22. Análisis armónico del primer sistema de *Eye of the hurricane*.

En el compás 5 la armonía se mueve hacia el IV grado B \flat -, que se mantiene por dos compases, para resolver por medio de una cadencia plagal a un poli acorde, formado por G-maj7 sobre F-6, esto indica la sonoridad de un F alterado, que se mantiene hasta el compás 10.

IV B \flat -9 I Alterado G-MAJ7B5 F-6

Figura 23. Análisis armónico del segundo sistema de *Eye of the hurricane*.

Nótese que del compás 7 al 10 la melodía realiza un desplazamiento rítmico, utilizando una célula rítmica que consta de dos compases de 5/4 y uno de 6/4, siempre tocando el mismo acorde. Reparte los tiempos en una negra para el primero y una figura que varía en escritura, debido a que se toca sobre un 4/4, pero siempre dura los cuatro tiempos restantes. Para observar el desplazamiento nos fijamos en el lugar en el que cae la primera negra cada 5-5-6 beats respectivamente: en el compás siete la negra cae en el tiempo 1, en el ocho cae en el tiempo 2 y en el nueve cae en el tiempo 3.

En el compás 10 se tocan varios acordes que generan tensión, este es el punto clímax de la forma. Primero toca B7 que es un V/V que resuelve a C en el segundo tiempo, en el tercer tiempo toca un Db7 que hace de dominante sustituto que resuelve también al C7. En el segundo tiempo del compás 12 resuelve al primer grado F-7. Este se toca hasta el final que comprende el compás 13, mismo para el cual se efectúa un cambio de métrica a 6/4 concluyendo de esta manera la forma.

Vsus/
V/V V V V I
B⁷ C D^{♭7} C⁷ F-7

Figura 24. Análisis armónico del tercer sistema de *Eye of the hurricane*.

2.2.4 construcción fraseológica de la melodía

El análisis, como se evidencia en la siguiente figura, la sección A (única sección) se configura por cuatro semi frases. A diferencia de la obra anteriormente analizada, esta no tiene ninguna repetición, ni de la presentación (S) ni del desarrollo (D). Además su duración no es simétrica, variando el número de compases que abarcan las semi frases. Por tanto se las rotula con: a (dura tres compases), b (dura tres compases), c (dura cuatro compases) y d (dura tres compases).

A a b c d

Figura 25. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección A de *Eye of the hurricane*.

En cuanto a la direccionalidad melódica, esta se sintetiza en la tabla a continuación

Tabla 4.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
a	3	Alternada	Tética	Femenina
b	3	Alternada	Acéfala	Femenina
c	4	Horizontal	Tética	Femenina
d	3	Ascendente	Tética	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases en la sección A de *Eye of the hurricane*.

2.3 análisis Succotash

2.3.1 Historia

“Succotash” pertenece al tercer álbum que grabó Herbie “inventions and dimentions” grabado el 30 de agosto de 1963, la alineación para este disco fue de cuarteto: Herbie Hancock al piano, Paul Chambers como bajista, Willie Bobo en la batería, y Osvaldo “Chihuahua” Martínez en las congas y bongoes. En este álbum Herbie explora variaciones de ritmos afrocubanos, desarrollando una atmósfera de ritmos fluidos y acordes inesperados, en casi todos los temas de este disco las melodías y los acordes se improvisaron, muchas de las ideas armónicas surgieron durante la grabación. Como se ha podido evidenciar en los análisis previos, Herbie Hancock no siempre utiliza el razonamiento tonal al momento de colocar sus acordes. Succotash nace del deseo de Herbie de trabajar sobre el 12/8, “ no le dije a Paul que acordes usar, porque no sabía ni lo que iba a hacer yo mismo, la melodía y la forma de la pieza se desarrollaron espontáneamente, se me ocurrió el título porque al principio, las escobillas de Willie parecían emitir sonidos como 'succotash-succotash " (Herbie Hancock 1996).

2.3.2 armonía y forma estructural

El análisis desarrollado a continuación tiene como objetivo definir los patrones rítmicos que tocan los instrumentos, cómo interactúan entre sí, y el uso de poliritmia resultante de los mismos. Para esto se ha tomado el método planteado por el pedagogo, compositor y etnomusicólogo, Polo Vallejo, en su artículo publicado en la revista de especialización musical Quodlibet. Donde plantea diferentes maneras de establecer una estructura polirrítmica, clasificándolas en: ostinatos, por imitación, contrapunto melódico-rítmico, heterofonía, hoquetus, y polimetrías.

Forma estructural

La obra que se analiza a continuación se desarrolla a partir de un “riff” o “groove” en ostinato que repite y varia la sección rítmica a lo largo del tema. Este carece de secciones formales y movimientos armónicos definidos. Por estos aspectos y Como se ha mencionado anteriormente, para el análisis presente, consideramos como la forma, al orden en el que aparecen los instrumentos y los ritmos que aporta cada uno formando de esta manera el “riff” principal.

La forma de la obra consta de seis grupos de cuatro compases. En el primer grupo, solamente tocan las escobillas presentando el primer patrón, cada instrumento que se suma a la forma se mantiene tocando hasta el fin de la vuelta. Para el segundo grupo se suma el contrabajo, con una celular que complementa a las escobillas. En el tercer grupo entra el piano, tocando una melodía de un compas de duración, en F menor, que se repite igual hasta el compás 17(quinto grupo). En el cuarto grupo la batería se estructura tocando una clave sobre la cual se desarrolla la obra, y de la cual hablaremos mas adelante. Los grupos quinto y sexto, son la consolidación del ritmo tocado por toda la banda el piano varia ligeramente la melodía para dar inicio a los solos que se desarrollan sobre el mismo “riff”.

2.3.3 Análisis rítmico

La primera célula rítmica que escuchamos está interpretada con escobillas. Forma un patrón que divide las 12 corcheas del compas de 12/8 en 3 grupos de 4. De los cuales toca las 3 primeras corcheas con un acento en la tercera, y dejando en silencio la cuarta. Naturalmente el compas de 12/8 se divide en 4 tiempos ubicando así 3 corcheas en cada uno. Al reagrupar las corcheas en 3 grupos estamos superponiendo relativamente una métrica de 3/4 sobre una de 4/4 resultando de esta manera nuestro polirritmo principal sobre el cual se basa toda la obra, el “3 sobre 4”, sin embargo al no sonar aun ningún otro



Figura 27. Patrón rítmico tocado por el piano en *Succotash*.

A partir del décimo compas el ritmo de la caja en la batería se estructura tocando la clave que podemos apreciar en la imagen posterior. Realizando variaciones de esta y desarrollándola a lo largo del tema. esta clave es característica de un ritmo africano llamado Bembé, Herbie Hancock la toma como base para esta obra.



