



ESCUELA DE MÚSICA



LUMBIJAZZ: COMPOSICIÓN DE TRES TEMAS MUSICALES ECUATORIANOS BASADOS EN EL ANÁLISIS DE TRES ESTÁNDARES DE JAZZ Y LA FUSIÓN DE LOS RITMOS TRADICIONALES SANJUANITO Y ALBAZO, INSPIRADO EN LOS PERSONAJES DE LA FIESTA DE SAN BARTOLOMÉ DE LUMBISÍ.



AUTOR

Cristian Javier Chillán Chillán

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

LUMBIJAZZ: COMPOSICIÓN DE TRES TEMAS MUSICALES
ECUATORIANOS BASADOS EN EL ANÁLISIS DE TRES ESTÁNDARES DE
JAZZ Y LA FUSIÓN DE LOS RITMOS TRADICIONALES SANJUANITO Y
ALBAZO, INSPIRADO EN LOS PERSONAJES DE LA FIESTA DE SAN
BARTOLOMÉ DE LUMBISÍ.

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:

Fernando Cilio

Autor:

Cristian Javier Chillán Chillán



2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

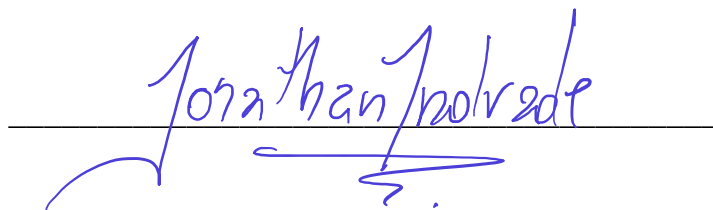
"Declaro haber dirigido el trabajo, **Lumbijazz**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Cristian Javier Chillán Chillán**, en el semestre **2021-01**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Fernando Cilio
C.I. 1722314331

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Lumbijazz**, del estudiante **Cristian Javier Chillán Chillán**, en el semestre **2021-01**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Jonathan Andrade

C.I. 1719814830

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.”



Cristian Javier Chillán Chillán

C.I. 1726008038

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Jay Byron y a todos los profesores que han sido parte de este gran sueño, en especial a Raimon Rovira, María Terterian, Fernando Cilio y Marcos Merino; quienes fueron mi inspiración como grandes profesionales de la música.

DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo a mis padres, quienes confiaron en mí y han sido mi fortaleza en todo momento, pero de manera especial a mis abuelitos y mis tíos que se encuentran fuera del país, los cuales me han apoyado de manera incondicional y me han brindado toda su ayuda en todos los retos que se me han presentado a lo largo de la carrera universitaria. Además, también es dedicado a la tierra que me vio nacer y crecer como es Lumbisí.

RESUMEN

El presente proyecto es un acercamiento entre la música ecuatoriana y el *jazz*, específicamente entre el sanjuanito, el albazo y los estándares de *jazz*. Estos serán abordados en tres composiciones bajo la conceptualización e inspiración en los personajes de la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí.

Los géneros musicales mestizos ecuatorianos han ido evolucionando a través de los años, manteniendo la esencia tradicional, por ejemplo, el sanjuanito ha mantenido siempre su métrica binaria en 2/4 y el albazo en 6/8.

Por otro lado, el *jazz* que tiene un cierto acercamiento al medio ecuatoriano; es un género musical que por la antigüedad y cantidad cultural que ha albergado, engloba todo un proceso de adaptación a diferentes conceptos de los cuales han nacido subgéneros, piezas icónicas (estándares), referentes y en si la necesidad de representar la libertad en la música. En lo que se refiere a los estándares de *jazz*, de manera general; son obras transcritas por estudiantes de Berklee, los cuales a lo largo del tiempo han sido parte del estudio de músicos ya que tienen amplia variedad armónica, que se puede aplicar en otros géneros musicales. Por ende, los estándares escogidos son: *In a sentimental mood*, *Afternoon in Paris* y *Up jumped spring* los cuales serán abordados en el presente trabajo.

Para la realización de este proyecto se hará un análisis de los recursos musicales tanto de la música tradicional ecuatoriana (sanjuanito y albazo), como del *jazz*, (basado en tres estándares). Todo esto para establecer una relación mediante el análisis de sus elementos en común y así lograr la fusión musical. La metodología que se aplicará para conseguir los objetivos planteados será el método cualitativo y la técnica de la investigación documental, así como el método compositivo y experimental.

Finalmente, el proyecto tendrá un portafolio de tres composiciones inéditas fundamentadas en sanjuanito y el albazo, los cuales serán relacionados y fusionados con la armonía, melodía y ciertos recursos rítmicos de lo que conocemos como estándares de *jazz* y sus versiones. Toda esta investigación

está basada e inspirada en la representación actual de los personajes de la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí.

ABSTRACT

This project is an approach between Ecuadorian music and jazz, specifically between the sanjuanito, the albazo and jazz standards. These will be addressed in three compositions under the conceptualization and inspiration in the characters of the feast of San Bartolomé de Lumbisí.

The Ecuadorian mestizo musical genres have evolved over the years, maintaining the traditional essence, for example, the sanjuanito has always maintained its binary metric in 2/4 and the albazo in 6/8.

On the other hand, jazz, which has a certain approach to the Ecuadorian environment, is a musical genre that due to its antiquity and the cultural quantity it has harbored, encompasses a whole process of adaptation to different concepts from which subgenres, iconic pieces (standards), referents and in itself the need to represent freedom in music have been born. Regarding jazz standards, in general, they are works transcribed by Berklee students, which over time have been part of the study of musicians since they have a wide harmonic variety, which can be applied to other musical genres. Therefore, the standards chosen are: In a sentimental mood, Afternoon in Paris and Up jumped spring which will be addressed in this work.

For the realization of this project, an analysis of the musical resources of both traditional Ecuadorian music (sanjuanito and albazo) and jazz (based on three standards) will be made. All this to establish a relationship through the analysis of their common elements and thus achieve musical fusion. The methodology that will be applied to achieve the proposed objectives will be the qualitative method and the documentary research technique, as well as the compositional and experimental method.

Finally, the project will have a portfolio of three unpublished compositions based on sanjuanito and albazo, which will be related and fused with the harmony, melody and certain rhythmic resources of what we know as jazz standards and their versions. All this research is based and inspired by the current representation of the characters of the feast of San Bartolomé de Lumbisí.

INDICE

Introducción.....	1
1 Descripción del Proyecto	3
2 Fundamentación Teórica	4
2.1 El Jazz: definición e historia	4
2.2 El Jazz: características musicales	5
2.2.1 Instrumentación básica.....	5
2.2.2 Armonía	5
2.2.2.1 Voicing	6
2.2.3 Melodía.....	10
2.2.4 Ritmo	10
2.3 El Jazz: subgéneros y grandes exponentes	10
2.4 El Estándar de Jazz.....	12
2.5 La música tradicional ecuatoriana	13
2.5.1 Forma	13
2.6 El Sanjuanito: definición e historia.....	15
2.7 El Sanjuanito: características musicales	16
2.7.1 Instrumentación	16
2.7.2 Armonía y Melodía.....	16
2.7.3 Ritmo	17
2.7.4 Tipos de sanjuanitos.....	17
2.7.5 Composiciones representativas.....	19

2.8	El Albazo: definición e historia.....	19
2.9	El Albazo: características musicales.....	20
2.9.1	Instrumentación	20
2.9.2	Armonía y Melodía.....	20
2.9.3	Ritmo	21
2.9.4	Géneros y especies.....	21
2.9.5	Composiciones representativas.....	22
2.10	Lumbisí: ubicación y geografía	23
2.11	Lumbisí: historia y origen.....	23
2.12	Lumbisi: fiesta tradicional	24
2.13	Personajes de la fiesta	26
2.13.1	El Capariche: origen y representación	26
2.13.2	El Payaso: origen y representación	28
2.13.3	El Negro: origen y representación	29
3	Análisis estético musical	32
3.1	Estándares de jazz.....	32
3.2	In a sentimental mood	32
3.2.1	Análisis formal	33
3.2.2	Análisis musical	33
3.2.3	Sección A	33
3.2.4	Sección B	37
3.2.5	Sección A (Reexposición).....	39

3.3	Análisis general versión Dexter Gordón	40
3.3.1	Información general	40
3.3.2	Interpretación melodía	40
3.3.3	Interpretación sección rítmica	40
3.3.4	Forma e instrumentación	41
3.4	Afternoon in Paris	41
3.4.1	Análisis formal	41
3.4.2	Análisis musical	41
3.4.3	Sección A	41
3.4.4	Sección B	48
3.4.5	Sección A (Reexposición).....	50
3.5	Análisis versión Benny Golson	50
3.5.1	Información general	50
3.5.2	Interpretación melodía	50
3.5.3	Interpretación sección rítmica	51
3.5.4	Forma e instrumentación	51
3.6	Up Jumped Spring	52
3.6.1	Análisis formal	52
3.6.2	Análisis musical	52
3.6.3	Sección A	52
3.6.4	Sección B	59
3.6.5	Sección A (Reexposición).....	61

3.7	Análisis versión Curtis Fuller	62
3.7.1	Información general	62
3.7.2	Interpretación melodía	62
3.7.3	Interpretación sección rítmica	63
3.7.4	Forma e instrumentación	63
4	Composición de los temas.....	63
4.1	Criterios de selección y composición; estándares de jazz	63
4.2	Criterios de selección y composición: ritmos ecuatorianos	65
4.3	Composición1: Capariche 2.0.....	66
4.3.1	Recursos compositivos armónicos y melódicos.....	67
4.3.2	Recursos rítmicos	71
4.3.3	Conceptualización con el personaje	74
4.4	Composición 2: El Payaso.....	75
4.4.1	Recursos compositivos armónicos y melódicos.....	75
4.4.2	Recursos rítmicos	80
4.4.3	Conceptualización con el personaje	83
4.5	Composición 3: Aguardiente	84
4.5.1	Recursos compositivos armónicos y melódicos.....	85
4.5.2	Recursos rítmicos	92
4.5.3	Conceptualización con el personaje	96
5	Conclusiones y Recomendaciones	98
	Referencias	101

ANEXOS	106
--------------	-----

Introducción

En el Ecuador la cultura artística no es apreciada de la mejor manera, puesto que lograr posicionarse dentro del medio es complejo, debido al poco crecimiento en la industria musical, más aún cuando se trata de música tradicional ecuatoriana, ya que ha tenido poca difusión y pocos compositores con obras nuevas. Por otro lado, ciertos géneros tradicionales ecuatorianos como el sanjuanito y el albazo son apreciados popularmente gracias al sentido de pertenencia en el país, pero no son interpretados ni valorados de manera sensata por el público en general; pese a que algunos músicos le han dado una cierta renovación. Así mismo algunos compositores dejaron de inspirarse para poder crear y aportar al medio, de la misma forma otros ya no componen en base a las tradiciones y culturas ecuatorianas, sino que realizan solo arreglos o recreaciones, entrando en una simplicidad musical en el país.

La música tradicional ecuatoriana en los últimos años ha entrado en proceso de renovación y florecimiento musical gracias a nuevas composiciones de autores y grupos como: Raimon Rovira (Pies en la Tierra), Daniel Mancero (Mancero Trio), Alex Alvear (Wañukta Tonic), Jonathan Andrade (Blues Mestizo), Fernando Cilio (Signos Andinos), Jazz de Barro, Runa Jazz, quienes han realizado su trabajo musical bajo la influencia del *jazz*, el *funk*, el *rock*, etc. Gracias a esto se renueva el lenguaje musical ecuatoriano introduciendo nuevos elementos musicales, los cuales son estudiados por las nuevas generaciones de músicos jóvenes que tiene la responsabilidad de seguir este camino de composición, experimentación y evolución.

Los géneros ecuatorianos mestizos como el sanjuanito y el albazo representan en si a cierta parte de la cultura ecuatoriana debido a su gran difusión dentro del medio, la misma que es muy influyente en las fiestas populares donde hay representaciones de personajes que le dan mucho sentido a la tradición del pueblo, es por eso que estos géneros han sido escogidos, pues hacen referencia al mestizaje en la sierra ecuatoriana, y según el enfoque del proyecto específicamente en Lumbisí.

El presente trabajo busca reunir elementos melódicos, armónicos y rítmicos del sanjuanito, el albazo y tres estándares de *jazz*, para ser fusionados y representados en tres composiciones inspiradas en toda la ideología de los personajes en la fiesta de Lumbisí.

Finalmente, todo este proceso se llevará a cabo por medio de la investigación documental, pues se consultará en diferentes fuentes bibliográficas, publicaciones, libros y trabajos de análisis e investigación; para fundamentar todos los elementos musicales y las distintas características antes ya mencionadas; tanto del estándar de *jazz* como del sanjuanito y el albazo. Esto también incluye el análisis estético musical de dichos estándares de *jazz*; pues todos los recursos obtenidos serán parte de este proceso de composición.

1 Descripción del Proyecto

La base de este proyecto académico tiene como objeto la composición de tres temas ecuatorianos mediante el análisis de tres estándares de *jazz* y la fusión de ritmos tradicionales como el sanjuanito y el albazo, teniendo en cuenta que dicho análisis musical no hace referencia a la improvisación. Para esto; se establece tres puntos importantes según su descripción:

- **Contextualización:** El proyecto Lumbijazz explora la composición y la fusión musical entre géneros ecuatorianos y el *jazz*. La línea de investigación utiliza el método cualitativo, específicamente la técnica de investigación documental ya que se refiere a la recopilación de datos para dar resultados lógicos. El enfoque es la identificación de recursos armónicos y melódicos de los estándares de *jazz* para recrear de mejor manera la fusión rítmica musical. El proyecto fue escogido para recrear una nueva visión musical contemporánea más allá de lo tradicional dentro de Lumbisí.
- **Justificación:** La información musical como archivos sonoros, partituras, composiciones y personajes importantes dentro de Lumbisí es demasiado escasa, por eso; con el proyecto se pretende difundir nueva información musical para las futuras generaciones dentro de la comunidad y así preservar de cierta manera parte de la cultura.
- **Objetivo general y específicos:** Componer tres temas ecuatorianos por medio del análisis de tres estándares de *jazz* y la fusión de los ritmos tradicionales sanjuanito y el albazo, inspirado en la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí.
 - Establecer recursos musicales armónicos, melódicos, rítmicos y de composición, en base al entorno contemporáneo.
 - Describir el origen y el significado de los personajes de la fiesta de San Bartolomé de Lumbisí, tales como costeros, payasos y capariches.

- Registrar material inédito musical para para generar un aporte a la cultura de Lumbisí y el interés musical de futuras generaciones.

2 Fundamentación Teórica

2.1 El Jazz: definición e historia

La definición del término *jazz* según (Linás, 1983) hace referencia a “hacer el amor”, esta premisa no está absuelta de discusión puesto que no hay una definición clara del género ya que su aparecimiento se da en Estados Unidos en el siglo XIX, pero posteriormente lo que se conoce hoy en día como el ritmo, la armonía, y las melodías son parte de un largo proceso cultural de años, ya que este género musical se ha enriquecido de las distintas manifestaciones sociales y estilos musicales.

El autor con esta definición del *jazz* trata de referirse a la comunicación y libertad íntima que los músicos tienen al momento de interpretar el género, pues, aunque la frase se refiera a un acto íntimo; está la profundización de la frase, pues dicho acto es con amor mutuo, dando por entendido que el *jazz* es la libertad y el amor expresado por cada interprete.

La estructura como tal de este género musical se ha desarrollado en los denominados estándares, los cuales son una gama de composiciones dentro del género, estas aparecen de forma continua en la década de los años treinta (Berliner, 1994) y que estaban ya preestablecidas en obras de *rag*, como las de Scott Joplin. (Linás, 1983).

En la historia del *jazz*, es muy común asociar todas sus características al ámbito musical afroamericano debido a su origen, al uso de ritmos sincopados y al uso de los modos, puesto que se complementó con el uso de los instrumentos occidentales ya que estos le dieron una tímbrica la cual se ve reflejada en el acompañamiento del *gospel* y su desarrollo armónico. (Linás, 1983). El *jazz* aparece en los Estados Unidos, específicamente en la segunda mitad del siglo XIX, el cual se expandió a nivel global en el siglo XX, en si este género tuvo sus primeras apariciones entre las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica, la mismas que tuvieron su fusión en la comunidad afroamericana

del sur de Estados Unidos. (Herrera & Nicolalde, 2016). El *jazz* también tenía varias percepciones de su concepto, puesto que era música alejada de las salas de grandes conciertos ya que el fin no era la “contemplación”, sino que tenía gran realce en las fiestas y en las reuniones sociales donde se disfrutaba bailando, bebiendo y conversando.

El *jazz* apareció debido a los grandes problemas que surgieron en aquella época como el racismo, la discriminación y la esclavitud, por ende, nació una nueva forma de expresión musical, gracias a esto la interacción entre el compositor y el intérprete fue más libre añadiéndose instrumentos de viento como trompetas y saxofones, posteriormente se introdujo la guitarra y el piano. (Llinás, 1983).

2.2 El Jazz: características musicales

En el contexto de los estándares; a continuación, se va a hacer énfasis en subtemas relacionados al *jazz* como: la instrumentación, la armonía, los *voicings* del estilo, la melodía, y el ritmo. Todo esto como características propias del estilo, ya que, se busca entender de una forma global el *jazz* desde una visión musical.

2.2.1 Instrumentación básica

En los formatos de *jazz* tradicional la instrumentación varía dependiendo el objetivo musical (Herrera & Nicolalde, 2016), pero lo más común es:

- Batería
- Contrabajo o bajo eléctrico en el estilo moderno
- Piano, piano eléctrico, órgano o sintetizadores en estilos modernos
- Guitarra eléctrica
- Instrumentos de viento (saxofones, trompetas, entre otros)
- Vocalistas

2.2.2 Armonía

En el *jazz* se puede mencionar que una de sus características principales es la disonancia compleja estructurada, por eso se crearon las formas de armonización basándose en las reglas armónicas del estilo clásico europeo (Bascuñan, 2013) con mucha amplitud en el uso modal y el desarrollo melódico-rítmico.

La estructura armónica según (Fedele, 2020) es de la siguiente manera: acordes diatónicos, dominantes secundarios, dominantes sustitutos, dominantes por extensión, disminuidos y de intercambio modal. Por tal motivo, bajo el mismo concepto se mantiene lo siguiente:

La estructura fundamental es la tétrada, y el acorde básico se compone de cuatro voces: tónica, tercera, quinta y séptima. El desarrollo armónico diatónico, se deriva del estudio de la escala mayor y sus modos, Jonio, Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio y Locrio. También las escalas menores y sus modalidades, menor melódica y menor armónica. Por su parte la armonía modal plantea un sistema a partir de los modos que se forman en la escala mayor. Cada escala tiene una nota característica, cadencias y una serie de acordes diatónicos. El *Cool Jazz*, por ejemplo, utiliza mucho la modalidad: el tema *So what*, se construye a partir del modo Dorio, (Dm Dorio), y es un ejemplo excelente del uso de este recurso. Conjunto a esta técnica se utilizan pedales y ostinatos a la hora de trabajar la armonía modal. También son características las modulaciones a tonos más cercanos o lejanos, utilizando diferentes técnicas para esto, usando usualmente el acorde dominante como pivote para acercarse a la nueva tónica. (Bascuñan, 2013, págs. 57-58)

Todo esto conlleva a que las rearmonizaciones sean usuales en el estilo ya que estos acordes son intercambiados por otros que también cumplan con la función armónica. Según (Bascuñan, 2013) en contexto la estructura básica es la que contiene el I, II, V, VII grados, y la que es más utilizada es la que contiene el I, VI, II, V, I grados, de forma particular estas dos formas conllevan una relación vertical donde la armonía es la que sostiene a toda la melodía, con lo cual van apareciendo elementos sobre los cuales es posible la improvisación a través de modos, disonancias, escalas, elementos formales, entre otros; que le dan color y carácter al género musical.

2.2.2.1 Voicing

Según (Levine, 1995) el *voicing* es un acorde expresado en diferentes inversiones, generalmente para guitarra o piano, el cual puede ser usado en estado fundamental, aunque en el *jazz* es usado en inversiones dependiendo la progresión armónica.

(Pease & Pulling, 2001) lo definen como el primer material de uso armónico para los pianistas y los arreglistas de *jazz* en toda América del Norte en el año 1920,

ya que ellos afirman que; en esa época solo se usaban triadas y acordes con séptima, pero a final de los años 20 el compositor Duke Ellington empezó a descubrir y explorar las tensiones dentro del piano y así aplicarlas a su orquesta.

La presente definición es para entrar en contexto con el tipo de *voicing* que va a ser utilizado en el piano por medio del acompañamiento armónico y rítmico.

- **Shell Voicing**

El *shell voicing* es un tipo de acorde que se popularizaron en la época del *bebop*, siendo una forma práctica de interpretar el estilo. Su estructura consta de la nota fundamental, la tercera y la séptima, pero en la práctica se utilizan solo dos notas dependiendo el movimiento armónico, conformandose de la siguiente manera: raíz y tercera o la raíz y la séptima. Por otra parte, debido a que la quinta se omite, la tercera o la séptima son las notas que determinan si un acorde es menor o mayor, estos se denominan *guide tones*, los cuales son interpretados con la mano izquierda; mientras la derecha realiza la melodía. (The Jazz Resource, s.f.)

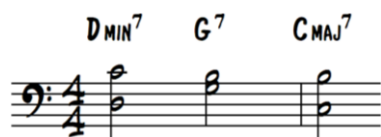


Figura 1: *Shell voicing*



Figura 2. *Shell voicing* y *guide tones*

- **Left-Hand Voicing o 4-Note Voicing**

Es un acorde el cual omite su nota fundamental, también denominado acorde sin raíz. El pionero de esta técnica fue Bill Evans, el cual desarrolló un acorde que se compone de cuatro notas incluidos los *guide tones* y sustituyendo la nota

fundamental por las tensiones del acorde las cuales le dan color musical, generando dos tipos de *left-hand voicing*; de tal forma que según la página web (Free Jazz Piano Lessons, 2017) su estructura es la siguiente:

- Tipo A: 3, 5, 7, 9
- Tipo B: 7, 9, 3, 5

Estos dos tipos de acordes van intercalando de acuerdo al movimiento armónico ya que el acorde tipo B es la inversión del acorde tipo A y viceversa, puesto que, si en una progresión armónica el primer acorde tiene la tercera en la parte inferior (tipo A) el siguiente acorde tiene la séptima en la parte inferior (tipo B). (The Jazz Resource, s.f.)