Figura 27. Patrón rítmico tocado por la caja en *Succotash*.

Los patrones polirrítmicos son sintetizados de la siguiente tabla.

Tabla 5.

Instrumento	Estructura polirrítmica
Escobillas y bajo	Hoquetus
Piano	Ostinato
Batería	Clave de Bembé

Patrones polirrítmicos de *Succotash*.

3 Capítulo III

En este capítulo se presentan las obras compuestas como objetivo general de este trabajo. Mismas que serán sometidas a análisis similares a los expuestos en el capítulo anterior. Se han compuesto tres obras, dos para el formato de saxofón y dos guitarras; y una para dúo de guitarras. Empleando elementos encontrados en los estudios de los temas propuestos en el capítulo de análisis.

De la misma manera que el capítulo anterior, se abordan temas como: la armonía, construcción melódica y patrones rítmicos que fueron aplicados para la composición de las obras expuestas.

3.1 composición de las obras

Para el trabajo de composición se utilizaron: Laptop, Interface Scarlet solo, Guitarra eléctrica, guitarra clásica, Teclado, audios de los temas analizados, finale, Ableton live y Garage band. También se tomó el Curso Massteclass: Herbie Hancock. mismo que aportó puntos de vista e ideas que permitieron al proceso creativo desarrollarse de una manera más fluida.

Las técnicas que se utilizaron para efectuar el proceso compositivo fueron:

Improvisación libre: La improvisación libre se refiere a tocar el instrumento sin un criterio previamente impuesto (tempo, tonalidad, ritmo), de esta manera la mente se relaja y juega con los sonidos, al no tener tonalidad impuesta no existen notas erróneas o acordes incorrectos, de esto resultaron varias melodías que se utilizaron para componer.

Escucha activa e improvisación sobre los temas seleccionados: se utilizó la escucha activa para enriquecer las ideas y crear un nexo con los temas, luego se improvisó sobre estos, lo cual aportó más ideas sobre cómo llevar el proceso creativo, lo cual facilitó la composición.

Uso de los análisis realizados: se utilizaron los análisis realizados para dar forma a las ideas. Los elementos hallados permitieron encontrar nexos para unir o desarrollar partes inconclusas y a veces como puntos de partida.

3.2 Análisis de la obra *camino*

3.2.1 Contexto compositivo

Esta obra se compuso entre los meses de junio y julio de 2020, con la intención de expresar ciertos estados anímicos predominantes en el momento de la composición. El título *camino* fue elegido porque describe la sensación de la obra a manera de analogía. Un camino siempre te lleva de un sitio a otro. Cuando lo estamos recorriendo experimentamos en mayor o menor medida una transición, e incluso nervios por el cambio de ambiente. Así mismo la coyuntura actual nos obliga a emprender un camino hacia un nuevo ambiente de relaciones sociales, económicas y culturales. El ritmo base de esta obra se fundamenta en el *Aire típico*, ritmo tradicional ecuatoriano. Mismo que ha sido una gran influencia para el compositor. Sin embargo la intención no fue componer un aire típico, este ritmo es utilizado como un elemento que aporta cierto carácter a la obra. Al igual que algunos elementos extraídos de los análisis previamente realizados.

3.2.2 armonía y forma estructural

En este sub inciso se explican los elementos empleados para la composición armónica y estructural de la obra. Esta información está resumida en la siguiente tabla.

Tabla 6.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
INTRO	36	2 frases: i y i' semi frases de 8 compases c/u l y l' semi frases de 8 y 12 compases respectivamente	-Tonalidad Em -i sin acordes y i' sobre Isus4 -l: sobre IVsus4 y l' sobre Isus4 y acordes de paso al IV (Esus4/F#, G13, G13/B)
A	24	2 frases: a y a' semi frases de 8 compases c/u b y b' semi frases de 5 y 3 compases respectivamente	-Tonalidad Em (melódica y frigia) -Frase a acordes de paso: al I (C°, A°, F#°), al bIII (F#°), IM bII al I (F a Em)
B	16	2 frases: c y c' semi frases de 4 compases c/u d y d' semi frases de 4 compases c/u	-Tonalidad Em
Repetición de A, B y C	40	Repetición	Igual a la primera vuelta
OUTRO	36	Repetición del INTRO	Igual que el INTRO

Forma estructural de la obra camino.

En la semi frase i' que compone la primera mitad del INTRO de la obra, se empleó un grado I (Em) con calidad sus4, también usado por Hancock en *Dolphin dance*. Se utiliza esta calidad para crear un efecto angular cuando la armonía se mueve al IV grado también sus4. Para regresar nuevamente al Isus4. En la semi frase l' se forma un camino de acordes (Esus4, Esus4/F#,

G13, G13/B), que resuelven a Amaj7 realizando un intercambio modal con el IV grado de E mayor, escala paralela de la tonalidad.

En las semi frase a de la parte A realiza nuevamente un movimiento entre dos acordes sus4 esta vez desde el Isus4 al bIIIsus4. Sin embargo para regresar al I (Em), se realiza un movimiento a través de los acordes C^o, A^o y F#^o, que resultan de inversiones de D#^o, acorde que corresponde a un VII intercambio modal con la escala de E menor armónica.

La semi frase a' inicia nuevamente en el I grado. Moviéndose luego de dos compases al bVI (C), que a la vez hace el papel de dominante que resuelve al bII (F), que articula un camino para resolver al I de la tonalidad, por medio de una cadencia frigia.

Las semi frases b y b', que abarcan 8 compases, se mueven sobre los cambios armónicos bIII - V - I, movimiento armónico característico de la música ecuatoriana. Luego se utiliza nuevamente acordes de calidad sus4 para dar una sonoridad angular o de paralelismo armónico, tocando en manera descendente, Esus4, Dsus4 y Cmaj7 (VI). La semi frase b' concluye con un acorde de C(b9) acorde que se utiliza para crear tensión, y que resolverá en la parte B a un Em.

En cuanto al desarrollo de la parte B este se mueve en los grados de la escala de Em de la siguiente manera: I (Em) - V (Bm) - bIII (Gmaj7) - Isus4 (Esus4) - bIII (Gmaj7) - V (Bm) - I (Em). Como se observa es un movimiento en espejo, ya que los acordes que van del I al Isus4 son los mismos que llevan del Isus4 al I pero de regreso.

3.2.3 construcción fraseológica de la melodía

La estructura de frases de la melodía en *camino*, guarda algunas similitudes con la de *Dolphin* dance, las dos primeras semi frases tienen la misma duración, direccionalidad melódica, inicio y fin de frase al igual que en las dos

primeras semi frases de *Dolphin dance*. En cuanto a las dos que le siguen, se desarrollan de una manera diferente.