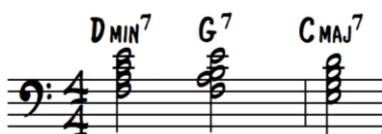


Figura 3. *Left-hand voicing* tipo A



Figura 4: *Left-hand voicing* tipo B

Finalmente, el uso de tensiones le dan una sonoridad mas sensible que aporta color a todo el *voicing*, especialmente en los acordes dominantes V7 puesto que; solo en estos su quinta nota es reemplazada por tensiones que alteran su sonoridad y evitan que el *voicing* sea simple y tradicional, de tal forma que su estructura es la siguiente: 3, 13, 7, 9 o también 7, 9, 3, 13. Incluso cuando la progresión resuelve a una tonalidad menor se sustituye la trecena (13) por el bemol trece (b13). (The Jazz Resource, s.f.)

- **Two-Hand Voicing**

Es un acorde a dos manos estructurado principalmente para pianistas, los cuales lo utilizan para acompañar a solistas o para realizar un colchon armónico, cuando la melodía es interpretada por algún otro instrumento. La estructura de este acorde es el siguiente:

- Mano izquierda: *shell voicing* o *guide tones*
- Mano derecha: *4-note voicing* o triada con tensiones

En la mano derecha el acorde es el mismo que el *lef-hand voicing* solo que se suprime la tercera o la séptima debido a que en la mano izquierda ya están esas notas, por ende, no es necesario que se repitan en las dos manos. (Kovarsky, 2020)



Figura 5. *Two-hand voicing* (A)



Figura 6: *Two-hand voicing* (B)

Por último, estos *voicings* son esenciales en el *jazz*, ya que son el soporte de la armonía y le dan esa sonoridad característica del género, además, hay que tener en cuenta que estas variaciones dependerán de la melodía, ya que al ser acompañamiento; hay que evitar el cruce de voces.

2.2.3 Melodía

La melodía en el *jazz* tiene varias formas de interpretación ya que es presentada de manera lineal de acuerdo con la armonía, es por eso que en este género es muy común “romper” las reglas de la música académica europea ya que no es necesario regirse a una melodía constante sino realizar la interpretación con cierta “libertad” manipulando los diferentes elementos armónicos, pero según (Llinás, 1983) afirma que “En el *jazz*, la escritura no cuenta para nada: es un arte puramente auditivo”. Toda esta premisa no es severamente asegurada ya que en el *jazz* el desarrollo melódico está basado en el uso de armonía modal, diatónica y no diatónica, por ende, la relación entre los intérpretes está bajo su propio criterio de performance.

2.2.4 Ritmo

En el *jazz* la característica rítmica es la “corchea arrastrada” (*swing feel*) interpretada en el *ride* la batería, en cambio el *hi-hat* es interpretado por el pie en el *backbeat*. Además, el bajo interpreta una “línea caminante” (*walking bassline*) el cual consta de figuras musicales negras con ritmo constante, finalmente los demás instrumentos de la sección rítmica también añaden síncopas, anticipaciones y acentos desplazados. (Herrera & Nicolalde, 2016).

2.3 El Jazz: subgéneros y grandes exponentes

Según (Fedele, 2020) en el artículo “Diez standards de jazz que hay que saber” se los clasifica en función de sus características musicales:

- Por forma: rhythm changes, 16 compases, blues, AABA y variaciones de AABA
- Por estilo: dixieland, swing, bebop, cool, hard bop, modal, bossa nova y fusión.
- Por II-V-I: mayor y menor.
- Por ritmo: swing, waltz, bossa nova y latín.
- Por tono: C, F, Bb y D.
- Por colores: mayor, menor y dominante.
- Por familia de acordes: diatónicos, dominantes secundarios, dominantes por extensión, dominantes sustitutos, intercambio modal y disminuidos.

Los exponentes del *jazz* son varios y según la página web (Sites, s.f.) hay diez intérpretes destacados, los cuales han compuesto e interpretado muchos de los estándares de *jazz*:

- Louis Armstrong (1900-1971): Trompetista, director y cantante, quien fue considerado un “auténtico” representante del *jazz*.
- John Coltrane (1927-1967): Saxofonista y figura destacada del *be-bop*, en algunos lapsos de su vida dejó la música debido a sus adicciones, pero al final las superó.
- Miles Davis (1926-1991): Trompetista y gran compositor destacado en el *cool jazz*; el cual tenía más sobriedad que el *be-bop*.
- Billie Holiday (1915-1959): Fue una de las grandes cantantes de *jazz* pese a los problemas personales en su infancia.
- Charlie Parker (1920-1955): Saxofonista y uno de los mejores compositores que cambió al mundo del *jazz* creando el estilo conocido como *be-bop*, el cual tenía cierta experimentación armónica-melódica y era interpretada en tiempos muy rápidos.
- Duke Ellington (1899-1974): Pianista, arreglista y compositor, toda su música estaba influenciada por el *ragtime* del cual deriva el *jazz*.
- Thelonious Monk (1920-1982): Pianista y gran compositor de *jazz*, fue un personaje influyente del género luego de la segunda guerra mundial.
- Count Basie (1904-1984): Pianista y director de una de las mejores orquestas de *jazz* en la época del *swing*.
- Dizzy Gillespie (1917-1993): Trompetista de gran virtuosismo y estilo único debido a la experimentación con ritmos afrocubanos.
- Charles Mingus (1922-1979): Contrabajista, compositor y director de big band conocido por ser un activista que estuvo en contra del racismo.

En el marco de toda esta fundamentación del *jazz*, es importante conocer de manera general el estilo, puesto que el proyecto en líneas generales trata sobre el análisis de los estándares de *jazz*, los mismos que contienen recursos armónicos, melódicos y tienen una historia en el contexto del género; la cual se explica en la siguiente parte.

2.4 El Estándar de Jazz

En la música según (Arbalejo, 2014) cuando un tema gana relevancia y es interpretado a lo largo del tiempo por gran cantidad de artistas, se vuelve una referencia musical, más aún en el entorno jazzístico, transformándose en un estándar.

Las partituras que conocemos como parte del repertorio denominado estándares se originan del *Great American SongBook*, el cual es un cancionero donde se encuentran las composiciones más importantes de Estados Unidos, los cuales provienen de los musicales de Broadway, la producción cinematográfica de Hollywood y el ingenio de los músicos de *jazz* en la primera mitad del siglo XX. Los estándares no siguen parámetros estrictos de composición y de interpretación ya que hay muchos temas de origen geográfico y cultural muy distintos. (Arbalejo, 2014)

Por otra parte, la cantidad de estándares de *jazz* no es exacta, puesto que, estas van añadiéndose de manera progresiva de acuerdo con la evolución del género y la aparición de nuevos compositores de *jazz*.

En la misma línea del estándar de *jazz*, también tenemos el *Real Book*, el cual es una recopilación de partituras que inicialmente fueron el resultado de la transcripción y la colección de algunos estudiantes y profesores de Berklee en los años setenta, estos temas eran parte de las *jams* de aquellos años, y de igual forma en la actualidad se los sigue interpretando y estudiando. (Sáez, 2012)

En el marco de estas referencias, se puede considerar a los estándares como temas populares de la época, los cuales fueron del gusto de mucha gente, ya que cada músico le añadió su toque personal, tanto en la interpretación como en los arreglos. Por otra parte, sus estructuras armónicas son ampliables ya que, por medio de sustituciones armónicas, rearmónicas, arreglos, recreaciones, adaptaciones entre otras, es posible enriquecer a los estándares, haciendo que muchos músicos los estudien y los analicen. Además, toda esta estructura armónica contribuye para que la improvisación tenga muchas posibilidades de interpretación, es así que, viéndolo de ese modo; cualquier tema

popular puede ser tratado de la misma forma que el estándar pues en la siguiente parte tendremos el enfoque a partir de la música tradicional ecuatoriana.

2.5 La música tradicional ecuatoriana

La música tradicional ecuatoriana está conformada por géneros musicales de origen indígena y mestizo representando a las élites sociales. (Wong K. , 2011).

La misma autora las agrupa de la siguiente manera:

- Músicas indígenas: las que están asociadas a fiestas agrícolas de acuerdo con el calendario indígena; tales como el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito
- Músicas mestizas: las que combinan varias melodías con ritmos autóctonos y europeos; tales como el pasillo, el pasacalle, el albazo y el aire típico.

Hay que tener en cuenta que en los últimos años las “clases populares” como consecuencia de la crisis económica a finales de los años noventa se han apropiado del término “música nacional” adaptándolo a un repertorio de canciones que se las conoce como “música chicha o música roquera”. En la misma línea musical hay dos géneros que son perceptibles con la clase élite y la clase trabajadora; estos son: el sanjuanito y el pasillo. Dichos géneros representan el mestizaje, pero lamentablemente aún se cree que el pasillo es la “música nacional por excelencia” debido a elementos musicales de raíz hispana. En cambio, el sanjuanito es visto como la representación indígena/mestizo, el cual no puede aspirar a ser “música nacional” debido a sus orígenes y la connotación étnica. (Wong K. , 2011)

2.5.1 Forma

La forma de la música tradicional ecuatoriana depende del género ya que (Guerrero, 2005) cita a Sixto María Durán, donde él expresa: “La danza aborigen o Sanjuan, música de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente”.

De acuerdo con este concepto (Oña, 2019) aclara que la forma es *Rondó*, debido a que el sanjuanito tiene la característica de repetir varias veces su sección A,

las cuales tienen variaciones, dando una gran riqueza sonora e interpretativa, de esta manera la forma sería la siguiente: A-B-A-C-A-D-A

En el *rondó* la característica más importante es la alternancia que ocurre entre el estribillo y la copla, es por eso que su estructura quedaría de la siguiente forma: estribillo – copla 1 – estribillo – copla 2estribillo.

Con estas tres referencias es posible deducir que la música tradicional ecuatoriana tiene similitud con la forma *rondó*, debido a que fue asimilado y adaptado por los compositores ecuatorianos. Gracias a esto; la forma general de la mayoría de los géneros tradicionales mestizos ecuatorianos es la siguiente:

Tabla 1. Forma de la música tradicional ecuatoriana

Introducción o interludio	
A	Frase 1
	Frase 2
Introducción o interludio	
B	Frase 1
	Frase 2
Introducción o interludio	

En el marco de la forma musical; es factible comparar entre la forma de un estándar de *jazz* y la forma de la música mestiza tradicional ecuatoriana. Puesto que, las dos formas poseen sección A y B; las cuales se desarrollan de acuerdo con la composición del tema y las características del género.

Dentro del presente trabajo se hará hincapié en dos géneros muy importantes y relevantes para Lumbisí, como son: el sanjuanito y el albazo, los mismos que reflejan los estereotipos de los disfrazados dentro de su cultura.

2.6 El Sanjuanito: definición e historia

El sanjuanito es un género musical arraigado en el Ecuador de origen indígena que se lo interpreta en las festividades de tradición popular como el Inti Raymi justo cuando se da el solsticio de verano, representando uno de los géneros más representativos en la región andina ecuatoriana.

El origen de este género tiene diversas teorías como la de los etnomusicólogos franceses Raul y Margarita D'harcourt los mismos que mediante investigaciones en Bolivia, Perú y Ecuador en la obra de su autoría *La musique des Incas et ses survivances* (1925) apoyan que el sanjuanito tiene su origen en la cultura Inca y es una posible derivación del *huayno cuzqueño*. De igual forma, (Pazmiño, 2012) reafirma que el sanjuanito es una posible adaptación del *huayno peruano*.

Otra de las teorías que se maneja sobre sanjuanito dice todo lo contrario ya que el musicólogo Segundo Luis Moreno maneja la hipótesis de que el sanjuanito tiene un origen prehispánico específicamente en la provincia de Imbabura ya que lo interpretaban en las fechas que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista y con las fechas de los rituales del Inti Raymi. (Morales V. , 2001)

En el documento (Los Ritmos del Ecuador, 2012) expone que Segundo Luis Moreno y otros autores del ámbito musical ecuatoriano no están de acuerdo con la teoría que relaciona al *huayno* con el sanjuanito debido a las siguientes razones:

- La invasión de los Incas en lo que hoy es la provincia de Imbabura en la zona donde habitaban los *Caranquis* e *Imbayas*, el sometimiento por parte de los Incas no fue por mucho tiempo ya que al ocurrir este suceso al poco tiempo sucedió la invasión española y el margen de tiempo fue corto como para precisar con seguridad que los Incas establecieron su música.
- Algunos cronistas españoles manifiestan que la música era muy difundida en toda la región andina, incluso antes del surgimiento del imperio Inca.
- En otras regiones andinas del continente no existen evidencias del instrumento autóctono ecuatoriano, como lo es el rondador, el cual era utilizado para la interpretación del sanjuanito en épocas prehispánicas.

- En la región andina colombiana, específicamente en los dos departamentos de Huila y Tolima existe *El San Juanero*, este ritmo es muy similar al sanjuanito ecuatoriano, pero tiene sus propias características y no se encuentra vinculado a la cultura inca. Este ritmo está basado en el antecedente relacionado con la época de la Gran Colombia; entre el departamento de Nariño y del Valle del Cauca, los cuales pertenecían a lo que hoy en día es Ecuador.

2.7 El Sanjuanito: características musicales

2.7.1 Instrumentación

Los instrumentos que se utilizan en el sanjuanito son de origen ecuatoriano, como son: el bandolín, el pingullo, la dulzaina y el rondador, además; se complementan con otros instrumentos de diferente origen como la quena, la zampoña, la guitarra, el charango y el bombo andino. En la actualidad este género fue adaptado a las nuevas tendencias instrumentales como la implementación de la batería eléctrica, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el órgano. (Zamora, 2017)

2.7.2 Armonía y Melodía

La tonalidad en el sanjuanito comúnmente es menor, aunque también hay temas en tonalidad mayor, pero generalmente estas dos tonalidades se combinan ya que la parte A suele estar en menor y la parte B en mayor. Además; la melodía tiene figuraciones que se presentan con insistencia y son muy comunes en sus dos partes. (Guerrero, 2005)



Figura 7. Figuraciones melódicas típicas del sanjuanito

2.7.3 Ritmo

El compositor Luis Humberto Salgado lo considera como una danza binaria simple con una métrica de 2/4 y con un movimiento *allegro moderato* y su forma musical compuesta por una introducción corta que divide sus partes (A-B). (Sandoval, 2009). Así mismo en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana se reafirma esta teoría con lo siguiente: “ Su estructura es básicamente binaria y se escribe generalmente en compás de 2/4; lo han notado también en 2/2” (Guerrero, 2005). Además su tiempo es *moderato*, *allegro moderato* o *allegro*.

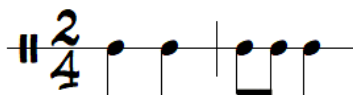


Figura 8. Patrón rítmico del sanjuanito

2.7.4 Tipos de sanjuanitos

Hay que considerar el hecho de que (Sandoval, 2009) avala la teoría de que el sanjuán o sanjuanito se extendió en toda la región norandina como lo es Cayambe y Otavalo, al mismo tiempo expone que la palabra *sanjuán* es un concepto polisémico en todo el lenguaje musical de la región andina ya que clasifica a este género en dos: el sanjuanito indígena y el sanjuanito mestizo.

- El sanjuanito indígena: está orientado y basado en los personajes rituales de la fiesta del Inti Raymi, los mismos quienes danzan y lo interpretan a través del zapateado, también es considerado una danza solo para el género masculino. En el aspecto musical este sanjuanito mantiene sus sistemas modales, sus círculos armónicos en el contexto de la pentafonía y sus esquemas rítmicos un tanto heterométricos ($2/4 + 6/8$; $2/4 + 1/4$), es decir, aspectos que denotan la función ceremonial y ritual.
- Variantes de sanjuanito indígena:
 - San Juan: Según (Guerrero, 2005) el historiador Gabriel García Cevallos junto con el compositor Pedro Pablo Travesari; el San Juan nace en lo que hoy en día es San Juan de Iluman, el cual es un cantón de Otavalo. Posteriormente fue considerada como una fiesta

instaurada por los españoles en honor a San Juan Bautista cada 23 de junio. La misma que coincidía con las celebraciones rituales del *Inti Raymi*. En cambio el musicólogo Segundo Luis Moreno afirma que el San Juan nació debido a que los bailes indígenas coincidían con el natalicio de San Juan Bautista, mas no por la devoción al santo.

- *Inti Raymi*: Es un término en quichua el cual significa “Fiesta del Sol”. (Guerrero, 2005) También es denominado como *Hatun Puncha* o *Churay*, el cual se caracteriza por ser un ritmo con tiempo rápido y efusivo. Se lo interpreta en el solsticio de verano, por el mes de junio. Todo esto en agradecimiento por las cosechas obtenidas. (Lema, 2017) La instrumentación utilizada es: guitarras, bandolines, rondines, melódicas y churos. A todo esto son incluidos los silbidos de los músicos y el zapateo. Un personaje que se hace presente es el “*Aya Huma*” el cual danza junto con la gente de manera circular.
- Tushuy Tono: Según (Lema, 2017) es el ritmo que representa a Otavalo, al mismo tiempo (Moreno, 2008) indica que el *tushuy* también es denominado sanjuanito, el cual se caracteriza por ser un ritmo alegre pero a su vez melancólico. Antiguamente se utilizaba el rondador, el tambor, el pingullo y las dulzainas para interpretarlo, pero en la actualidad se utilizan los bandolines, guitarras, bombos, quenás y zampoñas.
- El sanjuanito mestizo: Este término nace posiblemente hacia finales del siglo XIX, orientado hacia el verso cantado y su fraseo similar al de la tradición española-occidental, específicamente al de la *cuarteta* o *redondilla*, este tipo de sanjuanito es considerado un baile en pareja. En el aspecto musical, este sanjuanito tiene todo el modelo del sistema tonal funcional europeo, pero mantiene su origen indígena, el cual es la pentafonía. Por último, el ritmo de este género mestizo mantiene siempre la métrica binaria (2/4) y está relacionado con presentaciones públicas ciudadanas-artísticas.

Se ha logrado determinar que hay dos tipos de sanjuanitos, el indígena y el mestizo, el primero se caracteriza por la pentafonía y la escala diatónica, se

escucha en las provincias de Pichincha, Chimborazo e Imbabura, el segundo se caracteriza por tener influencias europeas utilizando sistemas cromáticos. (Capa Plascencia, 2014)

2.7.5 Composiciones representativas

- **Sanjuanito Indígena**
 - Los toros de San Pedro (san juan tradicional)
 - Carabuela (Guillermo Garzón)
 - La flor del chimalito (Segundo Quishpe)
 - Samblaseña (Camilo Torres)
 - Tabacundeña (Anselmo Mármol)
- **Sanjuanito Mestizo**
 - Achachay aguacerito (Rubén Uquillas)
 - Pobre corazón (Guillermo Garzón)
 - Esperanza (Gonzalo Moncayo)
 - Chamizas (Víctor de Veintimilla)
 - Vamos a casa (Marco Tulio Hidrobo)

2.8 El Albazo: definición e historia

El albazo según el análisis de (Sandoval, 2009) hace referencia ciertos rituales andinos donde se lo relaciona con el amanecer; ya que es el momento donde los danzantes llegan a la iglesia para ser partícipes de la misa, y al finalizar se dirigen a la casa de los sacerdotes para desayunar y bailar con los albazos que son interpretados por la banda de pueblo.

Esta teoría tiene algo de similitud, pues en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero, 2005, pág. 107) cita al escritor Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933) el cual refiere que el albazo es: “toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer en la calle o al aire libre para festejar a una persona. Nuestro albazo es la alborada en fiestas religiosas”

La historia de este género musical tiene conexión directa con el *yaraví* indígena, pues muchos de estos terminan en fuga de albazo, como por ejemplo el *yaraví* Puñales. Considerando lo anterior, se deduce que el albazo es un *yaraví* en tiempo rápido, pero no hay que basarse solo en el análisis histórico y rítmico ya

que es factible analizar los otros componentes musicales, como la melodía, la armonía, el texto entre otros. Por todos estos factores es que son géneros diferentes. (Guerrero, 2005)

2.9 El Albazo: características musicales

(Guerrero, 2005) en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana afirma lo siguiente sobre el albazo:

- Estribillos instrumentales utilizados como introducción e interludios característicos que remarcan el ritmo base.
- El albazo no solo llegó a interpretarse en la madrugada, sino que se convirtió en una danza suelta llena de algarabía.

2.9.1 Instrumentación

La instrumentación en el albazo está basada en el guitarra, ya que esta acompaña con un rasgueo que incluye un apagado en las cuerdas. (Santos, 2016) Posteriormente con el mestizaje esto ha ido variando en el medio ecuatoriano, puesto que se puede deducir lo siguiente: “En el caso de la música de banda el tambor redoblante, posiblemente, hará las veces de los rasgueados de la guitarra, en el baile del albazo se incorporan mayores desplazamientos” (Sandoval, 2009, pág. 65)

2.9.2 Armonía y Melodía

La figuración melódica está basada en coches, negras y negras con punto, como característica principal el uso de líneas melódicas sincopadas y la última corchea en el segundo tiempo se extiende con una ligadura de prolongación a la corchea del siguiente tiempo lo cual hace que su interpretación sea compleja. Por otro parte su armonía es muy similar a la del sanjuanito puesto que la parte A también está en tonalidad menor y la parte B es modificado a su lativo mayor o al sexto grado de la tonalidad principal. (Guerrero, 2005)

Así mismo (Wong K. , 2013) afirma que a pesar de que el albazo tenga un tiempo ligero muchas veces festivo, éste tiene carácter melancólico debido a la pentafonía en su melodía y el uso de la tonalidad menor, en el mismo contexto

hace referencia a la progresión utilizada en este tipo de música ecuatoriana la cual es I-III-V-I.

2.9.3 Ritmo

Coreográficamente sobre el ritmo ceremonioso y a veces complejo de la tonada (acentos en tiempos no-fuertes) se lo “simplifica” marcando el ritmo básico de 6/8 haciéndolo un tanto más ligero e insinuando siempre el acento en el primer tiempo. En el baile, por ejemplo, se da un desplazamiento marcando dos tiempos: paso adelante y paso atrás (Sandoval, 2009, pág. 64)

En el contexto popular el músico ecuatoriano Gerardo Guevara sostiene lo siguiente: “Albazo: Escrito en 6/8, es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en lamento de danza” (Guevara, 1992). Incluso esta misma rítmica da a notar las influencias de la cultura afro-ecuatoriana dentro del mestizaje musical según (Santos, 2016).

El albazo se interpreta en movimiento *allegro* y según Luis Moreno existen dos métricas para interpretar el género, la primera en compás binario compuesto 6/8 y la otra en el ternario de 3/8. El acompañamiento rítmico en el primer caso es: una negra, dos corcheas y una negra, en cambio en el segundo caso es: una corchea y cuatro semicorcheas. (Guerrero, 2005)



Figura 9. Patrón rítmico del albazo en 6/8

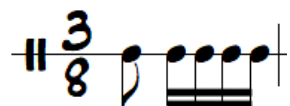


Figura 10. Patrón rítmico del albazo en 3/8

2.9.4 Géneros y especies

Para ampliar más el entorno del albazo existen diferentes géneros que tienen influencia unos con otros; debido a la métrica y a su origen, estos son: el aire

típico que en otros lugares se lo conoce como *capishca*, la *bomba* del Chota y el *cachullapi*. (Guerrero, 2005).

Esta teoría se complementa con el análisis que realiza (Sánchez, 2001) ya que clasifica a este género de acuerdo con la línea rítmica, estos son:

- Albazo
- Albazo sincopado y ligero (*cachullapi*):
- Albazo sincopado (*saltashpa*): Es un género en tonalidad mayor y su segunda parte en tonalidad menor.
- Bomba: Proviene de la cultura negra, se alinea con la métrica ternaria africana (tres corcheas), acentos sincopados y la polirritmia.
- Capishca: Es un género de funcionalidad ritual en carnaval, combina las métricas 6/8 y 3/4.
- Tonada: Es un género semejante al yaraví criollo, pero con ritmo de métrica binaria 3/4, su similar es la tonada 6/8 que es interpretado con el tambor y la guitarra.

2.9.5 Composiciones representativas

- Dolencias (Víctor Valencia Nieto)
- Así se goza (Ricardo Mendoza)
- El Pilahuin (Gerardo Arias)
- Morena la ingratitud (Jorge Chiriboga)
- Qué lindo es mi Quito (Humberto Polit)

Finalmente, todo el contenido expuesto anteriormente hace referencia a la parte teórica, donde se fundamentan los conceptos musicales del presente proyecto. Todo esto es para tener una relación coherente con la siguiente parte, donde se fundamenta el entorno social haciendo hincapié en los personajes de la fiesta de Lumbisí y datos relevantes sobre la comunidad. Por último, es importante la contextualización entre el aspecto musical y el aspecto social-cultural; pues el presente trabajo busca afianzar el sentido de pertenencia al entorno popular ecuatoriano por medio de la música.

2.10 Lumbisí: ubicación y geografía

La Comuna de Lumbisí está ubicada al sur oriente de Cumbayá, exactamente a 17km, en la época colonial considerados como 5 leguas de la ciudad de Quito. Esta comunidad se asienta bajo el volcán inactivo Ilaló y su clima varía entre los 12°C y 20°C dando lugar a un ambiente templado interandino. Su altura esta entre los 2 400 msnm y 3 045 msnm. (Herrera Caiza, 2015)

Lumbisí se encuentra en lo que hoy se conoce como el valle de Cumbayá específicamente en la provincia de Pichincha, en Ecuador. El camino para llegar a esta zona recorre Cumbayá, Tumbaco y el Auqui Chico. (Galina, 2011)

2.11 Lumbisí: historia y origen

La historia de esta población es muy compleja debido a los pocos datos de origen, pero existen varias teorías que se complementan. Una de estas; es que según (Williams, 2007) los habitantes de Lumbisí siempre han ocupado el territorio de Cumbayá; es por eso que la población originaria estuvo conformada por cinco familias inca, las cuales fueron trasladadas desde el Cuzco en el año de 1534 antes de la invasión española. Cuando este hecho sucede; los españoles movilizaron a muchos indígenas de Quito, Latacunga, Riobamba, Otavalo, hacia la hacienda de Lumbisí, donde los obligaron a trabajar en las tareas del campo.

Esta teoría se complementa con la de (Rebolledo, 1992) el cual asegura que hubo una mezcla entre la población nativa e inca estableciendo la relación de distintos grupos indígenas que vivían en Lumbisí. Estos dos autores lograron establecer un origen pero nunca definieron que tipo de incas son los que llegaron desde el Cuzco. Posteriormente (Serrano Pérez, 2002) determinó; que fueron los “yanaconas” del conquistador español Diego de Tapia. Esta referencia hace notar que hubo poca presencia española en Lumbisí, es por eso que (Rebolledo, 1986) sostiene que esta zona sirvió como refugio para todos los indígenas. Puesto que, al morir Diego de Tapia; deja todos sus bienes e incluido sus yanaconas a Fray Jodoco Ricke, el cual no tuvo el control total de los indígenas y poco a poco empezaron a independizarse. Esto ayudó a que muchos refugiados huyendo del dominio español lleguen a esta zona inhóspita.

El origen de esta población tiene mucho sentido con lo expuesto anteriormente, pero hay otra teoría que se sale un poco del contexto y da más detalles sobre la población original que existía en Lumbisí; antes de la llegada de los yanacunas. Según (Rebolledo 1986) los únicos indígenas que existían eran los *Quispi* quienes fueron traídos de Riobamba y eran denominados como “*Ilactayos*”. Estos indígenas según el autor; no estuvieron asentados en Lumbisí, pues pasaban en Cumbayá, pero recibían ordenes de sus caciques para trasladarse a trabajar en territorio lumbiseño.

Toda esta información tiene gran validez, puesto que, al ser de diferentes autores tiene mucho sentido y mucha relación, ya que en la actualidad son datos precisamente históricos correlacionados entre sí; que le dan sentido al origen de este ancestral pueblo.

2.12 Lumbisi: fiesta tradicional

La fiesta en honor a San Bartolomé de Lumbisí es muy importante para la comunidad, ya que representa la esencia de su religiosidad y la vida comunitaria como cultura viva de sus antepasados, la expresión de sus ideales ancestrales y la conservación de su identidad. La fiesta tiene un carácter religioso y espiritual, aun así, tiene un proceso de cuatro días en los cuales se hace uso de lugares representativos para la comunidad como: la plaza, el estadio, el templo matriz y la casa comunal. En estos lugares se realizan danzas, presentaciones y actividades de índole festivo. (Chamba Pesántez, 2019)

La comuna de Lumbisí tiene muy arraigada su fiesta popular pues según (Costales, 2009) esta celebración se da el 24 de agosto. Según el calendario católico esa fecha es dedicada al santo San Bartolomé, es por eso que junto a la Comisión de Fiestas y los donantes organizan estas festividades.

Hasta ahora todo se fundamenta entorno la fiesta del propio día, pero hay que tener en cuenta que según (Aragón, 2019) las festividades empiezan en el mes de julio. Primero con la elección de la Reina de Lumbisi, donde las candidatas son representantes de cada uno de los nueve sectores de la comunidad, los cuales son: Estadio, Arbolitos del Sur, Shayando, Chacapungo, Chilcaloma, Cashaloma, Chacaloma y Centro Poblado. En esos días también se tiene la

costumbre de que los comuneros donen granos secos y gallinas para la preparación del “Gallo Mote” el 24 de Agosto.

Otra de las actividades importantes que se realizan en el mes de Agosto es la novena religiosa en honor a San Bartolomé. Este evento católico cuenta con la participación de todos los sectores y la congregación salesiana. (Aragón, 2019)

Antes de realizarse la fiesta grande el 24 de agosto, en las visperas hay dos elementos muy característicos que según (Mayacela, 2012) son: los charoles y la ceras floreadas. En lo que concierne a los charoles van llenos de alimentos y se los obsequia a las autoridades de la comuna, en cambio con las ceras floreadas, son velas de gran tamaño adornadas con cintas de colores las cuales son expuestas en todas las festividades con la banda, la danza y la chamiza.

(Aragón, 2019) describe que los cuatro días de fiesta son: viernes, sábado, domingo y lunes. El primer día se realiza el pregón y también la coronación de la reina, la cual fue electa un mes antes. Este es el evento que da inicio a las fiestas junto con la banda de pueblo y una orquesta.

El segundo día; el cual es sábado, se realiza la sesión solemne; donde participan varias autoridades de la comunidad. Por la tarde la banda de pueblo junto con la Comisión de Fiestas y la imagen de San Bartolomé empiezan a recorrer las calles recogiendo las donaciones como disfrazados, ceras floreadas, charoles y guiones. Cuando reúnen todo realizan la tradicional “Entrada a la Plaza”, donde todos los disfrazados con mucha algarabía; realizan sus bailes tradicionales. Al llegar la noche, se realiza una procesión hacia la iglesia donde los fieles devotos rezan el santo rosario católico. Una vez terminado este acto; los disfrazados junto con la imagen del santo y la banda de pueblo; recorren las calles de la comunidad recogiendo todos los juegos pirotécnicos donados, para quemarlos en el estadio principal.

El domingo empieza con el tradicional “Alegre Despertar” en horas de la madrugada por parte de la banda de pueblo, luego; al igual que el día anterior, la Comisión de Fiestas, la banda y la imagen del santo recorren las calles, recogiendo nuevamente las donaciones hasta llegar al templo matriz, donde se llevará a cabo la “Misa Solemne”. Terminado este acto, se realiza la procesión

junto a la “Niña Loadora” por toda la plaza principal. Finalmente, esto termina en las afueras de la iglesia con los palos encebados, vacas locas y los tradicionales disfrazados bailando al ritmo de la banda de pueblo.

Al medio día empiezan los preparativos para el desfile de la confraternidad, donde participan todos los sectores de la comunidad con sus comparsas respectivas. Estas comparsas se presentan en el estadio principal, dando por finalizada la participación de disfrazados y comparsas. Para finalizar los actos, en la noche se realiza un baile general amenizado por una orquesta en la plaza de la identidad.

Por último, el lunes se da el cierre de fiestas, empezando muy temprano en la mañana se realiza la “pelada de gallos” para la preparación del tradicional gallo mote. Este plato típico es servido a toda la comunidad en horas de la tarde, ese mismo día la Reina de Lumbisí realiza juegos tradicionales y ollas encantadas para niños en la plaza de la identidad. Para concluir todo, en la noche se presenta una orquesta para el deleite de la comunidad y así dar por finalizado los cuatro días de fiesta.

2.13 Personajes de la fiesta

Muchas festividades en el Ecuador son celebradas con una gran tradición popular, pues tienen una forma particular de hacer honor a su santo, en este caso son los disfrazados. Estos cumplen una función importante ya que dan un contraste cultural de mestizaje y forman parte de la historia de algunos pueblos ancestrales, como es el caso de Lumbisí.

2.13.1 El Capariche: origen y representación

El “Capariche” quien de acuerdo con investigaciones viene del término quichua: *Cápacrichic* que al parecer se descifra en una antigua ocupación para los habitantes de los ayllus quiteños del nororiente, Nayón, Zámiza, Llano Chico, Llano Grande y Cocotog. Esta ocupación consistió en acompañar a los incas importantes en ingreso a la ciudad, anunciando su presencia con gritos y barriendo calles. También se los denomina: Indio de Policía que barre las calles. (Almeida Cadena, 2013)

Otra definición de capariche según (Fine, 1991) dice que se deriva de la palabra quichua *kaparina* “gritar” y hace alusión a la función de los capariches, la cual era dar gritos y así despertar a los ciudadanos de Quito.

Estos personajes vivían por el siglo XVI y eran los encargados de barrer las calles de la ciudad, ya que fueron de los pocos que se opusieron a su conquista y por ese motivo fueron obligados a formar este oficio. (Rosero, 2014)

En la fiesta popular este personaje tiene la función de ser un limpiador de cuerpo y espíritu, ya que carga consigo ortiga y botellas de licor, con lo cual limpia el alma y quita los “malos espíritus”. Al ser un personaje típico de la sierra ecuatoriana; su baile es zapateado al ritmo de banda de pueblo. (Morales & Palacios, 2018)

Su habitual vestimenta según (Fernandez Suarez, 2013) es: una escoba; la cual siempre la lleva consigo, un pantalón blanco, un poncho de mangas cortas color rojo con franjas de diversos colores, una corbata, alpargatas, peluca, máscara característica de capariche y sombrero. Añadido a esto, en su espalda carga un cajón donde lleva aves, generalmente se refiere a gavilanes, pero comúnmente son gallinas.

Al ser una vestimenta modesta, el poncho de lana casi siempre es de color rojo; ya que esto representa la mitología andina haciendo una alusión al ejército inca y su relación con la guerra. (Morales & Palacios, 2018)



Figura 11: El Capariche

2.13.2 El Payaso: origen y representación

Este personaje tiene origen a partir del siglo XVII, específicamente en las fiestas populares. El contexto hace referencia a que antiguamente el dueño de hacienda regalaba a su peón un toro bravo para las corridas de pueblo, esto lo hacía por el motivo de la catequización en las fiestas solares ancestrales. (Morales & Palacios, 2018)

En las fiestas a este personaje le encanta interactuar con todo el público, bailar al ritmo de banda de pueblo a través de saltos y vueltas que lo caracterizan por ser alguien que tiene dinamismo y alegría. Uno de sus símbolos característicos que llama mucho la atención, es la careta, este implemento de aspecto colorido que según un relato del payaso mayor de San Juan Cumbayá, Mauricio Mantilla, describe que el uso de la máscara viene desde los tiempos de la esclavitud, cuando los prisioneros eran obligados a trabajar, y ante eso; ellos debían poner su mejor “cara y actitud” para afrontar las circunstancias. (Morales & Palacios, 2018)

Otro implemento característico de este personaje es su “chorizo”, en el cual antiguamente se decía que lo llenaba de talco para molestar a los amargados. Puesto que mientras pasaba bailando golpeaba a la gente haciendo que se ensucien de talco y generando risas. Este personaje es quien alienta al público y representa la alegría junto con el buen humor. (This is Ecuador, 2019)

Los “Payasos” según (Aragón, 2019) son los más numerosos en las fiestas, su traje está compuesto por un terno de una sola pieza de dos colores, una máscara con apariencia de payaso y un bonete. En Lumbisí generalmente se añade un chaleco de gamuza y una pandereta.

(Morales & Palacios, 2018) describen que en su vestimenta se aplica la psicología del color, ya que, al ser un traje entero de dos colores diferentes, los personajes hacen combinaciones que simbolizan lo siguiente: el rojo el amor y la energía, el blanco la bondad y la pureza. Por último, el color azul representa la fidelidad y la armonía.



Figura 12. El Payaso

2.13.3 El Negro: origen y representación

Este es un personaje extranjero a la sierra ecuatoriana representado por los afro-ecuatorianos, aunque coloquialmente se los conoce como “negros”. Según (Meza Castillo, 2018) fueron quienes estuvieron en la época colonial y tuvieron disputas con los descendientes de los yumbos. Debido a este conflicto; este personaje se añadió en forma de burla, pero se convirtió en algo muy tradicional y respetable; pues se caracterizan por ser afanosos, burlarse del público, contar chistes y repartir trago a cualquier persona.

El negro según (Fine, 1991) por ser de color y tener características físicas diferentes se convirtió en el modelo de lo antiético e incongruente, pues era visto como una representación de lo no santo y la obscuridad. En Ecuador, el bailar simbolizando a este personaje es un signo de homenaje a una figura religiosa. Su presencia en fiestas populares no se relaciona históricamente con dicha área, sino que se deduce como la adaptación y manipulación de los elementos simbólicos de un grupo étnico y su identidad.

El contraste de regionalismo está representado entre dos regiones ecuatorianas, donde según (Fine, 1991) identifica que los negros de la sierra hacen referencia a los negros de la provincia de Esmeraldas y muy rara vez a los del valle del Chota. Es por eso que la actitud de estos negros de la costa ecuatoriana, hacen referencia a personajes violentos, faltos de cultura e incivilizados, pero que representan la algarabía popular.

Al ser un personaje dentro de la fiesta popular de la sierra, su vestimenta según (Meza Castillo, 2018) está compuesta de un pantalón color café, zapatos, una camisa, un sombrero, guantes negros para asemejarse al color de la piel de los esmeraldeños y una máscara negra con labios protuberantes. Además, llevan pistolas, machetes y licor, lo cual representa su agresividad.



Figura 13. El Costeño o Negro

Por otra parte, en este capítulo se explicó todos los elementos teóricos entorno al proyecto; mediante la investigación y los criterios de contenido, para poder tener todas las referencias y la fundamentación concisa. Todo este contexto está encaminado para que en el siguiente capítulo se vea reflejado el plan de trabajo, donde se realizará el análisis de los tres estándares de *jazz* de acuerdo con los objetivos y la metodología.

Además, al haber terminado este capítulo entorno al contenido musical y social-cultural, es indispensable tener en cuenta que todo tiene una relación y una congruencia. Pues de manera general el proyecto fomenta la familiarización de conceptos musicales ecuatoriano con conceptos extranjeros; por medio del aspecto cultural e investigativo. Gracias a esto es posible cumplir con el objetivo principal, el cual es la composición.

Finalmente, el inicio de esta investigación tiene mucha validez en el entorno cultural, ya que no se trata de componer obras por compromiso u obligación; sino de darle un sentido de inspiración basada en la riqueza musical y tradicional del Ecuador. Todo esto; junto con un género contemporáneo, buscando nuevas sonoridades y elementos musicales. Por tanto, en el siguiente capítulo se tratará de manera más minuciosa el análisis musical.

3 Análisis estético musical

Para todo el desarrollo del presente trabajo se tratará el análisis musical de tres estándares de *jazz*, como son: *In a sentimental mood*, *Afternoon in Paris* y *Up Jumped Spring*. Los cuales van a ser aplicados en la fusión de ritmos tradicionales ecuatorianos como el sanjuanito y el albazo. Este análisis será entorno al aspecto armónico y melódico-rítmico, ya que se busca reconocer los recursos musicales utilizados en este género, principalmente aquellos que van a ser un aporte dentro del presente trabajo.

Posteriormente, se realizará un análisis general de la versión de un intérprete de *jazz*. Esto es para afianzar los conceptos del estándar y tener una idea clara de la interpretación, la forma y la instrumentación.

Un detalle en los análisis de los temas es que no se tomará en cuenta la línea de improvisación, ya que la idea principal es analizar la melodía y sus acordes; para que puedan ser aplicados en las composiciones.

3.1 Estándares de jazz

3.2 In a sentimental mood

El tema fue compuesto en año de 1931 por Duke Ellington y su origen refiere a una inhóspita improvisación del momento. Él se encontraba brindando un concierto a sus amigos en la ciudad de Durham en Carolina del Norte, cuando de repente se produjo un altercado entre dos chicas que se gritaban de todo; desde los dos extremos del piano, Duke Ellington no paro su interpretación y empezó a improvisar una balada muy relajante con la intención de calmar los ánimos de estas dos mujeres. (López, 2013)

3.2.1 Análisis formal

Tabla 2: Análisis formal In a sentimental mood

Forma	A A B A
Tonalidad	Re menor
Métrica	4/4
Estilo	Balada/swing

3.2.2 Análisis musical

Para el análisis de este estándar de *jazz* se dividirá en dos secciones, A y B, aunque la última A puede ser considerada C; porque hay una variación al final del tema. Esto es debido a que la forma del tema repite dichas secciones y no varía mucho en lo que respecta a la armonía, melodía y ritmo.

3.2.3 Sección A

- **Armonía 1er sistema**

El tema empieza con el primer compás en *anacrusa* y luego con una secuencia de acordes denominado *line cliché* de forma descendente en el compás dos y tres. Esta secuencia está basada en el acorde de Dm, el cual es el primer grado de la escala menor. (Figura 14)



Figura 14. Anacrusa y line cliché

- **Análisis rítmico-melódico 1er sistema**

La melodía tiene un motivo rítmico en corcheas y siempre empieza a partir del segundo tiempo en los compases uno y tres, ya que en el compás dos permanece en la nota G totalmente suspendida hasta el primer tiempo del compás tres. En todo el primer sistema se aplica la escala pentatónica de F, que puede considerarse como el primer grado de la escala mayor (Imaj7). Aunque

también puede considerarse como la escala pentatónica de Dmin7 (Imin7), puesto que es el primer grado de la escala menor. Bajo esta relación se deduce que son las mismas notas; pero en diferente orden.