INTRO Amaru

$\text{♩} = 83$

Alto Sax

Guitar 1

Guitar 2

9

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

17

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Figura 28. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica del INTRO de *Camino* primera parte.

Figura 29. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica del INTRO de *Camino* segunda parte.

Para un estudio minucioso se ha elaborado la siguiente tabla que muestra el análisis fraseológico de la introducción. Cabe recalcar que se analizan los mismos parámetros melódicos ya observados en el capítulo anterior.

Tabla 7.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
i	8	Alternada	Acéfala	Masculina
i'	8	Alternada	Acéfala	Masculina
l	8	Alternada	Acéfala	Masculina
l'	12	Alternada	Acéfala	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases en el INTRO de *Camino*.

Como se observa en la tabla 7, las dos primeras semi frases guardan los mismos lineamientos que el primer tema analizado en el capítulo dos, sin embargo las dos semi frases siguientes difieren de la estructura antes mencionada, cambiando la cantidad de compases y manteniendo idénticas a las dos primeras semi frases la direccionalidad melódica, y el inicio y fin de frase.

Para continuar, en la siguiente figura observamos las semi frases (a, a', b y b')

The musical score for Figure 30 consists of three staves. The top staff is for the Saxophone (A. Sx.) and contains a melodic line starting at measure 37. A purple box labeled 'A' is positioned above the first measure, and another purple box labeled 'a' is positioned above the eighth measure. A purple line connects the start of the first measure to the start of the eighth measure. A red line traces the melodic contour of the saxophone line. The middle staff is for Guitar 1 (Gtr. 1) and contains a whole rest in every measure. The bottom staff is for Guitar 2 (Gtr. 2) and contains a bass line with a dynamic marking of *mf*. The bass line features a sequence of chords: E sus4, G sus4, and another G sus4. The instruction 'con aire típico' is written above the first two measures of the bass line.

Figura 30. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte A de *Camino* primera parte.

The image displays a musical score for the second part of 'Camino', featuring saxophone (A. Sx.) and two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2). The score is divided into three systems, each with a measure number (42, 47, and 52) at the beginning.

System 1 (Measures 42-48):

- A. Sx.:** Melodic line starting at measure 42, marked *mf*. A purple bracket labeled 'a' spans measures 42-48, indicating a phrase.
- Gtr. 1:** Chords: Gmaj7sus, A dim, A dim, F#dim, Esus4, Esus4, Esus4.
- Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment, marked *mf*.

System 2 (Measures 47-51):

- A. Sx.:** Continuation of the melodic line.
- Gtr. 1:** Chords: C, F, F#7b5.
- Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment.

System 3 (Measures 52-58):

- A. Sx.:** Continuation of the melodic line.
- Gtr. 1:** Chords: G13, F#dim, G, B7. A purple bracket labeled 'b' spans measures 52-58, indicating a phrase.
- Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment, marked *f*.

Figura 31. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte A de *Camino* segunda parte.

The musical score for Figure 32 consists of three staves. The top staff is for Saxophone (A. Sx.), the middle for Guitar 1 (Gtr. 1), and the bottom for Guitar 2 (Gtr. 2). The saxophone part starts at measure 57 and features a melodic line with a purple box highlighting a 'b' note. A red line above the staff indicates the melodic contour, showing an overall descending trend with some local ascents. The guitar parts include chords and a melodic line. The key signature is one sharp (F#). The chords listed below the guitar staves are: E-, E sus4, D sus4, Cmaj7, Cmaj7, C9b/D, E-, and B-.

Figura 32. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte A de *Camino* tercera parte.

Se han sintetizado los elementos de configuración melódica en la siguiente tabla.

Tabla 8.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
a	8	Alternada	Acéfala	Masculina
a'	8	Alternada	Anacrúsica	Femenina
b	5	Descendente	Acéfala	Femenina
b'	3	Alternada	Tética	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte A de *Camino*.

En cuanto a la parte B de la obra, se puede notar que el número de semi frases y su duración de compases es idéntica a la parte B de *Dolphin dance*. De igual manera las dos primeras semi frases poseen las mismas características de direccionalidad melódica, inicio y fin de frase.

Tabla 9.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
c	4	Alternada	Acéfala	Masculina
c'	4	Alternada	Acéfala	Masculina
d	4	Descendente	Acéfala	Masculina
d'	4	Alternada	Acéfala	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte A de *Camino*.

The figure displays a musical score for three instruments: A. Sax., Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (57, 62, 67, 72). Red annotations highlight specific melodic phrases and their directionality.

- System 1 (Measures 57-61):** A. Sax. has a melodic line with a red bracket and arrow above it, indicating a phrase. Gtr. 1 and Gtr. 2 provide accompaniment with chords: E-, Esus4, Dsus4, Cmaj7, Cmaj7, C9b/D, E-, B-. A red box labeled 'c' is placed below the Gtr. 2 staff at measure 59.
- System 2 (Measures 62-66):** A. Sax. has a melodic line with a red bracket and arrow above it. Gtr. 1 and Gtr. 2 provide accompaniment with chords: Gmaj7/D, Esus4, Gmaj7/D, B-, E-, E-, B-, Gmaj7/D, Esus4. Red boxes labeled 'c'' and 'd' are placed below the Gtr. 2 staff at measures 62 and 65 respectively.
- System 3 (Measures 67-71):** A. Sax. has a melodic line with a red bracket and arrow above it. Gtr. 1 and Gtr. 2 provide accompaniment with chords: Gmaj7/D, B-, E-, E-, B-, Gmaj7/D, Esus4, Gmaj7/D, B-. A red box labeled 'd'' is placed above the A. Sax. staff at measure 70.
- System 4 (Measures 72-76):** A. Sax. has a melodic line with a red bracket and arrow above it. Gtr. 1 and Gtr. 2 provide accompaniment with chords: E-, E-, B-, Gmaj7/D, Esus4, Gmaj7/D, B-, E-.

Figura 33. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte B de *Camino*.

3.3 Análisis de la obra *Rondando el Ilaló*

3.3.1 Contexto compositivo

Esta obra se compuso en el mes de mayo, y nace de la constante observación del Ilaló. Este es un volcán inactivo, ubicado en las estribaciones del valle, se prolonga al este dividiendo los valles de los Chillós y Tumbaco. Ofrece un espectáculo visual desde varios ángulos. En este lugar se han llevado a cabo ceremonias antiquísimas desde tiempo inmemoriales y guarda vestigios de eras anteriores a la nuestra, lo que lo convierte en un lugar sumamente energético y sagrado. También nace de la necesidad del compositor de plasmar experiencias personales e historias fantásticas, mismas que forman parte de la cultura y vida cotidiana de quienes habitan en la región andina.