Existe una pequeña variación en el compás tres, puesto que melódicamente desciende desde la nota G. Finalmente, en el primer sistema; se puede notar que el movimiento melódico es ascendente y descendente, produciéndose una *inversión tonal o diatónica*. (Figura 15)

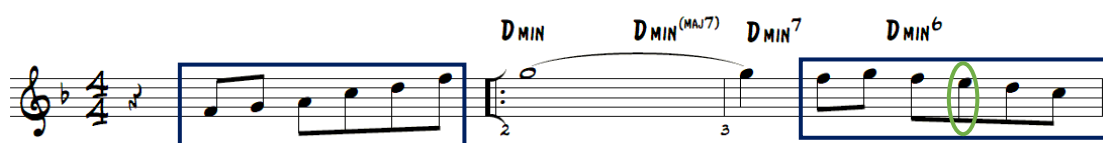


Figura 15. Motivo melódico e inversión tonal

- **Armonía 2do sistema**

En el segundo sistema que empieza desde el compás cuatro, se utiliza el mismo recurso armónico denominado *line cliché*, a partir del segundo grado menor (IImin) de la escala mayor, es decir Gm. Al llegar al último acorde del *line cliché* se produce otro cambio armónico denominado cadencia auténtica perfecta. En esta cadencia se aplica el quinto grado dominante de la escala mayor (V7), es decir A7; para resolver al primer grado de la escala menor (Imin7) el cual es Dmin7. (Figura 16)



Figura 16. Line cliché y resolución al primer grado menor

- **Análisis rítmico-melódico 2do sistema**

La melodía en este sistema tiene dos motivos rítmicos en cocheas y una negra, el primero está en el compás cuatro y el segundo está en el tiempo tres del compás cinco. Estos motivos no son muy evidentes al momento de ser interpretados, ya que algunas notas tienen ligaduras de unión o prolongación; las cuales hacen que la nota dure más tiempo al valor original. (Figura 17).

Figura 17. Motivos rítmicos y ligaduras

En este caso el primer motivo utiliza notas de la escala pentatónica, y la ligadura empieza en el compás cuatro, tiempo tres, en la nota A; extendiéndose hasta el compás cinco específicamente en el primer tiempo donde se repiten rítmicamente las dos corcheas; como en el compás cuatro (Figura 17). Luego cambia al segundo motivo en el tiempo tres del compás cinco, el cual es muy parecido al motivo del primer sistema (Figura 15), pero con una particularidad, dicho motivo contiene la nota la bemol o también conocida como *blue note*, la cual pertenece a la escala de blues en Dm. (Figura 18)

Figura 18. Repetición de Motivos y blue note

- **Armonía 3er sistema**

En el tercer sistema el Dm que se encontraba en el compás seis perteneciente a la escala menor se transforma en un D7 es decir en un acorde dominante, luego en el compás ocho se utiliza el segundo grado de la escala mayor es decir el Gm7. Inmediatamente en el tiempo dos del mismo compás, este acorde baja medio tono, pero se transforma en un acorde dominante; es decir en Gb7, para resolver en el compás nueve al primer grado de la escala mayor, el cual es Fmaj7. Esto es considerado una sustitución tritonal ya que esa pequeña

progresión es una cadencia *two-five*, solo que el quinto grado dominante (V7) que sería C7; es sustituido por su tritono, que en este caso es Gb7. (Figura 19).

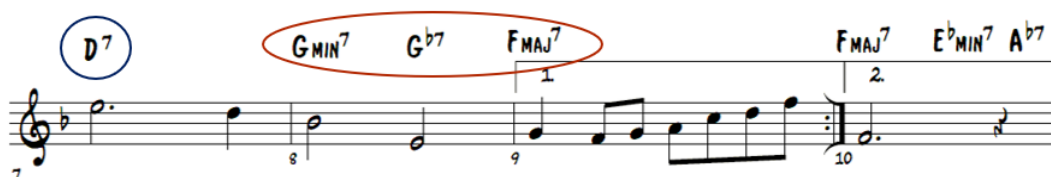


Figura 19. Acorde dominante y cromatismo de acordes

En la segunda casilla del mismo sistema luego resolver al primer grado de la escala mayor es decir Fmaj7, se produce una progresión IIm7 – V7 – Imaj7 conocida como la cadencia *two-five*, pero de la escala mayor de Dbmaj7. Es decir que en el compás diez; se prepara para resolver al compás once y pasar a la sección B. (Figura 20).

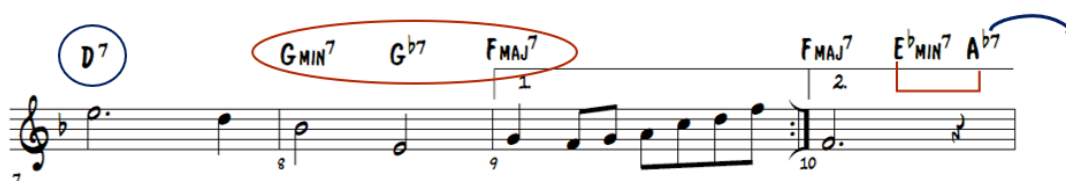


Figura 20. Cadencia Two-Five

- **Análisis rítmico-melódico 3er sistema**

La melodía en este sistema empieza con la nota E5 en el compás 7 y termina en el compás ocho con la nota E4, teniendo cierta congruencia de octavas. Luego existe un motivo melódico en corcheas; el cual es el mismo que caracteriza al tema utilizando notas de la escala menor pentatónica ya que se encuentra en el compás nueve donde está la primera casilla de repetición para volver al compás uno. Además, en el compás diez, donde está la casilla dos, la melodía solo permanece en una nota ya que la armonía empieza a cambiar para ir a otra tonalidad. Este es el sistema donde termina la sección A.

Por lo tanto, existe una línea melódica general con doble casilla, la cual primero desciende desde el compás siete al ocho en negras y blancas, esto debido al efecto de la primera casilla. Luego en la segunda repetición esta misma línea

melódica desciende desde el compás siete al diez, debido al efecto de la segunda casilla. Finalmente, en este sistema concluye la sección A, para dar paso a la sección B. (Figura 21).

Figura 21. Línea melódica descendente y ascendente, motivo melódico.

3.2.4 Sección B

- **Armonía 4to sistema**

En esta sección se cambia a la tonalidad de Dbmaj7, ya que antes de llegar a este sistema en el compás diez ocurrió la cadencia *two-five* y con eso se marca un cambio armónico importante para la sección B; pero esto no es reflejado en la armadura. El acorde Dbmaj7 se convierte en el primer grado de su tonalidad y luego en el tiempo dos del compás once cambia al sexto grado menor, después en el compás doce ocurre la progresión IIm7 – V7 – Imaj7 o también conocida como la *cadencia two-five* de Dbmaj7. Con esta cadencia se resuelve a la tonalidad de inicio, pero ese primer grado solo dura dos tiempos del compás trece ya que cambia al sustituto.

Enseguida en el compás catorce cambia al dominante secundario V7/V7, es decir, al quinto grado del quinto grado de la escala mayor, terminando con el acorde dominante de la escala mayor. En todo esto se puede notar que la línea armónica se maneja diatónicamente excepto en los dos primeros tiempos del compás trece, haciendo que cada compás tenga dos acordes con una sonoridad cambiante. (Figura 22)

1 3 1 3 1 3 1 3

Imaj7 VIm7 IImin7 V7 Imaj7 V7 V7/V7 V7

B D^b_{MAJ7} B^b_{MIN7} E^b_{MIN7} A^{b7} D^b_{MAJ7} B^{b7} E^{b7} A^{b7}

11 12 13 14

Figura 22. Cambio de tonalidad, secuencia de acordes y análisis

- **Análisis rítmico-melódico 4to sistema**

La melodía tiene dos motivos melódicos muy parecidos al característico del tema en general, los cuales se encuentran en el compás once y doce y utilizan notas de la escala mayor de D^b_{maj7} . Estos dos motivos se denominan inversión real o exacta ya que respetan la exactitud de los intervalos. En el compás trece y catorce la melodía se mueve ascendentemente en tresillos de negra con notas de aproximación y del acorde. (Figura 23)

B D^b_{MAJ7} B^b_{MIN7} E^b_{MIN7} A^{b7} D^b_{MAJ7} B^{b7} E^{b7} A^{b7}

11 12 13 14

Figura 23. Motivos melódicos en inversión real y tresillo de negra

- **Armonía 5to sistema**

En el quinto sistema se repite la misma estructura que en el sistema cuatro ya que es la misma progresión de acordes ya analizada. A partir del compás diecisiete existe un cambio donde existe la cadencia *two-five* de la tonalidad de F, dicha cadencia no resuelve al primer grado, sino que resuelve a la tonalidad original del tema que es D^m . Así se da por terminada la sección B; para posteriormente reexponer la sección A. (Figura 24)

Imaj7 VI m7 II m7 V7 II m7 V7
 D^bMAJ7 B^bMIN7 E^bMIN7 A^b7 G MIN7 C7

15 16 17 18

Cambio a la tonalidad de F

Figura 24. Cambio de tonalidad y cadencia two-five

- **Análisis rítmico – melódico**

En esta reexposición los motivos melódicos se repiten al igual que en el anterior sistema. En los dos últimos compases la melodía se prepara para volver a la sección A, con el mismo motivo melódico y la anacrusa del primer sistema. (Figura 24)

3.2.5 Sección A (Reexposición)

Toda la última sección es igual que la primera A, ya que se cumple con una reexposición. Esta consiste en una repetición de la sección A, pero con una variación en los dos últimos compases, donde se presenta nuevamente la cadencia *two-five* completa, puesto que se resuelve al primer grado de la escala mayor (Imaj7) es decir Fmaj7. (Figura 25)

A

D MIN D MIN^(MAJ7) D MIN7 D MIN⁶ G MIN G MIN^(MAJ7) G MIN7 G MIN⁶ A7

19 20 21 22

D MIN D7 G MIN7 C^{7(b9)} F MAJ7

23 24 25 26

Figura 25: Reexposición sección A

3.3 Análisis general versión Dexter Gordón

3.3.1 Información general

Versión: Dexter Gordon

Álbum: Stable Male

Año: 1975

Instrumentación: Saxofón soprano, piano, contrabajo, batería

3.3.2 Interpretación melodía.

La interpretación de *In a sentimental mood* en esta versión tiene como instrumento melódico al saxofón soprano, lo cual le da esa suavidad melódica que necesita el tema ya que es una balada swing. Esto permite que su interpretación sea más natural y con mucho sentido; debido al registro agudo del instrumento. Este se complementa con el piano; pues acompaña de forma rítmica y llenando lo vacíos melódicos que deja el saxofón soprano, así se nota una pequeña conversación es decir *call and response*.

Todo esto se da en la mayor parte del tema excepto en la improvisación, donde cada uno es libre y utilizan la armonía del propio tema.

3.3.3 Interpretación sección rítmica

En la interpretación de la sección rítmica quien destaca es el contrabajo pues está en *half-time*, esto ayuda a que el tema sea más calmado como a su vez más acertado en el tiempo. Lo que más resalta del contrabajo es que, en ciertos espacios melódicos realiza pequeñas frases, complementándose muy bien con el piano. Cuando se incluye la batería se convierte en una sección rítmica muy sólida, pues el contrabajo siempre cae en el tiempo dos y cuatro de cada compás; junto con el *hi hat*, esto le da esa estabilidad rítmica que el saxofón soprano necesita para que su interpretación sea más libre.

Por último, un detalle a destacar es que en este estilo; el uso de *escobillas* en la caja le da un fondo más ambiguo, haciendo que el tema sea imperturbable pues no exagera en matices.

3.3.4 Forma e instrumentación

Tabla 3. Forma e instrumentación de *In a sentimental mood* (Dexter Gordon)

Head in					
Sección A	Sección A	Sección B	Sección A (Reexposición)	Improvisación	Head out (A A B A)
Saxofón soprano	Saxofón soprano	Saxofón soprano	Saxofón soprano	Saxofón soprano (A A B A)	Saxofón soprano
Contrabajo	Piano	Piano	Piano	Piano (A A)	Piano
	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Saxofón soprano (B)	Contrabajo
	Batería	Batería	Batería		Batería

3.4 Afternoon in Paris

3.4.1 Análisis formal

Tabla 4. Análisis formal, Afternoon in Paris

Forma	A A B A
Tonalidad	C (Modula a diferentes tonos)
Métrica	4/4
Estilo	Swing

3.4.2 Análisis musical

Para el análisis de este estándar de *jazz* se dividirá en dos secciones, A y B, ya que la forma general repite dichas secciones. Incluso la última A puede ser considerada una C debido a que hay un cambio armónico al final del tema.

3.4.3 Sección A

- **Armonía 1er y 2do sistema**

El tema empieza con un compás en anacrusa, para que luego en el segundo compás se establezca el primer grado de la escala mayor (Imaj7) es decir,

Cmaj7. Luego en el tercer compás existe cambio de calidad del mismo acorde, este se vuelve menor, a su vez convirtiéndose en un segundo grado menor (IImin7) es decir, Cmin7. Así se empieza a formar la cadencia *two-five*, con su quinto grado dominante (V7) resolviendo al primer grado de la tonalidad es decir Bbmaj7. Analizando de manera general se puede deducir que la armonía del primer sistema no es diatónica debido al Cmaj7 del compás dos; que denota un cambio de tonalidad. (Figura 26)

Figure 26 shows a musical staff in 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: Cmaj7 chord. Measure 3: Cmin7 chord. Measure 4: F7 chord. Measure 5: Bbmaj7 chord. A red bracket connects Cmin7 and F7. A blue arrow points from F7 to Bbmaj7.

Figura 26. Cambio de tonalidad y cadencia *two-five*

El segundo sistema tiene mucha relación con el primero ya que en el cuarto compás hay un cambio de tonalidad al primer grado mayor (Imaj7) es decir Bbmaj7. Ese mismo acorde en el compás cinco se vuelve menor, es decir, ocurre un cambio de tonalidad. Este acorde se convierte en Bbmin7, de tal manera que en el análisis se lo considera como el segundo grado menor (IImin7). Posteriormente, este acorde da inicio a la cadencia *two-five* pasando por su quinto grado (V7) el cual es Eb7, y así resolver al primer grado (Imaj7) el cual sería Abmaj7. Todo esto es una progresión de *two-five* consecutivos pasando por dos tonalidades. (Figura 27)

Figure 27 shows a musical staff in 4/4 time. Measure 5: Bbmin7 chord. Measure 6: Eb7 chord. Measure 7: Abmaj7 chord. Measure 8: Dmin7(b5) chord. Measure 9: G7(b9) chord. A red bracket connects Bbmin7 and Eb7. A blue arrow points from Eb7 to Abmaj7. Another red bracket connects Dmin7(b5) and G7(b9). A box at the bottom right says "Cambio a la tonalidad a Cm".

Figura 27: Cambio de tonalidad y cadencia *two-five*

En los dos últimos compases del segundo sistema; hay una pequeña estabilidad armónica en Abmaj7, lo cual da paso a otro cambio de tonalidad. Este cambio

se ve reflejado a través de una cadencia *two-five* en menor, es decir Dmin7b5 y G7b9. (Figura 27)

- **Análisis rítmico-melódico 1er y 2do sistema**

La melodía del primer sistema tiene una idea rítmica que dura cada tres compases llegando hasta el segundo sistema. Esta idea está conformada principalmente por corcheas, dos *síncopas* y utiliza las notas pertenecientes a la escala de su acorde. (Figura 28)

Figura 28: Motivo rítmico-melódico y síncopas

En los dos primeros compases se puede notar una línea melódica la cual está conformada por corcheas. Estas figuras están repartidas en las notas del primer grado mayor, es decir Cmaj7. Ya en el segundo compás, la nota de la síncopa en el *upbeat* del primer tiempo es una novena, la cual es una tensión disponible del primer grado. La segunda síncopa es en el tiempo dos del mismo compás; y la nota es la tónica del acorde Cmaj7.

En el compás tres sucede un cambio armónico lo cual afecta a la parte melódica, ya que el acorde se vuelve menor, en este caso Cmin7, por ende, en la melodía la primera nota en el tiempo uno es la tercera menor del acorde, es decir Eb. En el mismo compás, pero del tiempo dos, se refleja la séptima del acorde es decir un Bb. Todo esto produce una pequeña frase en los tempos uno y dos del tercer compás, la cual recorre todas las notas del acorde. Finalmente, esta frase pasa por la nota D, que es la novena del acorde Cmin7, y así resolver en la nota C, la cual es parte del acorde dominante F7. (Figura 29)

1..... 2.....

9na Tónica 3ra menor 7ma menor

Figura 29: Síncopas, notas del acorde menor y tensiones

En el compás cuatro sucede lo mismo que en el compás dos, solo que al ser un acorde diferente la melodía cambia, pues se utilizan las notas y la novena de del acorde Bbmaj7. Posteriormente, el dibujo rítmico se mantiene y se extiende hasta la mitad del compás cinco. Detallando el compás cuatro; se deduce que tiene dos síncopas y las notas del acorde, incluyendo la novena; la cual es considerada como una tensión. (Figura 30).

1..... 2..... 1..... 2.....

9na Tónica 9na Tónica

Figura 30: Síncopas, notas de acorde mayor y tensiones

Por último, en el compás cinco melódicamente sucede lo mismo que en el compás tres, ya que se mantiene el dibujo rítmico, pero las notas cambian con respecto a los acordes. Detalladamente se interpreta que la primera nota del compás cinco es la tónica del acorde Bbmin7, por ende, la tercera nota en el tiempo dos es la séptima del dicho acorde, es decir Ab. Finalmente, en el mismo compás, se hace uso de novena del Bbmin7, que en este caso es C, de tal manera que se produce una pequeña frase en todo el compás. Por otra parte, la nota Bb en el tiempo tres del mismo compás; es parte del acorde dominante Eb7. (Figura 31)

The image shows a musical score in 4/4 time, labeled 'A'. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 7. Chords are indicated above the notes: C^{MAJ}7, C^{MIN}7, F⁷, B^bMAJ⁷, B^bMIN⁷, E^b7, A^bMAJ⁷, D^{MIN}7(b5), and G⁷(b9). Annotations include circled notes (blue and green) and boxes labeled '9na', '3ra menor', and '7ma menor'. Red arrows indicate rhythmic relationships between measures 3 and 5, and between measures 4 and 5.

Figura 31: Síncopas, notas de acorde menor y tensiones

Antes del inicio de cada frase hay dos corcheas que representan un tiempo, consideradas como anacrusas y dentro del contexto de síncopa. Puesto que hace se énfasis en la tónica del acorde dominante G7 con respecto al acorde que se encuentra en el siguiente compás, que en este caso es Cmaj7. Este mismo principio se repite en el compás cuatro y en el compás cinco de la siguiente manera:

- Compás 3; tiempo tres; tónica del acorde dominante F7 que resuelve a Bbmaj7
- Compás 5; tiempo tres; tónica del acorde dominante Eb7 que resuelve a Ebmaj7

Analizando generalmente el primer sistema junto con el primer compás del segundo sistema, melódicamente se produce una transposición real o exacta. En contexto, desde el compás uno al tres existe un dibujo melódico, el cual se repite en el compás cuatro y cinco, pero respetando una exactitud interválica ya que los acordes no son los mismos. Esto a su vez puede ser considerado como una transposición tonal o diatónica, ya que la melodía se adapta a la tonalidad respetando el motivo rítmico. Por último; en el compás seis se evidencia una frase melódica con las notas de su respectivo acorde; para terminar el compás añadiendo un tresillo de negra. (Figura 32)

Figure 32 shows a musical score in 4/4 time. The first staff contains measures 1-4. Measure 1 has a red box around the first two notes. Measure 2 has a red box around the first note. Measure 4 has a red box around the first note. The second staff contains measures 5-7. Measure 6 has a red box around the first note. Chords are labeled above the notes: CMAJ7, CMIN7, F7, BbMAJ7, BbMIN7, Eb7, AbMAJ7, DMIN7(b5), and G7(b9).

Figura 32: Anacrusas, transposición exacta y tonal

- **Armonía 3er sistema**

En este último sistema de la sección A ocurre una sucesión de cuatro acordes los cuales pertenecen a la tonalidad de C mayor. Pero anteriormente en el compás 7 (Figura 32) ocurría la cadencia *two-five* en menor, pero no resolvía al primer grado menor (Imin7), sino más bien al primer grado mayor (Imaj7) de otra tonalidad, específicamente Cmaj7 en el compás ocho. (Figura 33).

Luego los siguientes acordes pertenecen a la misma tonalidad de C mayor, el segundo acorde del compás ocho es Am7 el cual es el sexto grado menor (VImin7). Seguidamente en el compás nueve ocurre nuevamente la cadencia *two-five*, con el segundo grado menor (IImin7) que es Dmin7 y su quinto grado dominante (V7) que es G7, resolviendo en el compás diez al primer grado mayor Cmaj7.

Figure 33 shows a musical score in 4/4 time. The staff contains measures 8-11. Measure 8 has a red box around the first note. Measure 9 has a red box around the first note. Measure 10 has a red box around the first note. Measure 11 has a red box around the first note. Chords are labeled above the notes: Imaj7 (CMAJ7), VImin7 (AMIN7), IImin7 (DMIN7), V7 (G7), Imaj7 (CMAJ7), and Imaj7 (CMAJ7). A blue arrow points from the V7 chord to the final Imaj7 chord. Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated below the staff.

Figura 33: Acordes de la misma tonalidad y cadencia *two-five*

Para finalizar la sección A, existe una doble casilla; la cual hace que se repita toda la sección. En la repetición, al llegar al compás siete se salta al compás diez; manteniendo el acorde de Cmaj7. (Figura 33)

- **Análisis rítmico-melódico 3er sistema**

La melodía en este sistema está basada en notas de la escala del acorde, formando una línea melódica ascendente. En el compás ocho las corcheas forman un acorde expresado en un arpeggio a partir de la tercera nota del Cmaj7, el cual consta de las siguientes notas: mí, sol, si y re. Este arpeggio forma un acorde el cual lleva como tensión disponible a la novena del Cmja7 la cual es D. (Figura 24)

En ese mismo contexto del sistema, en el acorde de Amin7 las corcheas están expresadas con notas del mismo acorde para pasar al compás nueve, donde ocurre una frase melódica muy parecida a la del compás ocho. Estas dos frases contienen el arpeggio del acorde desde la tercera, quedando de la siguiente manera:

- Compás 8; acorde Cmaj7 con el arpeggio E, G, B, D
- Compás 9; acorde Dmin7 con el arpeggio F, A, C, E

Un detalle por destacar es que estos arpeggios terminan en notas consideradas como tensiones, en este caso la novena de cada acorde. Además, en el acorde de Dmin7 se empieza con un F5. (Figura 34)

The musical score for Figure 34 is written in treble clef and consists of six measures. Above the staff, the chords are labeled: CMAJ7, AMIN7, DMIN7, G7, CMAJ7, and CMAJ7. Measure 8 (labeled '8' below) contains an arpeggio for CMAJ7 (notes E, G, B, D) with a red oval around the final note D and a box labeled 'Arpeggio' and '9na'. Measure 9 (labeled '9' below) contains an arpeggio for DMIN7 (notes F, A, C, E) with a red oval around the final note E and a box labeled 'Arpeggio' and '9na'. Measure 10 (labeled '10' below) contains a whole note G5 with a box labeled 'Anticipación sección B'. Measure 11 (labeled '11' below) contains a whole note C5 with a box labeled 'Anticipación sección B'. A blue arrow points from the end of measure 9 towards the beginning of measure 10.