La obra expuesta y analizada a continuación, evoca la historia de un sujeto que da vueltas por la montaña cargando su botella, cuando es interceptado por un ente que le propone una competencia. Si pierde le tendrá que entregar su vida, si gana podrá acceder libremente a la dimensión antigua de donde proviene la entidad. Inicia la competencia y el protagonista empieza a perder, sin embargo recuerda las historias narradas por los abuelos acerca de las entidades que habitan la montaña y los tratos que estas proponen a los seres humanos. Entonces toma ventaja y en una reñida batalla, logra la victoria y sigue caminando por la montaña bebiendo de su botella.

3.3.2 Forma estructural y armonía

Esta obra consta de partes A, B, C y D, cada una representa un momento de la historia: el estribillo representa al personaje bebiendo de su botella, A representa al protagonista rondando la montaña, B por su parte representa la entidad desconocida, C la competencia liderada por la entidad y D el momento de lucidez en el que nuestro protagonista recuerda y gana la competencia, en el estribillo de cierre nuevamente tenemos a nuestro protagonista caminando con su botella. El tema se toca en una métrica de 6/8 a un tempo de 110bpm. En la siguiente tabla se ha esquematizado la obra *Rondando el Ilaló* por sus secciones y división de frases, así como armónicamente.

En la siguiente tabla se ha esquematizado la obra *Rondando el llaló* por sus secciones y división de frases, así como armónicamente.

Tabla 10.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
ESTRIBILLO	4	Frase única	-Tonalidad Dm armónica
A	16	2 frases: a y a' semi frases de 4 compases c/u b y b' semi frases de 4 compases c/u	-Tonalidad Dm (natural, armónica)
B	12	2 frases: c y c' semi frases de 4 compases c/u d semi frase de 4 compases	-Tonalidad Em
Repetición del estribillo	4	Repetición	-Tonalidad Dm armónica
C	8	2 semi frases e y e' de 4 compases c/u	-Tonalidad Dm armónica
D	12	2 semi frases f y f' de 6 compases c/u	-semi frases f y f' acordes de paso con criterio cromático (Ebm, Esus4, F7, E13)
Repetición del estribillo	4	Repetición	Igual a la primera repetición y final en el acorde Dm9

Forma estructural de la obra *Rondando el llaló*.

Como se observa en la tabla, las semi frases de las secciones A y B tienen la misma duración que la obra de Hancock *Dolphin dance*. En cuanto a la armonía de esta obra, está fundamentada en la tonalidad de Dm tomando prestado de vez en cuando el V mayor de Dm armónica, los movimientos armónicos de la parte A son: bVI - V7 - I en las dos primeras semi frases. Sin embargo en las dos semi frases que le siguen la progresión se mueve en

bIII - V - I. Estos movimientos armónicos tienen influencia de los movimientos armónicos de la música tradicional ecuatoriana.

La parte B toca un movimiento V - I - V - I en las dos primeras semi frases. Luego regresa en la última al ya expuesto bIII - V - I. En cuanto a la parte C sus dos semi frases son armónicamente idénticas a las dos primeras de la parte B. Diferenciadas por la melodía.

La parte D es un contrapunto de dos semi frases, la armonía de esta parte en las dos semi frases se compuso bajo un criterio de movimiento cromático del bajo, que se mueve desde Eb hasta F, luego de regreso a E. Los acordes que se utilizan en esta parte son: en el primer compás de la primera semi frase, Dm - Dsus4 - Dm, esto se tomó de lo analizado en la obra *Dolphin Dance*, en la que utiliza el acorde de calidad sus4 para dar color a los acordes sin cambiar del todo su función armónica. En el segundo compás tenemos: Dsus4 - Ebm - Esus4, nuevamente se evidencia el uso del recurso armónico explicado anteriormente. Desde el Eb inicia un movimiento de acordes que se compuso con el criterio del movimiento cromático del bajo este es: Ebm - Esus4 - F7 - E13. Para concluir la semi frase se toca un Asus4 que cambia su calidad a A7 para resolver a un Dsus4, que luego regresa a un A7 (V7) que se mantiene creando tensión hasta el final de la semi frase.

En cuanto al estribillo, este se toca al inicio, en la mitad y al final de la obra. Su armonía se mueve entre el Im y el V7.

3.3.3 Construcción fraseológica

Esta obra consta de cinco frases (A, B, C, D y estribillo); A se divide en cuatro semi frases, B en tres semi frases, C y D cuentan con dos semi frases, y el estribillo es en sí una frase única.

A continuación se observa en la tabla 11 el análisis de la frase única del estribillo.

Tabla 11.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
Única	4	Alternada	Tética	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases del ESTRIBILLO de *Rondando el llaló*.

ESTRIBILLO

The musical score shows three staves: Alto Sax, Guitar 1, and Guitar 2. The Alto Sax staff has a red line tracing the melodic contour of the chorus. The Guitar 1 staff shows chord diagrams for Dm, Dm, A, Dm, and Dm, with dynamics markings f and mf. The Guitar 2 staff shows a rhythmic accompaniment with dynamics markings f and mf. The score is in 8/8 time and features a key signature of one flat.

Figura 34. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica del ESTRIBILLO de *Camino*.

En cuanto a la parte A podemos evidenciar que la duración de las semi frases es idéntica a la parte A de *Dolphin dance*, la idea para el desarrollo motivico de esta parte se inspiró en la obra ya mencionada.

Tabla 12.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
a	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina
a'	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina
b	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina
b'	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte A de *Rondando el llaló*

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Rondando el llaló'. Each system includes three staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Gtr. 1 (Guitar 1), and Gtr. 2 (Guitar 2). The first system covers measures 6 to 9, and the second system covers measures 10 to 13. A yellow box labeled 'A' is placed above the first system, and another yellow box labeled 'a' is placed above the second system. A red box labeled 'a'' is placed above the first system of the second system. The notation includes melodic lines with arrows indicating directionality (upward and downward), and chord symbols (Bb, A, Dm) and dynamics (mf, mp) are provided for the guitar parts.

Figura 35. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte A de *Camino* parte uno.

Figura 36. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte A de *Camino* parte dos.

Las semi frases de la parte B a diferencia de la A son 3. En cuanto a los inicios, fines de frase, y direccionalidad melódica es idéntica a la A, como se evidencia en la tabla y figura que se encuentran a continuación.

Tabla 13.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
c	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina
c'	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina
d	4	Alternada	Anacrúsica	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte B de *Rondando el llaló*.

B

The musical score consists of three systems, each with three staves: A. Sax., Gtr. 1, and Gtr. 2. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

- System 1 (Measures 22-25):**
 - A. Sax.:** Starts with a *mf* dynamic, marked with an orange slur. Measure 22 has a box labeled 'c' above it. The dynamics reach *f* by measure 25.
 - Gtr. 1:** Features a red slur over the first four measures. Dynamics are *mf* at the start and end of the slur.
 - Gtr. 2:** Chord progression: A7, Dm, *mf* A7, Dm. Dynamics are *mf* at the start and end.
- System 2 (Measures 26-29):**
 - A. Sax.:** Continues the melodic line with an orange slur.
 - Gtr. 1:** Features a red slur over the first four measures. Dynamics are *f* at the start and *mf* at the end.
 - Gtr. 2:** Chord progression: *f* A7, Dm, *mf* A7, Dm. Dynamics are *f* at the start and *mf* at the end.
- System 3 (Measures 30-33):**
 - A. Sax.:** Ends with a *mp* dynamic, marked with an orange slur.
 - Gtr. 1:** Features a red slur over the first four measures. Dynamics are *mp* at the start and end.
 - Gtr. 2:** Chord progression: F, F, A7, Dm. Dynamics are *mp* at the start and end.

A box labeled 'd' is placed below the second system, centered under measure 28.

Figura 37. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte B de *Camino*.

A diferencia de las partes anteriores la C difiere en todos los aspectos de su fraseología, a excepción de la duración de las semi frases.

Tabla 14.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
e	4	Descendente	Tética	Masculina
e'	4	Descendente	Tética	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte C de *Rondando el llaló*.

The figure shows a musical score for three instruments: Alto Saxophone (A. Sx.), Guitar 1 (Gtr. 1), and Guitar 2 (Gtr. 2). The score is divided into two systems, each with three staves. The first system starts at measure 38 and the second at measure 42. Red boxes labeled 'e' and 'e'' are placed above the first and second systems respectively, indicating the start of phrases. Red lines connect the notes across the staves, showing the melodic flow. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano). Chord symbols *A7*, *Dm*, and *A7* are visible in the guitar parts.

Figura 38. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte C de *Camino*.

La parte D de la obra presenta un pequeño contrapunto entre el saxofón y la guitarra. se ha realizado únicamente el análisis de la guitarra ya que ambas melodías se intercalan teniendo como resultado la misma fraseología, como se evidencia a continuación.

Tabla 15.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
f	6	Alternada	Tética	Femenina
e'	6	Alternada	Tética	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte D de *Rondando el llaló*.

The figure displays a musical score for three instruments: Saxophone (A. Sx.), Guitar 1 (Gtr. 1), and Guitar 2 (Gtr. 2). The score is in 4/4 time and begins at measure 46. The saxophone part starts with a dynamic marking of *ff* and features a melodic line with a purple line above it indicating an upward directionality. The guitar parts start with a dynamic marking of *mf*. The guitar 1 part has a red line above it indicating a downward directionality. The guitar 2 part shows a series of chords: D, Dsus4, D, Dsus4, E-, Esus4, Esus4, F7, E13, Asus4, and A7Dsus4. A purple box labeled 'f' is placed above the saxophone staff, and a purple box labeled 'D' is placed to the left of the saxophone staff. A purple line connects the 'f' box to the saxophone staff, and a red line connects the 'D' box to the guitar 1 staff. The saxophone part ends with a dynamic marking of *mp*.

Figura 39. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte D de *Camino* parte uno.

The image displays a musical score for the second part of 'Camino'. It consists of two systems of staves, each containing three parts: Alto Saxophone (A. Sx.), Guitar 1 (Gtr. 1), and Guitar 2 (Gtr. 2). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 50-53):

- A. Sx.:** Features a melodic line with a purple bracket above it, indicating a phrase that spans from measure 50 to the end of the system. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Gtr. 1:** Features a melodic line with a red bracket above it, indicating a phrase that spans from measure 50 to the end of the system. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Gtr. 2:** Provides a harmonic accompaniment with chords: A7 (measures 50-51), D (measure 52), Dsus4 (measures 52-53), and E- E sus4 (measures 52-53).

System 2 (Measures 54-57):

- A. Sx.:** Features a melodic line with a purple bracket above it, indicating a phrase that spans from measure 54 to the end of the system. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Gtr. 1:** Features a melodic line with a red bracket above it, indicating a phrase that spans from measure 54 to the end of the system. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Gtr. 2:** Provides a harmonic accompaniment with chords: E sus4 (measures 54-55), F7 (measure 55), E13 (measures 55-56), A sus4 (measures 56-57), and A7 D sus4 (measures 56-57).

Figura 40. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la parte D de *Camino* parte dos.

3.4 Análisis de la obra *Esos ojos*

3.4.1 Contexto compositivo

Esta obra se compuso a fines del mes de julio, mientras se experimentaba con distintos tipos de cambios de acordes. Al igual que las otras dos obras ya presentadas, esta fue tomando forma mientras se improvisaba sobre sus fragmentos. Al final se decidió que lo más adecuado para transmitir el sentimiento emotivo que la caracteriza, es el ritmo de pasillo ecuatoriano. A pesar de tener una sonoridad tradicional sus cambios armónicos no lo son, ya que se utilizaron elementos extraídos principalmente del análisis de *Dolphin dance*. Por esto se ha denominado al estilo de tocar este tema como pasillo libre.

3.4.2 Armonía y forma estructural

La armonía de esta obra, en su mayoría, se mueve sobre la tonalidad de F#m, en la parte A inicia con dos compases de F#m, se mueve a un acorde de A7#11, intercambio modal con F# dórico b9. Luego le sigue un II - V - I que resuelve a F#m, este movimiento de acordes se repite una vez más. Concluyendo así la parte A.

En cuanto a la parte B inicia con F#m para irse a F#, un intercambio modal con F#, luego se mueve diatónicamente primero al IV (Bm), luego al bIII (A). Finaliza con un V/V (G#), V (C#b9) intercambio modal con F# menor armónica, que resuelve al I de nuestra tonalidad.

La sección C emplea varios acordes que se encuentran fuera del contexto diatónico al igual que las otras secciones inicia en el Im (F#m) luego se va a Dmaj7, intercambio modal con F#. Luego toca un II-V-I que resuelve a Cmaj7, resultando un intercambio modal con el quinto grado de F# Lidio. la armonía se mueve después hacia un Dm9 como acorde de paso, este acorde se emplea solamente debido a su sonoridad en el contexto de la canción. regresa

nuevamente a la tonalidad con un Bm9 IV. La parte C y la obra termina con un acorde de E lo que indica una modulación a C#m o E mayor, tonalidad vecina de F#m. Nótese que la resolución del Bm al E, emula una cadencia Vm-I, resuelve a pesar de la ausencia de tritono en el V grado.