Figura 34: Arpeggio melódico y anticipación de sección

Para terminar la sección A en el compás once, específicamente en los tiempos dos y tres, la melodía tiene dos notas; las cuales son: A y B. Esto es parecido a la anacrusa del primer compás al inicio del tema. (Figura 34)

3.4.4 Sección B

- Armonía 4to y 5to sistema

En la sección B la armonía es más controlada con respecto a su tonalidad, es decir, no existen modulaciones ni cambios de tonalidad. Por eso en los dos sistemas existe la misma progresión de acordes. En todo el cuarto sistema desde el compás doce al compás quince se produce la cadencia *two-five*, la misma que tiene la tonalidad de C mayor.

Todo el sistema se conforma de la siguiente manera: en el compás doce está el segundo grado menor (II^{min}7) que es D^{min}7, luego en el compás trece está el quinto grado dominante (V7) que es G7, para resolver finalmente en el compás catorce con el primer grado mayor (I^{maj}7) que es C^{maj}7. Al final del sistema en el compás quince tenemos al sexto grado menor (VI^{min}7) que es A^{min}7, el cual se encuentra dentro de la misma tonalidad. (Figura 35).

The figure shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, four chords are labeled: II^{min}7, V7, I^{maj}7, and VI^{min}7. Below the staff, the measures are numbered 12, 13, 14, and 15. The chords are: D^{min}7 (measure 12), G7 (measure 13), C^{maj}7 (measure 14), and A^{min}7 (measure 15). A red bracket connects the II^{min}7 and V7 chords, and a blue arrow points from the V7 chord to the I^{maj}7 chord.

Figura 35: cadencia two-five y sexto grado menor

En el quinto sistema se repiten los acordes del cuarto sistema, relativamente en el compás dieciséis y diecisiete, formando la cadencia *two-five* pero sin resolver al primer grado mayor (I^{maj}7). Luego en el compás dieciocho y diecinueve se repite la misma cadencia, pero en este caso si resuelve al primer grado mayor C^{maj}7. Esta resolución es para dar paso a la reexposición de la sección A. Finalmente, en este sistema se deduce como una estabilidad armónica, ya que sus acordes son repetitivos. (Figura 36)

Figura 36: cadencias two-five seguidas

- **Análisis rítmico-melódico 4to y 5to sistema**

En estos dos sistemas de la sección B la melodía se basa solo en dos figuras rítmicas como son la blanca con punto y la negra. Estas figuras están repartidas a partir del compás doce; hasta el compás diecisiete, formando el movimiento melódico de permutación, ya que la notas son diferentes, pero se mantiene la misma rítmica. Al mismo tiempo toda la línea melódica es una constante ascendente y descendente. (Figura 37)

Para finalizar, en el compás dieciocho y diecinueve la melodía tiende a mantenerse estable, pues la figura redonda está en la nota E, que es considerada una tensión disponible del acorde Dmin7 es decir su novena. Ya en el último compás, la figura blanca con punto está en la nota F, que es la séptima del acorde G7. Posteriormente, en el cuarto tiempo del mismo compás, ocurre nuevamente la anacrusa para volver a la reexposición de la sección A y dar por terminada la sección B. (Figura 37)

Figura 37: Permutación melódica y anacrusa

3.4.5 Sección A (Reexposición)

En esta sección ocurre la reexposición de la sección A, o también denominada sección C. Esto consiste en; repetir toda la sección incluyendo su armonía y melodía, pero con una variación en los dos últimos compases.

En toda esta reexposición se produce la misma secuencia de acordes al igual que en la sección A, excepto en los compases veinte y seis y veinte y siete donde cambia totalmente la armonía y melodía. Puesto que, armónicamente los acordes son diatónicos a la tonalidad de Cmaj7, y melódicamente solo existe una redonda en la nota E. Con todo esto, el estándar finaliza correctamente. (Figura 38)

Figura 38: Reexposición sección A

3.5 Análisis versión Benny Golson

3.5.1 Información general

Versión: Benny Golson

Album: Benny Golson and the Philadelphians

Año: 1958

Instrumentación: Saxofón tenor, trompeta, piano, contrabajo y batería

3.5.2 Interpretación melodía

La interpretación en esta versión es una de las más exuberantes melódicamente, esto es debido a los dos instrumentos que destacan en el tema, como son: la trompeta y el saxofón tenor. Estos se reparten la melodía principal por frases lo que le da un sentido de *call and response*, por tanto, al final de la reexposición

3.6 Up Jumped Spring

3.6.1 Análisis formal

Tabla 6. Análisis formal, Up Jumped Spring

Forma	A A B A
Tonalidad	Bb
Métrica	3/4
Estilo	Jazz Waltz

3.6.2 Análisis musical

Para el análisis de este estándar de *jazz*, se dividirá en dos secciones A y B, debido a que la forma general del tema repite la sección A mediante una doble casilla para pasar a la sección B. Por otra parte, también tiene una reexposición de la sección A, que puede ser considerada como sección C, debido a que en sus dos últimos compases existe un cambio armónico, lo cual hace que sea una sección diferente.

3.6.3 Sección A

- **Armonía 1er y 2do sistema**

El tema comienza con una anacrusa, para que luego en el siguiente compás se ubique el acorde de Bbmaj7, que es el primer grado mayor (Imaj7) de la tonalidad. Luego en el segundo compás existe un dominante secundario, en este caso se lo interpreta como el quinto grado dominante del segundo grado menor de la tonalidad principal del tema, es decir (V7/IImin7). Este dominante tiene su quinta aumentada G7#5, que es considerada como una tensión disponible.

Posteriormente, este dominante resuelve al segundo grado (IImin7) en el tercer compás; el cual es Cmin7.

Para terminar el primer sistema en el compás cuatro hay dos acordes, el primero es F7, el cual es el quinto grado dominante (V7) de la tonalidad. Luego en el tercer tiempo hay un acorde de paso; el cual es F#dim7, este cumple con la función de acorde de paso; cromáticamente al Gmin7 el cual es el sexto grado (VImin7) de la tonalidad principal. Analizando de manera general, en el compás tres y cuatro ocurre una cadencia *two-five* la cual no se resuelve. (Figura 39)

Figura 39: Dominante secundario y acorde de paso

En el segundo sistema, en el compás cinco está el acorde de Gmin7 el cual es el sexto grado menor (VImin7) de la escala mayor de la tonalidad del tema. Seguidamente en el compás seis existe un quinto grado menor (Vmin7), el cual es Fmin7, pero no cumple con la función de ser dominante. A partir de este punto los acordes ya no son diatónicos pues en el compás siete hay un Emin7, el cual no tiene nada que ver con la armonía tonal sino más bien puede ser considerado como un segundo grado menor (IImin7).

Luego en el compás ocho existe otro quinto grado dominante (V7) que es A7, el cual es parte de una cadencia *two-five*, pero fuera de la tonalidad. Esta cadencia no resuelve al primero grado mayor, pues el acorde de A7 es considerado como un dominante secundario, debido a que en el tercer sistema se resuelve al tercer grado (IIImin7) es decir Dmin7 de la tonalidad de la escala mayor que es Bb. Analizando de manera general el sistema, se muestra un descenso de acordes por tonos; desde el compás cinco al siete. (Figura 40)

Figure 40 shows a musical staff with four measures. Above the staff, chords are labeled: VImin7 (GMIN7), Vmin7 (FMIN7), IImin7 (Emin7), and Dom. Sec. (A7). A red bracket underlines Emin7 and A7, with the label '(V7/IIImin7)' written in red above it. A blue box labeled 'No diatónico' is positioned above the Vmin7 chord, and another blue box labeled 'Dom. Sec.' is above the A7 chord. A blue arrow points from the 'Dom. Sec.' box to the A7 chord. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note.

Figura 40: Acordes no diatónicos y dominante secundario

- **Análisis rítmico-melódico 1er y 2do sistema.**

En el primer sistema existe la transposición real o exacta pues los dos primeros compases tienen un dibujo melódico el cual se repite en los siguientes dos compases, respetando los intervalos entre cada nota. Este mismo sistema a su vez contiene a la síncopa en el tiempo uno y dos del compás dos y cuatro, esto siendo una característica muy propia del estilo. Por último, melódicamente también existen notas de paso las cuales se encuentran en el *upbeat* del tiempo cuatro en los compases uno y tres, estas notas al ser de paso no forman parte del acorde en donde se encuentran, sino que son parte de una *bordadura* melódica la cual va enlazando el compás uno con el dos y el tres con el cuatro. (Figura 41)

Figure 41 shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of two flats. The notation includes chords B^bMAJ⁷, G⁷(⁹), CMIN⁷, F⁷, and F[#]DIM⁷. A blue box labeled 'Bordadura' is above the G⁷(⁹) chord. A green box labeled 'Transposición' is below the first two measures, and another green box labeled 'Sincopa' is below the last two measures. Red circles highlight specific notes in the melodic line, and blue ovals group notes across measures.

Figura 41: Transposición real, bordadura melódica y síncopa

En el segundo sistema la línea melódica está compuesta de bordaduras, notas de paso y síncopas, pues en el compás cinco tenemos una bordadura que contiene una nota de paso que es la tensión disponible del acorde. En este caso el acorde es Gmin7, y su tensión es la novena; es decir A, por eso la melodía concuerda con la armonía. Al final de la bordadura ocurre la síncopa, la misma que tiene una *ligadura de prolongación* hacia una corchea con la misma nota en

el tiempo cuatro, para que luego en el *upbeat* del mismo tiempo; en el compás seis esté una nota de paso, la misma que será para ir al compás siete. En este compás la figuración rítmica será de una blanca con punto, la cual está ligada a una figura blanca con la misma nota del compás ocho.

Por último, en el *upbeat* del tiempo cuatro hay una corchea que da paso al siguiente sistema, esta es vista como una nota de paso. Analizando de manera general, las mismas características melódicas y rítmicas se repiten al igual que en el primer sistema. (Figura 42)

Figura 42: Bordadura, síncopa y ligadura de prolongación

- **Armonía 3er, 4to y 5to sistema**

En el tercer sistema tenemos una armonía basada solamente en dos acordes, se empieza en el compás nueve con el tercer grado menor (IIImin7) es decir Dmin7, este acorde es diatónico a la tonalidad. Luego en el compás diez hay una subida de medio tono es decir a Ebmin7, este acorde no es diatónico, pero le da una sonoridad diferente pues puede ser considerado como el cuarto grado menor (IVmin7). Por último, esta sucesión de acordes se repite en el compás once y doce. (Figura 43)

Figura 43: Acorde diatónico y no diatónico

En el cuarto sistema tenemos un cambio tonal evidente, ya que se produce dos cadencias *two-five* pero en menor. La característica de estas cadencias es que

no resuelven al primer grado menor, debido a que en el compás trece el acorde pasa ser B \flat min7b5 y esto puede ser interpretado como un primer grado con bemol cinco (Imin7b5), pero si lo vemos de manera cadencial es un segundo grado menor con bemol cinco (IImin7b5), el cual resuelve al compás catorce en el acorde dominante E7, que es el quinto grado dominante (V7). Así se cumple la primera cadencia *two-five* en menor.

Luego en el compás quince hay un Cmin7b5 que de igual forma es considerado un segundo grado menor con bemol cinco (IImin7b5), para que finalmente en el compás dieciséis el acorde dominante sea el F7 que es quinto grado dominante (V7). En esta segunda cadencia al parecer está dentro de la tonalidad, pero su segundo grado menor tiene un bemol cinco; lo cual hace que ya no sea diatónico. De manera general la secuencia de cadencias en menor da un cambio armónico diferente y sorprendente, ya que están fuera de la tonalidad excepto su último acorde el cual es el quinto grado dominante de la tonalidad del tema.

Por tal motivo, aquí se deduce que los cambios armónicos son para llegar a un acorde tonal, en este caso sería el Bmaj7; que es el primer grado mayor (Imaj7) el cual se encuentra en el compás uno, ya que todo el tercer sistema es la primera casilla del tema. (Figura 44)

The image shows a musical staff in G minor with two two-five cadences. The first cadence occurs between measures 13 and 14, moving from B \flat min7(b5) (labeled Imin7b5) to E7 (labeled V7). The second cadence occurs between measures 15 and 16, moving from Cmin7(b5) (labeled IImin7b5) to F7 (labeled V7). A blue arrow above the staff indicates a continuation from the second cadence to the next system. A box labeled 'Imin7b5' is placed below measure 13.

Figura 44: Cadencias two-five en menor

En el quinto sistema que es la segunda casilla de la sección A; los acordes están dentro de la tonalidad del tema, es decir; son diatónicos, ya que del compás diecisiete al compás diecinueve ocurre la cadencia two-five que resuelve correctamente al primer grado de la tonalidad. En este caso la cadencia está conformada de la siguiente forma: segundo grado menor (IImin7) que es Cmin7,

se enlaza al quinto grado dominante (V7) que es F7, para resolver al primer grado mayor (Imaj7) que es Bbmaj7.

Finalmente, en el compás veinte ocurre otra cadencia *two-five*, pero esta vez en menor, utilizando el séptimo grado menor siete bemol cinco (VIImin7b5) como un segundo grado para ir a su quinto grado dominante (V7) que en este caso sería D7. Este acorde se convierte en un dominante secundario del sexto grado menor (V7/VImin7), el cual resuelve a hacia la sección B en el acorde de Gmin7 que es el sexto grado menor (VImin7) de la tonalidad del tema. (Figura 45)

Figura 45: Acordes diatónicos y dominante secundario

- **Análisis rítmico-melódico 3er, 4to y 5to sistema**

La melodía en el tercer sistema está basada solo en una figura blanca con punto en las notas de su respectivo acorde, un detalle es que antes de cada nota hay un *glissando* el cual es un adorno musical que le da un efecto de desplazamiento melódico. Como se nombró anteriormente los acordes en este sistema son repetitivos y por ende la notas en la melodía también son las mismas.

Analizando de manera general las estas notas nunca empiezan desde la tónica del acorde, sino más bien desde su tercera o su quinta, haciendo que el dibujo melódico sea ascendente y descendente. (Figura 46)

Figura 46: Notas del acorde y glissando

En el sistema cuatro la melodía está basada en las notas de los acordes, específicamente en dos, en F y en F#(Gb). Pero también hay notas secundarias como D, G y Bb, esto debido a que dichos acordes tienen notas en común, ya en el dibujo rítmico del sistema hay un motivo que se repite en el compás trece y dieciséis, pero con diferentes intervallos.

Un detalle en el compás dieciséis es que en el último tiempo se produce la anacrusa ya que se repite la sección A, y por ende sirve como anticipación para el compás uno, por último, en el compás catorce y quince se produce una melodía entre dos notas en común según su respectivo acorde. (Figura 47)

The image shows a musical staff with four measures. Measure 13 is marked with a B^b MIN 7(b5) chord and contains a rhythmic motif (two eighth notes). Measure 14 has an E⁷ chord and a circled note (F#) labeled 'Notas en común'. Measure 15 has a C MIN 7(b5) chord and a circled note (F) also labeled 'Notas en común'. Measure 16 has an F⁷ chord and a circled note (F) labeled 'Anacrusa'. A green box highlights measures 13 and 16, and a red box highlights the anacrusis in measure 16.

Figura 47: Motivo rítmico y notas en común

En el quinto sistema la línea rítmica es muy simple, pues su figuración es en negras. Posteriormente en este sistema se da por finalizado la sección A y por ende hay una anacrusa en el compás veinte para pasar a la sección B.

Por otra parte melódicamente las notas son parte de los acordes, excepto en el compás diecisiete donde el acorde es un Cmin7 pero la nota melódica es un F, la misma que es una tensión disponible pues es la oncena. Por último, en el compás dieciocho tenemos un arpeggio del acorde, en primera inversión; pero sin su séptima. De manera general este sistema no tiene grandes elementos rítmicos y melódicos. (Figura 48)

Figure 48 shows a musical staff with five measures. Measure 17 contains a C^{MIN7} chord with a '2.' above it. Measure 18 contains an F⁷ chord. Measure 19 contains a B^bMAJ⁷ chord. Measure 20 contains an A^{MIN7(b5)} chord. Measure 21 contains a D⁷ chord. A blue oval encircles the notes of the C^{MIN7} and F⁷ chords, with a box labeled 'Tensión' below it. Another blue oval encircles the notes of the F⁷ chord, with a box labeled 'Arpeggio' below it. A red oval encircles the notes of the D⁷ chord, with a box labeled 'Anacrusa' below it.

Figura 48: Tensión y arpeggio

3.6.4 Sección B

- **Análisis armónico 6to y 7mo sistema**

En el sexto sistema, el primer acorde vuelve a ser diatónico a la tonalidad; pues es un Gmin7 que sería el sexto grado menor (VImin7). A partir de este punto se forma la cadencia *two-five*, ya que el acorde antes mencionado puede ser visto como un segundo grado menor (IImin7) para luego ir su quinto grado dominante (V7) el cual es C7 para finalizar resolviendo al primer grado mayor (Imaj7) que en este caso es Fmaj7. Toda esta cadencia empieza en el compás veinte y uno y termina en el compás veinte y tres, es decir; un acorde en cada compás.

Cabe recalcar que estos acordes a excepción del Gmin7 no son diatónicos a la tonalidad. Por último, el acorde final vuelve a ser diatónico, en este caso es el tercer grado menor (IIImin7), que sería el acorde de Dmin7. (Figura 49)

Figure 49 shows a musical staff with four measures. Measure 21 contains a G^{MIN7} chord. Measure 22 contains a C⁷ chord. Measure 23 contains an F^{MAJ7} chord. Measure 24 contains a D^{MIN7} chord. A red bracket connects the G^{MIN7} and C⁷ chords, with labels '(VImin7) IImin7' above the first and 'V7' above the second. A blue arrow points from the C⁷ chord to the F^{MAJ7} chord, with 'Imaj7' above the latter. A blue label 'IIImin7' is placed above the D^{MIN7} chord.

Figura 49: Cadencia two-five diatónica

En el séptimo sistema de manera general hay dos cadencias *two-five*, la primera se encuentra en el compás veinte y cinco y veinte y seis. Esta no es diatónica y está fuera de la tonalidad, ya que es el segundo grado menor (IImin7) es decir Abmin7 y su quinto grado dominante (V7) el cual es Db7. Esta cadencia no resuelve, sino que da paso a otra cadencia en el compás veinte y siete y veinte y ocho, la cual, si es diatónica, pues su segundo grado menor (IImin7) es Cmin7 y su quinto grado dominante (V7) es F7.

Finalmente, esta cadencia resuelve al primer grado mayor (Imaj7) el cual es Bbmaj7, dando por terminada la sección B. (Figura 50)

Figura 50: Cadencias *two-five*; no diatónica y diatónica

- **Análisis rítmico-melódico 6to y 7mo sistema**

En el sexto sistema el dibujo melódico está basado en el motivo melódico de permutación, ya que la figuración rítmica se repite desde el compás veinte y uno al veinte y tres, pero las notas son al azar. Analizando detalladamente en el compás veinte y uno las notas son del acorde, específicamente la tónica y la tercera menor. Ya en el siguiente compás hay un acorde dominante y sus notas son parte de este, incluso añadiendo una tensión disponible; en este caso la novena.

Luego en el compás veinte y tres se repite la misma estructura melódica como en el compás veinte y dos, es decir; el acorde es Fmaj7 y por ende las notas de la melodía son la tónica y su tercera mayor. En consecuencia, en estos dos compases ocurre la transposición real o exacta.

Por último, para finalizar el sistema tenemos dos notas, la primera es la séptima del acorde Dmin7 y la segunda no tiene que ver con dicho acorde, pero en contexto con el siguiente sistema; es un cromatismo descendente. (Figura 51)

Figura 51: Transposición real y permutación

En el séptimo sistema la melodía está basada solo en notas con tensiones disponibles, dependiendo el acorde en cada compás. De esta manera, en el compás veinte y cinco las tensiones son: la novena que es Bb y la oncena que es Db, dándole una sonoridad con más color, pero dentro de la armonía.

Ya en el compás veinte y siete la tensión en la melodía es la oncena que es F, esta misma nota está ligada al siguiente compás y coincide con el acorde. Por último, para finalizar la sección B y pasar a la reexposición de la sección A; tenemos la anacrusa que siempre se encuentra en todas las secciones como algo característico del tema. (Figura 52)

Figura 52: Melodía con tensiones y anacrusa

3.6.5 Sección A (Reexposición)

La reexposición de la sección A también puede ser considerada como una sección C, debido a que hay un pequeño cambio armónico y rítmico en los dos últimos compases, puesto que es la finalización del tema. Este cambio empieza en el compás cuarenta y tres y cuarenta y cuatro, donde tenemos al primer grado mayor (Imaj7) de la tonalidad. Posteriormente, en la parte rítmica existe una síncopa en el primer tiempo del compás cuarenta y cuatro, dando a entender la culminación el tema. (Figura 53)

Figura 53: Cambio armónico y síncopa final

3.7 Análisis versión Curtis Fuller

3.7.1 Información general

Versión: Curtis Fuller

Album: Curtis Fuller with Brad Goode

Año: 2004

Instrumentación: Trombón, trompeta, piano, contrabajo

3.7.2 Interpretación melodía

La interpretación del tema en esta versión está basada en dos instrumentos de viento, los cuales son; el trombón y la trompeta. Estos le dan una sonoridad fuerte y de imposición, puesto que estos se dividen toda la melodía del tema. Las dos primeras repeticiones de la sección A; lo hace el trombón luego la parte B la trompeta con *sordina*; y por último la reexposición de la sección A lo hace nuevamente el trombón. Seguidamente viene la improvisación, donde todos los instrumentos interactúan con matices sin exagerar en la rapidez, incluso el contrabajo utiliza el arco para poder improvisar sin necesidad de sobresalir y exagerar en la interpretación. Por último, el piano juega un papel importante en la melodía, ya que llena los espacios melódicos dejados por el trombón y la trompeta con acordes prolongados.

3.7.3 Interpretación sección rítmica

En la interpretación de la sección rítmica hay que tomar en cuenta que su métrica es ternaria por ende el contrabajo juega mucho con la rítmica y realiza pequeñas frases melódicas. En cambio, en la improvisación se impone el *walking bass* para que haya un cambio rítmico y no sea monótono el tema. Por último, la batería tiene marcado el tiempo por medio del *ride*, eso le da una textura musical interesante a toda la sección rítmica.

3.7.4 Forma e instrumentación

Tabla 7. Forma e instrumentación de *Up Jumped Spring* (Curtis Fuller)

Head in						
Intro	Sección A	Sección A	Sección B	Sección A (Reexposición)	Improvisación	Head out (A A B A)
Piano	Trombón	Trombón	Trompeta	Trombón	Trompeta (A A B A)	Trombón
	Piano	Piano	Piano	Piano	Trombón (A A B A)	Trompeta
	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Piano (A A B A)	Piano
	Batería	Batería	Batería	Batería	Contrabajo con arco (A A B A)	Contrabajo
						Batería

4 Composición de los temas

En este capítulo se presenta el producto final del proyecto. Aquí se aplican todos los recursos musicales obtenidos por medio del análisis de los estándares de *jazz* en tres composiciones musicales fusionadas con características musicales de ritmos ecuatorianos.

4.1 Criterios de selección y composición; estándares de jazz

Se entiende por fusión a la mezcla de géneros según el criterio del autor, por tal motivo se establecen los tres estándares de *jazz* bajo los siguientes criterios:

- Los estándares deben tener de acordes menores y mayores con séptima evitando los acordes con demasiadas tensiones para que las composiciones no sean tan extravagantes armónicamente.

- Las tonalidades de los estándares deben ser para que los instrumentos de viento metal puedan interpretarlos sin ningún problema evitando el exceso de alteraciones como sostenidos y bemoles.
- La armonía debe ser tonal y la mayoría de sus acordes diatónicos para evitar que toda la forma pierda sentido armónico en la fusión.
- Las melodías deben ser simples que le den un sentido alegre en la exposición del tema y un sentido melancólico en la reexposición para que las composiciones no sean monótonas.
- La forma de los estándares debe tener sección A y B, incluidas sus repeticiones, las cuales se pueden relacionar y fusionar con los géneros ecuatorianos. Esto debido a que en las composiciones; al igual que en los estándares existirá sección A y B, obviamente con los interludios característicos de la música tradicional ecuatoriana antes cada sección.
- La métrica del primer y segundo estándar de *jazz* es cuaternaria, en este caso 4/4, y para lograr la fusión se buscará asociar dicha métrica con otra que pueda tener cierta relación rítmica, en este caso con la métrica binaria del sanjuanito en 2/4.
- La métrica del tercer estándar de *jazz* es ternaria, en este caso 3/4, y para lograr una fusión musical, se buscará asociar dicha métrica con otra que tenga cierta relación rítmica, en este caso con la métrica binaria del albazo en 6/8.
- En las versiones escogidas de cada estándar se hizo hincapié en la instrumentación, puesto que cada estándar analizado tiene su propio formato instrumental. Por ende, se buscará adaptar cada formato a cada composición de la siguiente forma:

Tabla 8. Criterio de instrumentación

Versión del estándar con la composición	Instrumentación
In a sentimental mood con la composición 1	saxo soprano, piano, contrabajo y batería.
Afternoon in Paris con la composición 2	saxo tenor, piano, contrabajo y batería.
Up jumped spring con la composición 3	trompeta, trombón, piano contrabajo y batería

- La improvisación en cada una de las versiones debe tener la misma estructura del estándar basado en toda su armonía y melodía, evitando que sean arreglos más allá de lo propuesto en el estándar guía.

4.2 Criterios de selección y composición: ritmos ecuatorianos

En la selección de los ritmos ecuatorianos se tiene como referencia a los más conocidos popularmente, y los que han sido tratados en diferentes tipos de fusión; para tener una idea de lo que se puede lograr aplicando otros recursos rítmicos y armónicos. En este caso son el sanjuanito y el albazo, los mismos que bajo los siguientes criterios pueden ser fusionados:

- El tipo de sanjuanito de referencia según la fundamentación teórica va a ser el sanjuanito indígena, ya que tiene una distinción de algarabía y mestizaje, por ende, es posible relacionarlo con los personajes de la fiesta de Lumbisí y así tener diferentes colores armónicos.
- La métrica del primer sanjuanito fusión va a ser en 4/4, esto debido a que se busca la fusión musical, aunque el sanjuanito tenga la métrica binaria de 2/4, se intenta tener una cierta relación rítmica en su interpretación. De esta forma, aunque este en 4/4 la sensación va a ser de 2/4.
- La métrica del segundo sanjuanito fusión va a ser en 2/4, por tal motivo no se relaciona con la métrica del segundo estándar, pero si se va a relacionar en su armonía y melodía.

- El albaño de referencia según la fundamentación teórica es el albaño mestizo, el cual influyó a la bomba del Chota. Bajo esta premisa se deduce que comparten la misma métrica, es decir 6/8, y gracias a esto se vuelve un ritmo más sincopado en su interpretación.
- La métrica del albaño fusión será en 6/8, sin antes aclarar que no tiene ninguna relación con la métrica del tercer estándar en 3/4. Por tal motivo solo se fusionará la armonía y melodía del estándar de *jazz*.
- La melodía de estos de géneros ecuatorianos está basada en la pentafonía, el uso de las tonalidades menores, motivos repetitivos, el interludio característico, entre otros.
- El tema inicia y termina con el interludio en las tres composiciones. Esta característica es lo que identifica a la música tradicional ecuatoriana, ya que es considerada como una introducción antes de cada sección.

4.3 Composición1: Capariche 2.0

Composición basada en el análisis de *In a sentimental mood* bajo la referencia e instrumentación de la versión de Dexter Gordon e implementando los criterios de selección, pues se sigue manteniendo la misma tonalidad e incluso la métrica de 4/4.

Tabla 9. Forma e instrumentación de la composición: Capariche 2.0

Head in						Impro.	Head out (A A B A)
Interludio	Sección A	Interludio	Sección B	Interludio	Sección A (Reexpo.)		
	Saxofón soprano		Saxofón soprano		Saxofón soprano	Piano (A A B)	Saxofón soprano
Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Saxofón soprano (A A)	Piano
Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo		Contrabajo
Batería	Batería	Batería	Batería	Batería	Batería		Batería

La forma de la composición está adaptada a la utilización de interludios característicos del sanjuanito, estos de igual forma son incluidos en la improvisación.

4.3.1 Recursos compositivos armónicos y melódicos.

- Interludio

Los recursos musicales utilizados en este caso se basan en que todo tema popular mestizo ecuatoriano tiene un interludio característico de acuerdo con la tonalidad, en este caso la tonalidad de Dm. La figuración melódica se basa en repeticiones rítmicas características del género como fue expuesto en el capítulo dos, y así mismo el motivo melódico es siempre repetitivo. Todo esto se correlaciona con la armonía pues se utiliza la misma progresión armónica de la sección A del estándar *In a sentimental mood*, en este caso es el *line cliché*.

The musical score shows a piano interlude in 4/4 time, D minor. The piano part is marked 'PIANO' and 'p'. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line consists of a sequence of chords: DMIN, DMIN(HA7), DMIN7, DMIN6, DMIN, DMIN(HA7), DMIN7, DMIN6. The melody is a repetitive eighth-note pattern with a blue note (Ab) in the second measure of each phrase.

Figura 54. Interludio; Capariche 2.0

Cabe destacar que en este interludio se utiliza la nota Ab que es un recurso melódico denominado *blue note*, esto es para darle una sonoridad más apegada al *jazz*. Además, el piano como instrumento típico del *jazz* es utilizado en toda esta sección; que a su vez tiene influencia ecuatoriana.

En lo que respecta a los *voicings*, se mantiene el mismo acorde ya que como veremos después el contrabajo será quien le da la sonoridad de *line chiche*. Por último, en la línea armónica se nota un descenso de acordes; lo cual hace que se parezca a la sección A del estándar analizado. Toda esta secuencia de acordes es para darle una textura que marque diferencia, interactuando con la dinámica a través de un *crescendo*, y así evitando que todo el interludio sea plano.

- **Sección A**

En lo que respecta a la primera sección la armonía es diatónica a excepción del G7, el cual es el quinto grado del quinto grado (V7/V7) es decir, G7/C7 con respecto a la tonalidad del tema. Este dominante secundario es un recurso armónico, el cual es utilizado en los tres estándares analizados.

Luego toda la secuencia de acordes está basada en la sección A del estándar; pero en diferente orden. Por eso estos acordes se agrupan cada dos compases; tomando como referencia la forma del sanjuanito, en el cual, las progresiones son repetitivas. Por otra parte, en lo que respecta a los acordes del piano, estos son compuestos a partir de los *two-hand voicings*, los mismo que contiene tensiones disponibles de cada acorde. Esta característica es parte de la sonoridad del *jazz*, lo cual le da un enfoque fuera de lo tradicional.

La estructura melódica de igual forma es en base al estándar analizado, específicamente en la sección A, ya que se utiliza un recurso motivico denominado inversión real o exacta. Este motivo tiene notas de la escala pentafónica, ordenadas de acuerdo con la estructura armónica, por eso cada dos compases se repite la figuración. Por último, tenemos la anacrusa que forma parte de la melodía y es tomada del estándar analizado.

Figura 55. Sección A primera parte

La siguiente parte perteneciente a la sección A; tiene la misma estructura armónica de acordes como la del estándar, este recurso es denominado *line cliché*. Luego tiene dos cadencias *two-five* consecutivas para resolver al interludio. Posteriormente, en la melodía ocurre lo mismo que en la anterior parte, pues existe la inversión tonal la cual se caracteriza por tener motivos de

la misma figuración rítmica, con notas de la escala pentatónica menor, síncopa y ligaduras de prolongación. Esta parte es muy similar a la sección A de *In a sentimental mood*.

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of a melody line in G major and a piano accompaniment in G minor. The melody is characterized by a syncopated rhythm and a pentatonic minor scale. The piano accompaniment uses a two-hand voicing with long notes. The score includes chord symbols: G MIN 7, G MIN (MAJ 7), G MIN 7, G MIN b, A 7, D MIN 7, G MIN 7, and C sus 7. The score is marked with mp and f dynamics.

Figura 56. Sección A segunda parte

Al ser una fusión entre el estándar y el ritmo sanjuanito, la mezcla de recursos armónicos y melódicos de cada uno hacen que sea un tipo de música contemporáneo, adaptándose a las nuevas tendencias, es por eso que toda la sección A se repite.

- **Sección B**

En la sección B hay un cambio armónico notable que se relaciona con el estándar analizado, puesto que lleva la misma progresión armónica como en su sección B. Esta progresión contiene la cadencia *two-five* la cual no es diatónica, gracias a esto la melodía es en base al estándar *In a sentimental mood*, pero su figuración melódica corresponde a las variantes rítmicas del sanjuanito sin hacer hincapié en la pentafonía tradicional. Además, en el piano los acordes siguen siendo *two-hand voicing* pero en notas largas; para dar espacio al cambio de textura.

En la melodía de esta sección ocurre la inversión tonal y a su vez la permutación, incluyendo a las ligaduras de expresión, para que al final aparezca un tresillo que da paso a otra parte de la misma sección. Este también es un recurso musical utilizado en los temas analizados, en este caso; todas las notas son parte del acorde incluyendo la novena como tensión. Finalmente, si se analiza este

Figura 58. Sección B segunda parte

El tema en general es todo lo que acabamos de analizar ya que las secciones se repiten. Ya en la improvisación, así como en *In a sentimental mood*; toda gira en torno a la forma del tema mediante la utilización de recursos armónicos como tonas de paso, escalas, modos e incluso el mismo motivo melódico a través de diferentes figuraciones rítmicas.

4.3.2 Recursos rítmicos

En esta composición la rítmica está basada en tratar de fusionar la corchea *swing* con la rítmica básica del sanjuanito. Por ende, de acuerdo con los criterios de selección la métrica debe ser cuaternaria, pues, aunque el sanjuanito sea en 2/4; esta composición tiene la característica de haberse adaptado a la métrica del estándar en 4/4. Hay que recalcar que el estándar analizado es una balada e incluso su interpretación es en tiempo lento, pero en el presente trabajo se busca la fusión de la armonía, la melodía y la métrica, lo cual hace que el tema sea una buena propuesta.

- **Interludio**

El interludio rítmicamente tiene mucha influencia ecuatoriana; especialmente en la batería, pues su figuración es la del sanjuanito. De tal manera que el bombo marca los tiempos característicos del género en todo el interludio, siento esta la introducción hacia cada sección del tema. En lo que concierne al contrabajo, este tiene la característica de realizar notas largas de forma descendente utilizando el recurso *line cliché*.

Figura 59. Recursos rítmicos interludio; Capariche 2.0

En el tema existe una variación de los interludios, ya que el primero sirvió como introducción, luego los otros tienen como extra; la interpretación de la caja ya que llena los espacios con una articulación denominada *trino*, la misma que le da una textura más tradicional.

Figura 60. Figuración sanjuanito con caja

- **Sección A**

La sección B tiene variantes de la batería y el bajo, ya que se realiza un patrón rítmico que se repite cada dos compases. Se toma como referencia la utilización del *ride* en corcheas y semicorcheas, con la implementación del recurso denominado “*even eights*”, el cual es un *comping* que se deriva de la batería tradicional swing. Además, para fusionar esta característica con el sanjuanito; el bombo marca rítmicamente los tiempos uno, dos, la subdivisión del tres y el tiempo cuatro; con lo cual se realiza la fusión de ritmos.

En el caso del contrabajo, sus notas son triadas de cada acorde; pasando por notas de paso y haciendo énfasis en la rítmica del sanjuanito, específicamente en el tiempo tres y cuatro. Por ende, el contrabajo se complementa perfectamente con la batería; pues los acentos son en el mismo tiempo.

Figura 61. Recursos rítmicos sección A

- **Sección B**

En esta segunda sección la batería solo se maneja con el *ride* pues como se mencionó antes; esto muy utilizado en el *jazz* como un recurso de corchea recta “*even eights*”. En este caso esto se compone de corcheas y semicorcheas, las cuales; le dan una textura más plana que sirve como gancho para ir a la siguiente parte donde el tema se expone con más presencia. El patrón rítmico que se repite cada dos compases tiene como particularidad la articulación denominada *trino*, pues la intención es llenar los espacios rítmicos. Posteriormente, al final está el tresillo, el cual le da un cambio rítmico; evitando la sobriedad en esta sección. Por último, el contrabajo solo realiza notas negras en la tónica del acorde contribuyendo a la sonoridad plana.

Figura 62. Recursos rítmicos sección B; primera parte

En la siguiente parte de la misma sección el contrabajo y la batería cambian completamente, puesto que estos intercambian roles, es decir, la figuración rítmica del sanjuanito tradicional ahora la hace el bajo con las notas del acorde en el tiempo tres y cuatro. Por ende, la batería realiza los acentos con el bombo en el *upbeat* del tiempo tres y en el *downbeat* del tiempo cuatro, simulando un poco la misma rítmica del sanjuanito, pero apoyándose en el *ride* y la caja.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a bass line in 6/8 time, featuring a sequence of chords: F MAJ7, D MIN7, G MIN7, and C SUS7. A green box highlights the first two measures. The bottom staff is a guitar line with rhythmic markings 'x' and 'w' above the notes, and a dynamic marking 'f' (forte) in blue. The measures are numbered 22, 23, 24, and 25.

Figura 63. Recursos rítmicos sección B; segunda parte

Finalmente, esta composición tiene muchos recursos musicales extraídos de *In a sentimental mood*, fusionando rudimentos de batería en el jazz con el ritmo sanjuanito.

4.3.3 Conceptualización con el personaje

La composición Capariche 2.0 tiene como inspiración a este personaje de la sierra ecuatoriana, pues este tiene un origen ambiguo, convirtiéndose en una representación del mestizaje a través de los años. Particularmente gracias a esto en la fiesta de Lumbisí se lo identifica con el sanjuanito, debido a que realiza sus danzas al compás de este género ecuatoriano.

Relacionando la fase compositiva con este personaje en la sección A, la melodía está basada en los motivos característicos del sanjuanito indígena, reflejando así una sonoridad tranquila, sin ir de lo melancólico a lo alegre, sino a una melodía sobria que llama la atención. Con esto se atribuye a que el capariche hoy en día ya no representa incertidumbre y lástima, sino más bien un recuerdo de la tradición y la cultura como parte de la fiesta y la algarabía.

En la segunda sección la melodía se vuelve alegre y estable ya que se tiene como referencia la misma estructura que el estándar. Todo esto en el personaje refleja la tranquilidad y la pasión con la que este recoge la basura, pues, aunque esto era considerado uno de los peores trabajos, hoy en día en la fiesta esto se volvió algo cotidiano y de gran importancia para el personaje, pues en los cuatro días de danza el capariche al final del día limpia la plaza central de Lumbisí. En la cosmovisión de la comunidad también representa limpiar el alma de la mejor manera; para agradecer por todo lo recibido.

Por último, pero no menos importante; está el interludio, el cual tiene una sonoridad tradicional, y en el capariche se refleja que a pesar de los años esta representación no morirá, más aún el sanjuanito, pues, aunque esta composición sea basada en las tendencias contemporáneas la esencia sigue siendo la misma.

4.4 Composición 2: El Payaso

Composición basada en el análisis de *Afternoon in Paris* bajo la referencia e instrumentación de la versión de Benny Golson, por ende, en los criterios de selección; se mantienen algunas características tonales, pero la métrica cambia a 2/4, pues es una característica propia del sanjuanito.

Tabla 10. Forma e instrumentación de la composición: El Payaso

Head in							
Interludio	Sección A	Interludio	Sección B	Interludio	Sección A (Reexp.)	Impro.	Head out (A B A)
	Saxofón tenor	Saxofón tenor	Saxofón tenor		Saxofón tenor	Piano A	Saxofón tenor
	Trompeta	Trompeta	Trompeta		Trompeta	Saxofón Tenor B	Trompeta
Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano		Piano
Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Trompeta A	Contrabajo
Batería	Batería	Batería	Batería	Batería	Batería		Batería

La forma de la composición al igual que en el anterior sanjuanito está adaptada a la utilización de interludios luego de cada sección, estos de igual forma son incluidos en la improvisación. Además, se toma en cuenta que el saxofón tenor y la trompeta están afinados en Bb, por ende, son instrumentos de transposición.

4.4.1 Recursos compositivos armónicos y melódicos

- **Interludio**

El tema en esta sección tiene una secuencia de acordes en forma ascendente, sin pertenecer a una tonalidad en específico; ya que en el análisis del estándar no hay un tono definido y el uso de varios acordes sean o no diatónicos es frecuente. Por lo tanto, en base a ese recurso; el interludio tiene esa connotación.

Así mismo los acordes en el piano no tienen tensiones ya que no están ligados a una regla en específico, sino que son tétradas en estado puro. Estos acordes son: Cmin7 y Dmin7, los mismos que le dan una sonoridad en menor; característica de la música tradicional ecuatoriana. Por otro lado, el tercer acorde; el cual es Ebmaj7, le da otro color dentro de la interpretación, haciendo posible la fusión de la armonía.

La melodía de igual forma tiene una de las figuraciones rítmicas del sanjuanito, convirtiéndolo en un motivo melódico repetitivo. Por tanto, se complementa con la armonía, pues al repetir las mismas notas durante todo el interludio; lo único que cambia es el fondo armónico, dándole una textura agradable.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The time signature is 2/4. The melody is a repeating eighth-note pattern. The accompaniment consists of chords. The chords are labeled as Cmin7, Dmin7, Ebmaj7, Dmin7, Cmin7, Dmin7, and Ebmaj7. The dynamics are marked as mp. The score is annotated with a green box around the melody and an orange box around the chords.

Figura 64. Interludio; El Payaso

Al final del interludio sucede otro cambio armónico en el cual se toma como referencia la *blue note*, la cual es utilizada para formar el acorde dominante, más o menos parecida a la sustitución tritonal con el detalle de que el Cm7 debería ser dominante, es decir C7, pero no lo es. En tal caso, el acorde es Gb7, y de la misma forma en este compás, se utiliza el *two-hand voicing* para el piano, pues todo esto le da el enfoque apegado ligeramente al *jazz*. Además, la utilización del tresillo es a través de las notas del mismo acorde dominante, pues es un preámbulo para la melodía principal, donde todo empieza con un compás en *anacrusa*.



Figura 65. Tresillo de corchea

El interludio luego de la sección A sirvió como base para poder realizar una rearmonización de voces, puesto que el piano tiene la línea melódica principal, por tanto, el saxofón tenor con la trompeta realizan lo mismo, pero con un intervalo de terceras. Por tal motivo, hay un cambio rítmico en medio de la línea melódica, puesto que se produce un desplazamiento de melodías por parte de los dos instrumentos de viento. Este recurso funciona gracias a la repetición del motivo principal del interludio.

Figura 66. Variación interludio; El Payaso

- **Sección A**

La primera sección del tema tiene la misma instrumentación como en la versión de *Afternoon in Paris* de Benny Golson, por lo tanto, se produce el mismo efecto sonoro entre el saxofón tenor y la trompeta. Esto es denominado como *call and response*; dentro de la melodía. Otro recurso utilizado dentro de la estructura melódica es la anacrusa, la cual es parecida a la del estándar analizado.