En la siguiente tabla se ha esquematizado la obra *Rondando el Ilaló* por sus secciones y división de frases, así como armónicamente.

Tabla 16.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
A	8	Semi frases a y a' de 4 compases c/u	-Tonalidad F#m; acorde de paso A7#11 IM con F doricob9
B	8	Semi frases b y b' de 3 y 5 compases respectivamente	-Tonalidad F#m (natural, armónica); IM con F# mayor (F#)
A	8	Igual que la primera A	-Tonalidad F#m; acorde de paso A7#11
C	9	Semi frases c y c' de 5 y 4 compases respectivamente	-Tonalidad F#m ; IM con V de F# Lidio(C#maj7); acorde de paso Dm; modulación a E
C'	9	Semi frases d y d' de 5 y 4 compases respectivamente	-Tonalidad F#m ; IM con V de F# Lidio(C#maj7); acorde de paso Dm; modulación a E

Forma estructural de la obra *Esos ojos*.

3.4.3 Construcción fraseológica de la melodía

Como se observa en la tabla 17 la duración de las semi frases es irregular, este fenómeno ocurre en la mayoría de la obra

Tabla 17.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
a	6	Alternada	Acéfala	Femenina
a'	4	Descendente	Anacrúsica	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte A de *Esos ojos*.

A Pasillo libre Amaru Muñoz

♩ = 86

Guitar 1

Guitar 2

itr. 1

itr. 2

Figura 41. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección A de *Esos ojos*.

En la parte B, nuevamente la duración de las semi frases es desigual. La direccionalidad, inicio y fin de frase de la semi frase b son idénticos a la semi frase a de la sección A.

Tabla 18.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
b	3	Alternada	Acéfala	Femenina
b'	5	Ascendente	Acéfala	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte B de *Esos ojos*.

The image shows a guitar score for two systems. The first system, labeled 'B', covers measures 11 to 13. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A green box labeled 'b' spans measures 11, 12, and 13. The chords are F# in measure 11, F# in measure 12, and B-7 in measure 13. The second system covers measures 14 to 18. A green box labeled 'b'' spans measures 14, 15, 16, 17, and 18. The chords are A in measure 14, G#7 in measure 15, C#b9 in measure 16, and F# in measure 17. Red lines and arrows highlight the melodic contour of the phrases.

Figura 42. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección B de *Esos ojos*.

La sección C se caracteriza por tener direccionalidad melódica: Ascendente en la semi frase c y Descendente en la c'

Tabla 19.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
c	5	Ascendente	Acéfala	Femenina
c'	4	Descendente	Anacrúsica	Masculina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte C de *Esos ojos*.

The image displays two systems of guitar music. The first system, labeled 'C', covers measures 29 to 33. It features an ascending melodic line in the first guitar part (Gtr. 1) over a series of chords: F#, F#, Dmaj7, D#7b5, G#7, and C#maj7. The second system, labeled 'C'', covers measures 34 to 37. It features a descending melodic line in the first guitar part (Gtr. 1) over chords: D-9, B-9, E, and E. The second guitar part (Gtr. 2) provides accompaniment for both systems.

Figura 43. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección C de *Esos ojos*.

Por último la parte C', presenta una fraseología distinta al resto de secciones de la obra.

Tabla 20.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase
d	5	Alternada	Tética	Femenina
d'	4	Alternada	Anacrúsica	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases de la parte B de *Rondando el llaló*.

The image displays two musical staves for guitar, labeled Gtr. 1 and Gtr. 2. The first section, marked 'd' in a red box, starts at measure 38. The melodic line in Gtr. 1 is highlighted with a red line, showing an alternating melodic direction. The chord progression in Gtr. 2 is F#, F#, Dmaj7, D#-7b5 G#7, and C#maj7. The second section, marked 'd'' in a red box, starts at measure 43. The melodic line in Gtr. 1 is also highlighted with a red line, showing an anacrusis. The chord progression in Gtr. 2 is D-9, B-9, E, E, E, and E. A first ending bracket is shown above the final two measures of the second section.

Figura 44. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la sección C' de *Esos ojos*.

4 conclusiones y recomendaciones

Luego de finalizar la realización del proyecto destinado a la creación de obras artísticas y material de análisis formal para el estudio de los recursos presentes en las obras del compositor Herbie Hancock, se concluye lo siguiente.

Los temas que se analizaron, presentan gran variedad de intercambios modales, e inclusive modulaciones que no siempre tienen relación cercana con la tonalidad principal. Se ha deducido al escuchar los fonogramas, que esto se debe a los matices sonoros que aportan tales modulaciones e intercambios modales. También que Hancock no siempre utiliza un criterio tonal funcional al momento de colocar acordes. El criterio parece ser más de enlaces cromáticos entre los acordes o de "color".

También se concluye que el uso de poliritmia enriquece enormemente la variedad de sonoridad que se le puede dar a una obra, como se evidencia en Succotash. A pesar de que la obra está basada en una sola nota, la variación rítmica puede reemplazar a la variación armónica. Al tener un ritmo estable los acordes que se utilizan pasan a tener menos importancia armónica y pueden usarse con un criterio distinto al tonal funcional.

Para la creación de una obra artística es necesario tener una base técnica y analítica, de la cual se extrae la información. Sin embargo en el momento de la creación lo más esencial, es la creatividad. Se recomienda que para componer de mejor manera, se lo haga desde la improvisación. De esta forma lo ya escrito y asimilado toma nuevos matices al pasar por nuestra mente y espíritu o intuición como mejor les parezca llamarlo.

Referencias

- Chávez Godínez, Luis Gerardo. (2008). Las cinco etapas del proceso creativo. En Temáticas y Técnicas. Guía de Apreciación del Arte. Sistema de Educación Media Superior. Universidad de Guadalajara.
- Citación de un video (Hancock, H. (2013). Entrevista con Herbie Hancock [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=jC6N6AYZBcA>
- Citación de un video (Hancock, H. Miles Davis according to Herbie Hancock [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=FL4LxrN-iyw&t=270s>
- de los Ríos, Patricia (1998). los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos; un legado contradictorio. Sociológica, 13(38), 13.-30.
- Gabis, C.(2006) Armonía funcional. Buenos Aires, Argentina: Melos de Ricordi Americana.
- Gioia, Ted. (2002). Historia del jazz. Madrid. Turner publicaciones.
- Salvat Editores. (2004). La enciclopedia. Madrid, España: Salvat Editores.
- Schafer, M.(1969). Limpieza de oídos. Italia: Ricordi.
- Vallejo, P.(1995). Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa. Quodlibet: revista de especialización musical. 1(2), 35.-58.