En la estructura armónica tenemos la misma secuencia de acordes como en la del estándar, pero con una excepción, el primer acorde no es Cmaj7 sino es un Cm7, pues la funcionalidad del tema se da mejor en menor debido a la fusión con el sanjuanito. Esta misma progresión de acordes en el piano es a través de los *two-hand voicings* evitando el cruce voces del saxofón tenor y la trompeta.

La estructura melódica sigue basada en la figuración rítmica característica del sanjuanito; utilizando la escala pentatónica de Dm, ya que son instrumentos de transposición. Esta melodía ocurre solo en el saxofón tenor ya que la trompeta realiza un colchón armónico con notas de la escala pentatónica; llenando todos los espacios melódicos. Por tal motivo, a esto se le puede denominar como *call and response*.

Figura 67. Sección A primera parte

En la segunda parte de esta misma sección; la progresión armónica sigue siendo la misma como en la del estándar, incluido los *two-hand voicings*. Lo único que cambia es la estructura melódica, pues ahora ya no son notas de la escala pentatónica; sino, notas de los acordes basadas en la figuración del estándar analizado. Esto debido a que el dibujo melódico es parecido, por ende, en el mismo contexto al ser dos instrumentos de transposición; sus acordes serían Cm7, F7 y Bbmaj7.

Por otra parte, un detalle importante es que en un compás las dos voces se juntan, y estas a su vez son rearmonizadas por cuartas. Finalmente, los acordes

en esta sección; así mismo como en el estándar son de diferentes tonalidades ya que la cadencia *two-five* es muy evidente.

Figura 68. Sección A segunda parte

Adicionalmente, al terminar esta sección ocurre el mismo cambio armónico con la *blue note* como ya se analizó en el interludio, ya que estos dos compases extras dan una textura diferente para hacer el cambio a cada parte.

- **Sección B**

La segunda sección armónicamente tiene la misma progresión de acordes como la de *Afternoon in Paris*, y para complementar esa sonoridad del tema los acordes del piano son los *two-hand voicings*. Su figuración melódica está basada en la *síncopa*. Por otra parte, la estructura melódica también está basada en la figuración rítmica del sanjuanito, con la utilización del mismo motivo durante todo el tema. Seguidamente, un detalle es la anacrusa que existe siempre antes de cada sección; esto siendo característico del estándar analizado.

En la misma sección los dos instrumentos realizan la línea melódica armonizando sus voces por cuartas, estas líneas tienen la influencia ecuatoriana pues están basadas en la escala pentatónica menor, en este caso es de Bm; ya que son instrumentos de transposición.

Finalmente, estos cuatro compases se repiten haciendo referencia a la forma del estándar analizado, ya que en la repetición; todos los recursos armónicos y

melódicos son los mismos, también; luego de esta parte viene el interludio para reexponer nuevamente la sección A.

Figura 69. Sección B; El Payaso

4.4.2 Recursos rítmicos

Los recursos rítmicos al igual que en la anterior composición son los mismos, puesto que, lo único que cambia es la métrica, ya que el estándar está en 4/4 y la composición en 2/4; haciendo referencia al sanjuanito, por ende, al ser binario tiene más apego al ritmo ecuatoriano.

- **Interludio**

El interludio tiene los mismos conceptos de adaptación que el anterior tema en lo que concierne a la batería, lo único que cambia es la interpretación de bajo pues se complementa más con la melodía y tiene más libertad en el uso de las notas del acorde.

Figura 70. Recursos rítmicos interludio; El Payaso

Al final del interludio tenemos dos compases con una rítmica diferente, donde se hace referencia a la síncopa y al tresillo. Esto para que la sonoridad rítmica tenga más fuerza y pasar a otra sección, este recurso también es utilizado en los estándares analizados y de igual forma en las versiones de los temas.

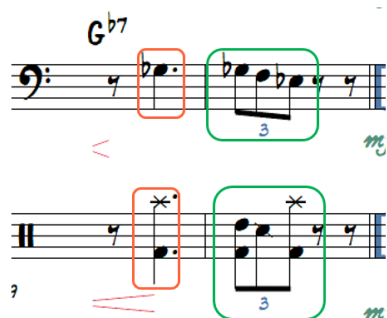


Figura 71. Síncopa y tresillo

- **Sección A**

La sección rítmica en esta parte sigue siendo igual como en la anterior composición, marcando con el bombo ciertos acentos característicos del sanjuanito. La diferencia que existe es en la interpretación del bajo, ya que está asociada a la melodía principal y la figuración rítmica tradicional del sanjuanito, es decir, marca el tiempo uno alargando su sonido por medio de una negra con punto, luego marca las semicorcheas; las cuales son las mismas que en la melodía principal. Particularmente estas semicorcheas son consideradas como las anacrusas de la melodía principal.

En el siguiente compás la notas que interpreta el bajo son la tónica y la quinta en corcheas, esto como parte de la influencia del género ecuatoriano. Todo esto se repite cada cuatro compases; dándole una sonoridad y textura cambiante.

11

Figura 72. Recursos rítmicos sección A

- **Sección B**

La segunda sección rítmicamente en la batería; sigue teniendo los mismos conceptos como en la anterior composición. Lo único que cambia es la interpretación del bajo, pues este solo realiza una figuración de negras; asumiendo al tiempo uno y dos como parte de la rítmica del sanjuanito, puesto que; el *ride* marca las corcheas.

31

Figura 73. Recursos rítmicos sección B

Por último, en esta sección también tenemos otra figuración rítmica que de igual forma hace referencia a la síncopa, evitando así que la batería sea muy repetitiva y secuencial.



Figura 74. Síncopa sección B

De manera general, esta composición tiene mucha libertad en los cambios de tono y la utilización de los acordes, pues la forma no llega a ser exacta como en la versión del tema, pero la utilización de los recursos musicales es evidente. Todo esto en referencia sentido armónico y melódico, puesto que los conceptos rítmicos son fusionados dándole una sonoridad fuera de lo tradicional.

4.4.3 Conceptualización con el personaje

La composición El Payaso tiene como inspiración a dicho personaje popular en las fiestas de la sierra ecuatoriana, ya que este tiene diferentes tipos de orígenes; pero su representación es parte de la cultura y la tradición en todo tipo de fiesta popular. La evolución de este personaje ha sido influenciada por las nuevas generaciones de jóvenes que le dan una nueva caracterización dependiendo el medio en el que se encuentren.

En Lumbisí este personaje tiene un lugar muy especial dentro de fiesta, puesto que es quien da alegría a todo el pueblo a través de sus danzas, con pasos al ritmo de la música y chistes jocosos entorno a la festividad. Teniendo en cuenta esto, la composición tiene la misma influencia ecuatoriana ya que está basada en el sanjuanito indígena, que representa la verdadera cara de este personaje. Puesto que, detrás de toda esa algarabía; hay una persona con raíces indígenas que pone su mejor cara ante toda circunstancia. Además, musicalmente; al no poseer una tonalidad fija sus cambios armónicos son varios y esto da a entender que el personaje no tiene un origen claro, pero si un objetivo.

En relación con cada sección del tema, se define lo siguiente: el interludio de este tema tiene una connotación en acordes ascendentes, los cuales tienen el

factor sorpresa, puesto que este personaje tiene muchas actitudes y es poco predecible toda su actuación en la fiesta.

El desarrollo de toda la sección A melódicamente tiene un concepto de cooperación entre el saxofón tenor y la trompeta, ya que el efecto *call and reponse* tiene un significado en el cual los payasos siempre están en parejas y se complementan perfectamente. Además, los acordes al no tener una tonalidad son muy cambiantes.

En cambio, en la sección B hay mucha más influencia ecuatoriana y su melodía es constante representando la algarabía y la fuerza con la que el payaso nunca deja de bailar. En dicha sección la forma armónica tiene una estructura más sólida, ya que es predecible, dando a entender que el payaso siempre será quien se lleve los aplausos, porque por más que repita los mismos pasos en sus danzas; siempre lo va a caracterizar su buena actitud, haciéndolo un personaje introvertido.

Finalmente, todo el tema tiene los mismos recursos rítmicos como la anterior composición ya que son dos personajes de la misma fiesta y que bailan al mismo compás. La diferencia es que cada uno representa diferentes actitudes y tienen un papel importante en su desenvolvimiento escénico, por lo tanto; en la parte musical, la melodía y la armonía son muy distintas entre las dos composiciones.

4.5 Composición 3: Aguardiente

Composición basada en el análisis de *Up jumped spring* bajo la referencia e instrumentación de la versión de Curtis Fuller. Basado en los criterios de selección se sigue manteniendo la misma tonalidad del estándar.

Tabla 11. Forma e instrumentación de la composición: Aguardiente

Head in							Impro.	Head out (A B A B)
Interludio	Sección A (A1 – A2)	Interludio	Sección B (B1 – B2)	Interludio	Sección A (A1 – A2)	Sección B (B1 - B2)		
	Trompeta		Trombón		Trompeta	Trombón	Piano (A1 – A2)	Trombón
	Trombón		Trompeta		Trombón	Trompeta	Trombón (B1 – B2)	Trompeta
Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Batería (A1-A2)	Contrab.
Contrab.	Contrab.	Contrab.	Contrab.	Contrab.	Contrab.	Contrab.	Batería (B1-B2)	Batería
Batería	Batería	Batería	Batería	Batería	Batería	Batería		

La forma de la composición es diferente a la del estándar, pero es igual en sus secciones, ya que solo son A y B. Esto debido a los cambios armónicos que se le quiere dar; y el tratamiento muy similar al albazo y ciertas características rítmicas de la bomba del Chota, pues los dos ritmos tienen la métrica de 6/8, por tal motivo se relacionan directamente. Por otra parte, el estándar está en 3/4, por ende, no tiene relación rítmica con la composición, de tal manera que el parentesco entre el estándar y la composición es su armonía.

4.5.1 Recursos compositivos armónicos y melódicos

- **Interludio**

En esta composición el interludio está pensado en salir de lo convencional, puesto que el piano coloca acordes en la clave de fa y hace melodía en el clave sol. Todo esto de manera unísona, basado en un motivo de dos compases.

La armonía está basada en el análisis del estándar puesto que en su sección A existen dos acordes, el uno es menor y el otro es medio tono hacia arriba; conservando su calidad, en este caso relacionando este recurso; tenemos el Gm7 y el Abm7 que le dan una sonoridad en menor. Luego los otros dos acordes de igual forma son tomados del mismo análisis, los cuales forman la cadencia *two-five*, finalmente, toda esta secuencia armónica es repetitiva.

La melodía tiene como base las notas de cada uno de los acordes, pero en la repetición las líneas melódicas se armonizan por terceras, evitando así la monotonía musical. En contexto, toda la figuración melódica tiene el mismo motivo, pero es adaptado a cada acorde. Un detalle que se percibe es que la melodía es sincopada hasta el final de todo el interludio, donde existe el acorde dominante C7; el cual es interpretado por el piano colocando un *two-hand voicing* para dar por terminado el interludio y pasar a la sección A.

The musical score shows a piano accompaniment and a melodic line in 6/8 time. The piano part consists of eighth notes in a consistent rhythmic pattern. The melodic line is a sequence of eighth notes that are adapted to the chords above. The chords are Gmin7, Aminor7, Gmin7, C7, Gmin7, Aminor7, Gmin7, and C7. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The melodic line is a sequence of eighth notes that are adapted to the chords above.

Figura 75. Interludio; Aguardiente

- **Sección A1**

Antes de analizar esta sección hay que tomar en cuenta que la trompeta es un instrumento de transposición ya que su tonalidad es Bb, por ende, hay que verlo desde el concepto de un ejecutante de este instrumento. La forma armónica tiene acordes extraídos del análisis del estándar, específicamente de la tonalidad mayor del tema, en este caso de Bb. Por tal motivo, esta pequeña parte es diatónica, puesto que los acordes del piano siguen basados en los ya mencionados *two-hand voicings*, pero la rítmica es en los tiempos débiles; es decir en los *upbeats*.

La estructura melódica tiene motivos que se repiten en cada compás, en este caso la trompeta como ejecutante principal utiliza las notas de la escala pentatónica menor, en este caso sería Am; pues es un instrumento de transposición, pero en la tonalidad original es la pentatónica de Gm. Gracias a esto se mantiene la continuidad e influencia del albaño, pues esta es una figuración característica del género. En cambio, el trombón hace referencia a un acompañamiento de fondo, como detalle hay que ver el último compás ya que las dos notas negras son tensiones disponibles de cada uno de los acordes correspondientes, en este caso es la tónica de Cm7 y F7.

Por último, toda la línea melódica tiene un desarrollo motivico de permutación, puesto que la rítmica es la misma; pero sus notas son al azar dentro de la escala pentatónica.

Figura 76. Sección A1 primera parte

En la misma sección la siguiente parte cuenta con los mismos recursos melódicos y armónicos, el único cambio es en la interpretación de la melodía; ya que ahora la trompeta tiene el acompañamiento de fondo y el trombón interpreta la parte melódica.

Figura 77. Sección A1 segunda parte

De manera general la primera parte de la sección A tiene variantes melódicas, más que nada en la parte instrumental, ya que tiene la referencia de la versión de *Up jumped spring* interpretada por Curtis Fuller.

- **Sección A2**

En la segunda parte de la sección A todo cambia radicalmente, puesto que la progresión de acordes es tomada de la primera sección del estándar; como en el análisis. Esto consiste en una secuencia descendente de acordes menores, donde el piano hace uso del recurso de los tresillos, los mismos que son repartidos en cada clave del piano, desglosando este recurso se puede determinar lo siguiente:

- Clave de sol: en el tiempo uno la tónica del acorde y en el tiempo dos la tercera y la quinta del mismo acorde
- Clave de fa: en los dos pulsos débiles la tercera y la quinta del acorde; luego en los otros dos pulsos débiles la tónica y la quinta del acorde.

The image shows a musical score for Section A2, first part. It consists of three staves: Trumpet in B \flat , Trombone, and Piano. The Trumpet part has a melodic line with four measures, each containing a triplet of eighth notes. The Trombone part is mostly silent. The Piano part features a descending chord progression: G min^7 , F min^7 , E min^7 , and A 7 /E. The piano part also includes a triplet of eighth notes in the bass clef, labeled 'F D D F D D'. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 78. Sección A2 primera parte

De la misma manera la melodía ya no hace énfasis en la pentafonía, sino en utilizar las notas del acorde; produciéndose una inversión real en cada uno de los compases, ya que el motivo principal se sigue repitiendo y adaptándose a una línea melódica descendente. En esta parte de la sección; solo la trompeta realiza la melodía ya que el objetivo es tener una variedad de sonido instrumental.

La siguiente parte de la misma sección tiene los mismos recursos armónicos y melódicos, lo único que cambia es el instrumento que ejecuta la melodía, ya que antes era la trompeta y en esta parte pequeña es el trombón

Figura 79. Sección A2 segunda parte

Finalmente, toda esta sección tiene muchos cambios armónicos, ya que la fusión entre el jazz y el albaço se evidencia en cada uno de los recursos extraídos del estándar. A su vez, la influencia ecuatoriana con las melodías sincopadas le da una textura cambiante pero no extravagante. Por otra parte, hay que recalcar que cada una de las dinámicas son en base a una búsqueda del factor sorpresa, tratando de evitar sonoridades planas.

- **Sección B1**

En esta sección se toma la progresión armónica de la sección B del estándar, incluso la melodía está basada en el motivo de dicha parte, en síntesis; todo fue adaptado al contexto del albaço y los motivos melódicos tradicionales ecuatorianos. La estructura armónica tiene una afinidad con el estándar, por ende, los *two-hand voicings* siguen siendo parte del acompañamiento, destacando la adaptación a la rítmica tradicional del albaço. Por otra parte, la estructura melódica mantiene una variante del motivo principal del tema, en este caso la trompeta utiliza notas del acorde con cierto sentido pentatónico, pero no del todo.

En el caso del trombón, este va llenando mediante una figuración típica del albao, la misma que tiene *glissandos*; los cuales son utilizados en el estándar. Además, esta primera parte de la sección B finaliza con tres figuraciones negras asumiendo una introducción hacia la siguiente parte.

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in Bb, Trombone, and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The Trumpet part (top staff) has a melodic line with a green box highlighting a phrase and a blue box highlighting a syncopated rhythm. The Trombone part (middle staff) has a rhythmic pattern with a blue box highlighting a syncopated rhythm. The Piano part (bottom staff) has a harmonic progression with a red box highlighting the chord changes: G MIN7, C7, F MAJ7, and F. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mp*, and a blue box highlights the chord changes in the piano part.

Figura 80. Sección B1 primera parte

La siguiente parte de esta misma sección tiene los mismos recursos musicales armónicos, ya que es la continuación de la progresión de acordes. El único cambio es en la estructura melódica; pues ahora quien hace la melodía principal es el trombón y la trompeta va llenando los espacios rítmicos apoyado en la idea del *call and response*. Incluso haciendo hincapié en la síncopa, aplicando una ligadura de expresión en toda la parte melódica.

Figura 81. Sección B1 segunda parte

- **Sección B2**

En esta parte se repite toda armonía de la sección A2, y de igual forma el acompañamiento con el piano. La única variación es en la estructura melódica, ya que en esta parte hay un descanso rítmico y una repartición de voces a través de notas largas aplicando el *Glissando*. Estas notas son la tónica de cada acorde, recordando que la trompeta es un instrumento de transposición y si el acorde principal es Gm7, la trompeta debe interpretar la nota A debido a su afinación. Por otra parte, en esta pequeña sección la dinámica juega un papel importante ya que al ser notas largas es posible realizar un *crescendo*.

Figura 82. Sección B2 primera parte

En esta última parte de la sección; los recursos armónicos son los mismos, y de igual forma el acompañamiento con el piano. Lo único que cambia es la estructura melódica, ya que los dos instrumentos realizan una melodía en base a las triadas del acorde; armonizando cada línea a través de terceras. La figuración de estas líneas melódicas tiene base en la rítmica del albazo, al mismo tiempo la síncopa ayuda a tener variantes en la textura del tema. Por último, para pasar al interludio se produce una figuración de tres negras; las cuales dan la introducción hacia otra sección.

The image shows a musical score for two systems. The top system features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The bottom system features a grand staff with piano accompaniment. Chords G MIN7, F MIN7, E MIN7, and A7 are indicated below the piano part. A green box highlights the piano accompaniment, and a red box highlights the final three notes of the melody and piano part.

Figura 83. Sección B2 segunda parte

En contexto, la composición tiene muchos elementos melódicos y armónicos que interactúan entre sí, debido a la fusión entre aspectos musicales del *jazz* y el albazo. Otro aspecto por rescatar es la métrica, pues ayuda a experimentar mucho con las líneas melódicas utilizando la pentafonía, notas de acordes e incluso algunas tensiones disponibles. Todos estos recursos interactúan entre sí para lograr sonoridades armónicas variables.

4.5.2 Recursos rítmicos

La composición tiene muchas variantes rítmicas aplicadas en la batería, como: el albazo tradicional y la bomba del Chota pues su métrica es 6/8, por ende, son similares entre sí. Los recursos musicales utilizados vienen de los géneros

mestizos y la cultura afro-ecuatoriana, por tal motivo esta composición varía mucho rítmicamente en algunas secciones.

- **Interludio**

Los recursos rítmicos en el bajo se complementan con los que ya se analizaron anteriormente, debido a que este realiza la misma línea melódica con el piano de forma repetitiva; dando a entender el motivo que se va a utilizar en las secciones del tema. Hay que recalcar que todo esto es sincopado; pues es algo característico de este ritmo.

En lo que respecta a la batería, el *hi-hat* juega un papel importante; pues su figuración rítmica está basada en la clave rítmica del albazo incluyendo el *trino* como recurso en la percusión. Este interludio es una introducción hacia la sección A, y por ende la batería no utiliza sus implementos restantes.

Figura 84. Recursos rítmicos; Interludio

Para los siguientes interludios la batería va a cambiar tanto en la interpretación como en el uso de sus partes, puesto que, ahora ya no es el *hi-hat* quien marca el tiempo, sino el *ride*. Esta parte de la batería marca las corcheas del albazo y hace referencia a la utilización del recurso de corchea recta *even eights* en el *jazz*. De la misma manera los acentos rítmicos son en los pulsos débiles, haciendo que tenga influencia de bomba; buscando una sonoridad fuera de lo convencional

Figura 85. Recursos rítmicos; variante interludio

- **Sección A**

En esta sección la batería realiza una figuración rítmica diferente al interludio, ya que aquí se expone el tema de manera directa, es por eso que la batería utiliza el bombo, el *hi-hat* y la caja de manera simultánea, marcando el ritmo del albazo, pero repartiendo cada uno de sus acentos a las diferentes partes de la batería. Gracias a esto se puede notar un parecido a la bomba, pues los acentos del bombo en los pulsos débiles predominan, lo que le da sonoridad rítmica diferente a la tradicional. En esta misma línea el contrabajo cumple con su función de acompañamiento, haciendo hincapié en la fórmula rítmica tradicional del albazo, ya que este se mueve a través de triadas dependiendo el acorde. Por otra parte, en esta composición el contrabajo tiene la función de ser más tradicional debido a que la batería tiene diferentes cambios.

The image shows a musical score for two parts: STRING BASS and DRUM SET. The STRING BASS part is in bass clef with a key signature of two flats (Bb). It consists of four measures. The first measure is marked with a green box and contains a bass line with a *mf* dynamic marking. The second measure is marked with a blue box and contains a bass line with a *mf* dynamic marking. The third measure is marked with a blue box and contains a bass line with a *mf* dynamic marking. The fourth measure is marked with a blue box and contains a bass line with a *mf* dynamic marking. The DRUM SET part is in common time and consists of four measures. The first measure is marked with a red box and contains a drum pattern with a *mf* dynamic marking. The second measure is marked with a red box and contains a drum pattern with a *mf* dynamic marking. The third measure is marked with a red box and contains a drum pattern with a *mf* dynamic marking. The fourth measure is marked with a red box and contains a drum pattern with a *mf* dynamic marking. The chords G MIN 7, B b MAJ 7, C MIN 7, and F 7 are written above the String Bass staff. The measures are numbered 9, 10, 11, and 12.