ANEXOS

Enlaces a fonogramas esenciales para este trabajo de titulación

1. Video de los temas: Rondando el llaló(Tonada mestiza), Camino(aire típico libre) y Esos ojos (pasillo libre) -- Compuesto en 2020 por Amaru Muñoz. Interpretado por: Amaru Muñoz(guitarra) Erika Escorza (saxofón).

<https://youtu.be/xExtllkl-bE>

2. Dolphin Dance - Compuesto en 1965 por Herbie Hancock.

<https://www.youtube.com/watch?v=iB2Z2DY17yQ>

3. Eye of the hurricane - Compuesto en 1965 por Herbie Hancock.

<https://www.youtube.com/watch?v=oQ9V22hnYyQ>

4. Succotash - Compuesto en 1963 por Herbie Hancock.

<https://www.youtube.com/watch?v=k-Htqmu-1e0>

5. Enlace a la carpeta digital que contiene las obras compuestas.

https://drive.google.com/drive/folders/1UabrwoY1IsD_H64VFSufV0vSSZlvFQ2z?usp=sharing

Dolphin Dance

Herbie Hancock

♩ = 122

E♭maj7 B♭-/E E♭maj7 D-7b5 G7b13

5 C-7 A♭maj7 C-7 A-11 D7

9 Gmaj7 A♭-9 F-9 B♭7

13 C-7 C-7/B♭ A-9 D7

17 Gmaj7 G9(sus4) G13(9) G-9

21 F9(sus4) F13(b9) F9(sus4) E-7b5 A7b13

Dolphin Dance

25

E \flat 13(9) D13(\flat 9) B-7 E7 \flat 9 D-7

29

C#-11 F#13(\flat 9) E(sus4) Cmaj7/E E9(sus4) Cmaj7/E

35

E \flat 13(sus4) B \flat 13(\flat 9)/E \flat E \flat
A \flat /E \flat G7 \flat 9 \flat 13

Dolphin Dance

Herbie Hancock

♩ = 122

I Ebmaj7 V- Bb-/E I Ebmaj7 II / VI D-7b5 V / VI G7b13

5

VI-7 C-7 IV Abmaj7 VI-7 C-7 II-/III A-11 V/III D7

9

III maj7 Gmaj7 IM con Eb aumentada IV-/IM con Eb menor Ab-9 II-9 IV-/VI F-9 V7 BVII/VI Bb7

back door dominant

13

VI-7 C-7 VI-7 C-7/Bb II/III maj A-9 V/III maj7 D7

17

Mod I = Gmaj7 I Gmaj7 Isus4 G9(sus4) I G 13(9) I-/IM con Gm G-9

21

Mod I = Fmaj7 Isus4 F9(sus4) I(B9)? F 13(b9) Isus4 F9(sus4) II/VI E-7b5 V/VI A7b13

subV/VI Eb13(9) V/II- D13(b9) IV-/IM con F menor B-7 V/IM con A menor armónica E7b9 IV-/IM con Am D-7

II/II C#-11 V/II F#13(b9) V(sus4) E(sus4) bIII/IM con A menor Cmaj7/E V(sus4) E9(sus4) bIII-/IM con A menor Cmaj7/E

Mod I = Eb

I Eb13(sus4) V Bb13(b9)/Eb I Eb Ab/Eb V/VI G7b9b13

SCORE

SUCCOTASH

HERBIE HANCOCK
ARRANGER

♩ = 120

Musical score for the piece "Succotash" by Herbie Hancock. The score is arranged for five instruments: ESCOBILLAS (top two staves), CONTRABAJO (middle staff), PIANO (bottom two staves), and CAJA (bottom staff). The music is in 12/8 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The piano part includes a chord change to F-7/B. The score consists of two measures of music, each ending with a repeat sign.

DOUBLE BAS

SCORE

EYE OF THE HURRICANE

HERBIE HANCOCK
ARRANGER

♩ = 220 F-7 B^b13 E^b-7 A^b13 D^bMAJ7

RONDANDO EL ILALO

Amaru Muñoz Ocampo

Tonada mestiza ♩ = 63

Alto Sax

Guitar 1

Guitar 2

f

f

f

mf

Dm Dm A Dm Dm

A. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mp

mf

B \flat B \flat A Dm

A. Sax.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mp

mf

B \flat B \flat A Dm

14

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *f*

F F A7 Dm

18

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *f*

F F A7 Dm

22

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *mf*

A7 Dm A7 Dm

26

A. Sx.

f *mf*

Gtr. 1

f *mf*

A7 Dm A7 Dm

Gtr. 2

mf

30

A. Sx.

mp

Gtr. 1

mp

F F A7 Dm

Gtr. 2

mp

34

A. Sx.

f

Gtr. 1

f

Dm Dm A Dm

Gtr. 2

f

38

A. Sx. *ff* *mp*

Gtr. 1 *ff* *mp*

Gtr. 2 *ff* *mp*

A7 Dm A7 Dm

42

A. Sx. *ff* *mp*

Gtr. 1 *ff* *mp*

Gtr. 2 *ff* *mp*

A7 Dm A7 Dm

46

A. Sx. *mf*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2

D- Dsus4 D Dsus4 Eb- Esus4 Esus4 F7 E13 Asus4 A7 Dsus4

50

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

A7 D- Dsus4 D Dsus4 Eb-Esus4

f

54

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4 F7 E13 Asus4 A7 Dsus4

58

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Dm Dm A Dm

ff

1. 2.

RONDANDO EL ILALO

Amaru Muñoz Ocampo

ESTRIBILLO

Alto Sax

Guitar 1

Guitar 2

A

a

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

a'

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

F **b** DANDO EL ILALO

14

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *f*

F F A7 Dm

mf **b'**

18

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *f*

F F A7 Dm

mf **b'**

B

22

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

A7 Dm A7 Dm

mf **c**

RONDANDO EL ILALO

26

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f *mf*

f *mf*

A7 Dm A7 Dm

d

30

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

mp

F F A7 Dm

34

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

f

Dm Dm A Dm

RONDA **e** DEL ILALO

4

C

A. Sx. *ff* *mp*

Gtr. 1 *ff* *mp*

Gtr. 2 *ff* *mp*

A7 *Dm* *A7* *Dm*

e'

A. Sx. *ff* *mp*

Gtr. 1 *ff* *mp*

Gtr. 2 *ff* *mp*

A7 *Dm* *A7* *Dm*

f

D

A. Sx. *mf*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2

D *Dsus4* *D* *Dsus4* *Eb- Esus4* *Esus4* *F7* *E13* *Asus4* *A7Dsus4*

RONDANDO EL ILALO

50

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

A7 D- Dsus4 D Dsus4 Eb- Esus4

f

54

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4 F7 E13 Asus4 A7Dsus4

58

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

ff Dm *ff* Dm A Dm

1. 2.

CAMINO

Amaru Muñoz Ocampo

Aire típico libre ♩. = 83

Alto Sax

Guitar 1

Guitar 2

8^{vb}

mf

9

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

9

mf

Esus4

8^{vb}

17

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

17

mf

Asus4

25

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

Esus4/F#

G13

G13/B

f

f

33

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

G13/D

A

37

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

con aire tipico

Esus4

Gsus4

mf

42

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

Gmaj7sus A dim A dim F#dim Esus4 Esus4 Esus4

47

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

C F Gsus4 F#7b5

52

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

f

f

9 G13 F#dim G B7

57

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

E- Esus4 Dsus4 C maj7 C maj7 C9b E- B-

62

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B- E- E- B- Gmaj7/D Esus4

67

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

Gmaj7/D B- E- E- B- Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B-

72

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- E- B- Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B- E-

77

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

Esus4 Gsus4

82

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

Gmaj7sus Adim Adim F#dim Esus4 Esus4 Esus4

87

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

C F Esus4 F#7b5

92

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

9 G13 F#dim G B7

ff

97

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- Esus4 Dsus4 C maj7 C maj7 C9b E- B-

mf

102

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

ff

ff

ff

Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B- E- E- B- Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B-

108

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- E- B- Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B- E-

113

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- B- Gmaj7/D Esus4 Gmaj7/D B- E-

117

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

Detailed description: This system covers measures 117 to 121. The Alto Saxophone (A. Sx.) part consists of a whole rest in every measure. The first guitar (Gtr. 1) part features a series of chords: E4-G4-A4 (measures 117-118), E4-G4-A4-B4 (measures 119-120), and E4-G4-A4 (measure 121). Each chord is marked with an accent (>) and a vibrato symbol (v). The second guitar (Gtr. 2) part plays a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

122

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Asus4

Detailed description: This system covers measures 122 to 126. The Alto Saxophone (A. Sx.) part consists of a whole rest in every measure. The first guitar (Gtr. 1) part features a series of chords: E4-G4-A4 (measures 122-123), E4-G4-A4-B4 (measures 124-125), and E4-G4-A4 (measure 126). Each chord is marked with an accent (>) and a vibrato symbol (v). The second guitar (Gtr. 2) part continues the rhythmic pattern from the previous system. The key signature has two sharps (F# and C#).

127

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Detailed description: This system covers measures 127 to 131. The Alto Saxophone (A. Sx.) part consists of a whole rest in every measure. The first guitar (Gtr. 1) part features a series of chords: E4-G4-A4 (measures 127-128), E4-G4-A4-B4 (measures 129-130), and E4-G4-A4 (measure 131). Each chord is marked with an accent (>) and a vibrato symbol (v). The second guitar (Gtr. 2) part continues the rhythmic pattern. The key signature has two sharps (F# and C#).

132

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

Detailed description: This system covers measures 132 to 136. The Alto Saxophone (A. Sx.) part consists of a whole rest in every measure. The first guitar (Gtr. 1) part features a series of chords: E4-G4-A4 (measures 132-133), E4-G4-A4-B4 (measures 134-135), and E4-G4-A4 (measure 136). Each chord is marked with an accent (>) and a vibrato symbol (v). The second guitar (Gtr. 2) part continues the rhythmic pattern. The key signature has two sharps (F# and C#).

rit.

137

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4/F#

G13

G13/B

G13/B

142

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

A

rit.

CAMINO

Amaru

INTRO

♩. = 83

i

Alto Sax

Guitar 1

Guitar 2

i'

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

i

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

CAMINO

25

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

Esus4/F#

G 13

G 13/B

f

33

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

G 13/B

A

a

37

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

con aire tipico

Gsus4

mf

mf

CAMINO

42

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

Gmaj7sus A dim A dim F#dim Esus4 Esus4 Esus4

47

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

C F *mf* Esus4 F#7b5

b

52

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

f

9 G13 F#dim *f* G B7

57

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- Esus4 Dsus4 Cmaj7 Cmaj7 C9b/D E- B-

c

mf

B

62

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

G maj 7/D Esus4 G maj 7/D B- E- E- B- G maj 7/D Esus4

c'

d

67

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

G maj 7/D B- E- E- B- G maj 7/D Esus4 G maj 7/D B-

f

72

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- E- B- G maj7/D Esus4 G maj7/D B- E-

77

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

Esus4 Gsus4

mf

82

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

G maj7sus A dim A dim F#dim Esus4 Esus4 Esus4

f

87

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

C 3 F Esus4 F#-7b5

92

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

9 G13 F#dim G B7

ff

97

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- Esus4 Dsus4 Cmaj7 Cmaj7 E- B-

mf

102

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

ff

ff

G maj7/D Esus4 G maj7/D B- E- E- B- G maj7/D Esus4 G maj7/D B-

108

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- E- B- G maj7/D Esus4 G maj7/D B- E-

113

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

E- B- G maj7/D Esus4 G maj7/D B- E-

117

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

122

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Asus4

127

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

132

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4

rit.

137

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

Esus4/F#

G 13

G 13/B

G 13/B

142

A. Sx.

Gtr. 1

Gtr. 2

A

Esos ojos

Amaru Muñoz

Pasillo libre

♩ = 86

Guitar 1

Guitar 2

F# F# A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

Gtr. 1

Gtr. 2

A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# B-7

Gtr. 1

Gtr. 2

A G#7 C#b9 F#

♩ = 86

19

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

25

Gtr. 1

Gtr. 2

A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

29

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# Dmaj7 D#-7b5 G#7 C#maj7

34

Gtr. 1

Gtr. 2

D-9 B-9 E7 E7

38

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# Dmaj7 D#-7b5 G#7 C#maj7

Esos ojos

Amaru Muñoz

A

Pasillo libre

a

♩ = 86

Guitar 1

Guitar 2

F# F# A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

a'

Gtr. 1

Gtr. 2

A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

b

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# B-7

b'

Gtr. 1

Gtr. 2

A G#7 C#b9 F#

♩ = 86

19

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

25

Gtr. 1

Gtr. 2

A7#11 G#-7b5 C#b9 F# F#

C

29

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# Dmaj7 D#-7b5 G#7 C#maj7

C

C'

34

Gtr. 1

Gtr. 2

D-9 B-9 E E

C

d

38

Gtr. 1

Gtr. 2

F# F# Dmaj7 D#-7b5 G#7 C#maj7