Figura 86. Recursos rítmicos sección A primera parte

En la siguiente parte de la misma sección la batería realiza otro cambio de figuración rítmica, ya que ahora el bombo marca en los dos pulsos fuertes de cada compás y luego en los pulsos débiles. Este cambio no es muy perceptible; pero es una base fundamental de acuerdo con la teoría rítmica del albazo. Por otra parte, el *hi-hat* siempre marca las corcheas y esto le da un colchón rítmico estable. Además, el contrabajo sigue teniendo el mismo concepto rítmico, evitando así cambios bruscos. De esta manera la sección rítmica se complementa, pues se experimenta con los acentos; en los pulsos fuertes y débiles.

Figure 87 shows a musical score for two instruments. The top staff is the bass line, and the bottom staff is the guitar part. The bass line consists of four measures with the following chords: G MIN7, F MIN7, E MIN7, and A7/E. The guitar part shows rhythmic patterns with 'x' marks indicating muted notes. The first two measures of the guitar part have notes circled in red, and the next two measures have notes circled in blue.

Figura 87. Recursos rítmicos sección A segunda parte

- **Sección B**

En la segunda sección la batería vuelve a cambiar en su figuración, esta vez ese cambio hasta cierto punto es básico, ya que ahora la caja es la base rítmica; pues marca todas las cocheas utilizando el rudimento denominado redoble, gracias a esto el colchón rítmico es muy estable, dándole una textura diferente y más tradicional. Esto se complementa con el bombo, el cual marca los tiempos fuertes uno y dos de cada compás. Por otra parte, el contrabajo sigue teniendo la misma figuración rítmica como en la sección A, esto debido a la necesidad de mantener una estabilidad entre los dos instrumentos y evitar cambios drásticos que hagan perder el sentido del tema.

No obstante, existe un compás donde todos los instrumentos realizan la misma figuración, dándole una connotación de uniformidad en el ensamble musical. Esta figuración son tres negras, las cuales ya no son sincopadas y dan la sensación de ir a una rítmica de 3/4, pero no es así, ya que el tema está en 6/8. Esto le da un cambio interesante puesto que se evita un poco la monotonía rítmica.

Figure 88 shows a musical score for two instruments. The top staff is the string bass part, and the bottom staff is the drum set part. The string bass line consists of three measures with the following chords: C7, F MAJ7, and A b MIN7. The drum set part shows rhythmic patterns with 'x' marks indicating muted notes. The first two measures of the drum set part have notes circled in blue, and the third measure has notes circled in green.

Figura 88. Recursos rítmicos sección B

Finalmente, podemos percibir cambios rítmicos característicos del albazo y la bomba, y haciendo una comparación con las composiciones anteriores; hay algo en particular que cambia mucho el sentido y la fuerza de los temas, esto es el uso del *ride* en los sanjuanitos y el *hi-hat* en el albazo. Puesto que, de acuerdo con la fundamentación en los estándares analizados y las versiones de referencia; el *ride* y el *hi-hat* son parte vital del *jazz*. Por tal razón, bajo este concepto fue posible la fusión con los ritmos ecuatorianos.

4.5.3 Conceptualización con el personaje

La composición *Aguardiente* está inspirada en el personaje de la fiesta de Lumbisí denominado “Negro” o “Costeño”, el cual es de origen afro-ecuatoriano, pero fue adaptado a las fiestas populares de la sierra ecuatoriana. Bajo esta premisa es factible describir que el título de la composición se debe a la intención de no ser regionalistas sino de fusionar estos dos conceptos, y la mejor manera de hacerlo fue buscar una característica básica dentro de las fiestas populares en el Ecuador. Esta característica fue el “alcohol”, aunque coloquialmente se lo conoce como “trago” o “aguardiente”. Este término tiene relación con el costeño debido a que este siempre lleva licor para repartir a la gente en la fiesta.

En contexto con la composición, cada sección tiene su interpretación de acuerdo con este personaje de la siguiente manera: el interludio tiene una sonoridad un poco obscura, sincopada y repetitiva debido a los acordes menores; lo cual representa la incertidumbre que causa este personaje con su presencia, ya sea por su vestimenta o su carácter. Esto también tiene una relación con su origen, puesto que el ritmo base tiene recursos de la bomba, que es parte de la cultura afro-ecuatoriana.

En lo que respecta a la sección A, el tema se expone de manera directa y con gran fuerza rítmica, esto a su vez representa los pasos extravagantes que realizan estos personajes entorno a la música. De igual forma la interacción entre la trompeta y el trombón hacen referencia a la pareja del costeño, pues este siempre está acompañado de otro similar. Profundizando el concepto, también se toma en cuenta que la progresión descendente de acordes representa el

momento donde el personaje deja de danzar y se dirige a la gente a repartir licor, perdiendo por completo la estabilidad en su baile.

La sección B es el clímax del tema, puesto que aquí; de acuerdo con las dinámicas, todo se interpreta con fuerza y rítmicamente se entiende el sentido del albazo. Esto básicamente no representa el baile, sino el sentido de pertenencia del personaje con el pueblo de Lumbisí, en si considerado como el mestizaje. En la misma sección prosigue otra parte donde la sonoridad se vuelve uniforme y armonizada generando sensaciones rítmicas, lo cual representa la agresividad de este personaje con su machete y su pistola. Dichos elementos dan sensación de fuerza, dominio y presencia.

Finalmente, la instrumentación en la parte melódica tiene mucho que ver con el personaje, pues en la fiesta de Lumbisí el costeño realiza todas sus danzas con gran hincapié cuando la banda de pueblo interpreta dichos instrumentos, en este caso la trompeta y el trombón. Por tal motivo se denota una fusión de ritmos e incluso sonoridades, haciendo que la composición sea novedosa.

5 Conclusiones y Recomendaciones

- **Conclusiones**

El proyecto Lumbijazz presenta la fusión musical del sanjuanito y el albazo con los recursos armónicos, melódicos y rítmicos de los tres estándares de *jazz*, por lo tanto, las composiciones se ajustan a las tendencias de experimentación musical, gracias a esto se concluye lo siguiente:

La armonía de los tres estándares de *jazz* tiene muchos recursos armónicos, los cuales sirven para el estudio y el desarrollo musical, los mismos que con el debido tratamiento se adaptan a los géneros musicales tradicionales ecuatorianos. Gracias a esto es posible notar muchos recursos armónicos como: cadencias, progresiones, sustituciones tritonales, dominantes secundarios y modulaciones, los cuales son evidentes en las versiones de cada intérprete.

La estructura melódica tanto de los tres estándares de *jazz* como de la música tradicional ecuatoriana están basadas en el desarrollo de motivos, los cuales se repiten con diferentes variantes. Así mismo en las composiciones esto fue el pilar fundamental de la melodía. Por otra parte, los recursos como notas de acorde, escala pentafónica, notas de aproximación y frases con bordaduras, estuvieron implícitas tanto en las composiciones como en los tres estándares de *jazz*.

La estructura rítmica es muy diferente tanto en los tres estándares de *jazz* como en los géneros musicales tradicionales ecuatorianos, debido a que pertenecen a países diferentes, tanto culturalmente como socialmente, incluso los recursos musicales son más desarrollados en el *jazz*. Esto hace que, al experimentar en la fusión rítmica entre el sanjuanito, el albazo y el *jazz*; se exploren nuevos rudimentos en la batería ya que no hay patrones rítmicos específicos sino una combinación los patrones básicos de estos géneros musicales.

La forma en los tres estándares de *jazz* como en la música tradicional ecuatoriana tiene dos secciones A y B. Estas secciones se desarrollan de acuerdo a las características musicales de cada tema, por ende; en las composiciones es evidente esta combinación entre A y B. Por otra parte, una característica importante dentro de la forma de la música tradicional ecuatoriana

es la introducción o también llamado interludio, el cual es utilizado en las tres composiciones. Este recurso a su vez fue evidente en las versiones de los tres estándares de *jazz* donde siempre hay una pequeña introducción al tema.

La instrumentación en las versiones de los tres estándares de *jazz*; abarcaron conceptos importantes dentro de los personajes de la fiesta de Lumbisí, ya que los instrumentos melódicos representan a cada uno de estos a través de: su sonido, su interpretación y su función dentro de cada composición. Estas características hacen referencia al comportamiento de cada uno de los personajes.

La composición musical basada en la utilización de ritmos de diferente origen, evolución y época es posible gracias al análisis previo de cada uno; pues esto de cierta forma deja el siguiente precepto: la música es universal sin importar de que país o continente sea procedente. Un claro ejemplo es la utilización de los *two-hand voicings* característicos del *jazz*, los cuales fueron empleados en las tres composiciones, dándole una sonoridad fuera de lo tradicional.

Así mismo, la composición de los sanjuanitos; fue pensada en relación con la armonía, melodía y ritmo de las versiones de los tres estándares analizados. Por otra parte, la tercera composición influenciada por el albazo; fue pensada de acuerdo con la armonía y melodía del tercer estándar, por eso tiene mucha más influencia ecuatoriana. Por ende, bajo estos parámetros fue posible experimentar en cada composición.

- **Recomendaciones**

Al culminar este trabajo he podido visualizar y experimentar la riqueza de ambos mundos musicales, que si bien están muy lejanos; se pueden encontrar muchas similitudes, sean en el aspecto armónico o incluso conceptual; donde se recomienda lo siguiente:

Las nuevas generaciones deben ser parte de este proceso donde la experimentación y la composición son parte de las tendencias en la música tradicional ecuatoriana.

La fusión de la música ecuatoriana es posible no solo con influencias del *jazz* sino con otros géneros contemporáneos como el funk, el rock, etc. Tratando de evitar los estereotipos y la desvalorización por cualquiera de estos, ya que cada estilo aporta elementos propios y así se enriquece el uno con el otro.

Es importante que no solo los compositores sean los promotores de estas nuevas tendencias musicales, sino; todas las personas que estén interesadas en el crecimiento artístico del país, ya que la labor de los compositores aparte de exponer nuevas tendencias musicales es difundir de manera correcta todo su trabajo.

Conocer las plataformas digitales, sean estas; redes sociales, tiendas virtuales, aplicaciones de reproducción de música, entre otras. Todo esto para una correcta difusión del material sonoro a las generaciones más jóvenes.

Referencias

- Aragón, C. &. (2019). *Análisis de la potencialidad del turismo cultural de la parroquia Cumbayá y su aporte al desarrollo turístico*. Carrera de Ingeniería en Administración Turística y Hotelera. Sangolqui: Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE.
- Arbalejo, M. (20 de Noviembre de 2014). *I don't mean a thing*. Obtenido de Introducción al Estándar de Jazz: <http://www.missingduke.com/2014/11/introduccion-al-estandar-de-jazz.html>
- Bascuñan, E. (2013). *Jazz Contemporáneo, una propuesta páctica y conceptual*. Tesis de Magister. Universidad de Chile, Santiago.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. Chicago. ISBN: 9780226043814.
- Capa Plascencia, M. J. (2014). *La música global y su incidencia en la creación de géneros musicales ecuatorianos en la asociación de artistas profesionales de la ciudad de Loja*. Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Cuenca.
- Celis, W. (2013). *Propuesta didáctica para el aprendizaje autónomo del Chord Melody en la guitarra a partir del las Tic`s*. Tesis de Licenciatura. Universidad Pedgógica Nacional, Bogotá.
- Ecuador, T. i. (26 de Diciembre de 2019). *Caretas & Máscaras Tradicionales de Quito*. Obtenido de <https://www.thisisecuador.com/blog/caretas-mascaras-tradicionales-de-quito/>
- Fedele, D. (Noviembre de 2020). *Cuaderno de ejercicios de armonia moderna*. Obtenido de 10 standards de jazz que hay que saber: <https://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/10-standards-de-jazz-que-hay-que-saber/>

- Fine, K. S. (1991). *Ideología, historia y acción en un barrio de Quito*. Quito: ABYA-YALA.
- Free Jazz Piano Lessons*. (2 de Diciembre de 2017). Obtenido de Walk that bass: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/rootless-voicings/>
- Galina, N. (2011). *Proceso de desarrollo urbano de la parroquia de Cumbayá*. Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Programa de estudios de la ciudad , Quito.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Musica Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guevara, G. (1992). *Vamos a cantar*. Quito: El Conejo.
- Herrera Caiza, D. V. (2015). *Implementacion de una ruta ciclistica en el parque ecologico de Lumbisi Cumbaya, para fomentar el deporte segura en este sector*. Tesis de tecnología, Instituto Tecnológico Superior Cordillera, Quito.
- Herrera, S., & Nicolalde, D. (14 de Septiembre de 2016). *issuu.com*. Obtenido de https://issuu.com/escuelademusicaudla/docs/jazz_manual
- Kovarsky, J. (9 de Septiembre de 2020). *Yamaha MusicUSA*. Obtenido de Voces de jazz, parte 1: <https://hub.yamaha.com/jazz-voicings-part-1/>
- Lema, A. (2017). *Diseño de una metodología para la enseñanza-aprendizaje de la música kichwa Otavalo en la parroquia Miguel Egas. (Tesis de Ingeniería)*. Universidad de Otavalo, Otavalo.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. California: Sher Music.
- Llinás, J. (1983). *La música a través de la historia*. Salvat.
- López, P. (15 de Agosto de 2013). *Una pizca de Cine, Música, Historia y Arte*. Obtenido de Duke Ellington & John Coltrane: In a sentimental mood:

<https://unapizcadecmha.blogspot.com/2013/08/duke-ellington-john-coltrane-in.html>

Los Ritmos del Ecuador. (2012). Obtenido de Calameo: <https://es.calameo.com/read/0011006429781604cb30f>

Meza Castillo, J. P. (2018). *Plan de revitalización del patrimonio cultural inmaterial caso: Yumbada de Cotocollao, para desarrollar el turismo cultural de la zona.* Tesis en Ingeniería, Universidad Tecnológica Equinoccial, Facultad de Hospitalidad y Servicios, Quito.

Morales, P., & Palacios, K. (2018). Memoria y festejos populares: Análisis semiótico cultural de las fiestas San Juan de Cumbayá. (*Tesis de Comunicadora Social*). Universidad Central del Ecuador, Quito.

Morales, V. (2001). Importancia de que la Música Nacional sea considerada como un verdadero atractivo turístico. (*Tesis de Licenciatura*). Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Moreno, S. L. (6 de Septiembre de 2008). *Los Ritmos del Ecuador.* Obtenido de <https://edlettersandpoems.wordpress.com/2008/09/06/los-ritmos-del-ecuador-2/>

Oña, F. (2019). Composición de cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales: Yaraví, Yumbo, Danzante y. (*Tesis de Licenciatura*). Universidad de Cuenca, Cuenca.

Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador: El Danzante, el Yumbo, el Sanjuanito, la Tonada.* Quito: Pedro Jorge Vera de la CCE.

Pease, T., & Pulling, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles.* Hal Leonard Corporation.

Rebolledo, G. (1986). *Tierras, indígenas, transformaciones: el caso Lumbisi durante la colonia.* Santiago: FLACSO sede Ecuador.

- Rebolledo, G. (1992). *Comunidad y resistencia: el caso de Lumbisi en la colonia*. Quito: Abya Yala.
- Rosero, M. (24 de Julio de 2014). Cotidianidad e historia en el Museo de la Ciudad. *El Comercio*, pág. 1.
- Sáez, F. (21 de Febrero de 2012). *En Teoría Solo Música*. Obtenido de El Origen de los Real Books: <https://enteoriasolomusica.wordpress.com/2012/02/21/el-origen-de-los-real-books/>
- Sánchez, E. (2001). *Estudios e investigaciones en la música mestiza popular ecuatoriana*. Quito.
- Sandoval, J. M. (Julio de 2009). *FLACSO Andes*. Obtenido de Musica patrimonial del Ecuador: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52868>
- Santos, C. (2016). *Composición musica popular ecuatoriana*. Quito .
- Serrano Pérez, V. (2002). *El derecho indigena*. Quito: Abya Yala.
- Sites, G. (s.f.). *El Jazz*. Obtenido de Autores más famosos: <https://sites.google.com/site/eljazzeljazz/autores-mas-famosos>
- The Jazz Resource*. (s.f.). Obtenido de Shell Voicings: https://www.thejazzresource.com/shell_voicings.html
- Williams, J. L. (2007). *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión, tomo II*. Quito: FLACSO sede Ecuador, Ediciones Abya Ayala.
- Wong, K. (2011). *La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*. Quito: ECUADOR DEBATE.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE.

Zamora, M. (2017). *El lenguaje musical como recurso expresivo para el diseño de espacio interiores - Género Ecuatoriano Sanjuanito*. Universidad del Azuay, Cuenca.

ANEXOS

SCORE

IN A SENTIMENTAL MOOD

DUKE ELLINGTON

A

D^{MIN} D^{MIN(MAJ7)} D^{MIN7} D^{MIN⁶}
 G^{MIN} G^{MIN(MAJ7)} G^{MIN7} G^{MIN⁶} A⁷ D^{MIN}
 D⁷ G^{MIN7} G^{b7} F^{MAJ7} F^{MAJ7} E^{bMIN7} A^{b7}

B

D^{bMAJ7} B^{bMIN7} E^{bMIN7} A^{b7} D^{bMAJ7} B^{b7} E^{b7} A^{b7}
 D^{bMAJ7} B^{bMIN7} E^{bMIN7} A^{b7} G^{MIN7} C⁷

A

D^{MIN} D^{MIN(MAJ7)} D^{MIN7} D^{MIN⁶} G^{MIN} G^{MIN(MAJ7)} G^{MIN7} G^{MIN⁶} A⁷
 D^{MIN} D⁷ G^{MIN7} C^{7(b9)} F^{MAJ7}

SCORE

AFTERNOON IN PARIS

A $CMAJ^7$ $CMIN^7$ F^7 B^bMAJ^7

B^bMIN^7 E^b7 A^bMAJ^7 $DMIN^7(b5)$ $G^7(b9)$

$CMAJ^7$ $AMIN^7$ $DMIN^7$ G^7 $CMAJ^7$ $CMAJ^7$

B $DMIN^7$ G^7 $CMAJ^7$ $AMIN^7$

$DMIN^7$ G^7 $DMIN^7$ G^7

A $CMAJ^7$ $CMIN^7$ F^7 B^bMAJ^7 B^bMIN^7 E^b7

A^bMAJ^7 $DMIN^7(b5)$ $G^7(b9)$ $CMAJ^7$ $AMIN^7$ $DMIN^7$ G^7

UP JUMPED SPRING

FREDDIE HUBBARD

A

1. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

2. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

3. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

4. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

5. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

B

6. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

7. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

8. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

9. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

10. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

11. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

12. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

13. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

14. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

15. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

16. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

17. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

18. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

19. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

20. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

21. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

22. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

23. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

24. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

25. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

26. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

27. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

28. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

29. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

30. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

31. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

32. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

33. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

34. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

35. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

36. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

37. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

38. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

39. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

40. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

41. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

42. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

43. $B^b MAJ^7$ $G^7(\#5)$ $C MIN^7$ F^7 $F\# DIM^7$

44. $G MIN^7$ $F MIN^7$ $E MIN^7$ A^7

45. $D MIN^7$ $E^b MIN^7$ $D MIN^7$ $E^b MIN^7$

46. $B^b MIN^7(b5)$ E^7 $C MIN^7(b5)$ F^7

47. $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $A MIN^7(b5)$ D^7

48. $G MIN^7$ C^7 $F MAJ^7$ $D MIN^7$

49. $A^b MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

SCORE

CAPARICHE 2.0

FUSION SANJUANITO-JAZZ

COMPOSITOR: CRISTIAN CHILLAN

INTERLUDIO

♩=100 ALLEGRO

SOPRANO SAX

PIANO

p
D_{MIN} D_{MIN}(MAJ7) D_{MIN}7 D_{MIN}6 D_{MIN} D_{MIN}(MAJ7) D_{MIN}7 D_{MIN}6

STRING BASS

p
D_{MIN} D_{MIN}(MAJ7) D_{MIN}7 D_{MIN}7 D_{MIN} D_{MIN}(MAJ7) D_{MIN}7 D_{MIN}6

DRUM SET

p
2 3 4

CAPARICHE 2.0

2

A

S. SX.

Staff for Saxophone (S. SX.) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a dynamic of *f* and includes a section marked *mp* from measure 9 onwards. A box labeled "TWO-HAND VOICINGS" is placed above the first two measures.

TWO-HAND VOICINGS

Chord voicings for the saxophone part: **A^{MIN7} D^{MIN7} B^bMAJ⁷ G⁷ A^{MIN7} D^{MIN7} B^bMAJ⁷ G⁷ G^{MIN7} G^{MIN}(MAJ⁷) G^{MIN7} G^{MIN}⁶**

PNO.

Piano (PNO.) accompaniment in treble and bass clefs. The right hand starts with a dynamic of *mf* and the left hand with *mf*. A section marked *mp* begins in measure 9.

mf

mp

Chord voicings for the piano accompaniment: **A^{MIN7} D^{MIN7} B^bMAJ⁷ G⁷ A^{MIN7} D^{MIN7} B^bMAJ⁷ G⁷ G^{MIN} G^{MIN}(MAJ⁷) G^{MIN7} G^{MIN}⁶**

Bs.

Bass (Bs.) staff in bass clef. The line starts with a dynamic of *mf* and includes a section marked *mp* from measure 9 onwards.

mf

mp

D. S.

Drum (D. S.) staff showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. It starts with a dynamic of *mf* and includes a section marked *mp* from measure 9 onwards.

mf

mp

5

6

7

8

9

10

CAPARICHE 2.0

INTERLUDIO

S. SX.

Musical staff for Saxophone (S. SX.) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of music. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains a melodic line. The second measure is marked with a second ending bracket (2.) and contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. A repeat sign is placed at the end of the second measure.

A⁷ D^{MIN7} G^{MIN7} C⁷SUS

PNO.

Musical staff for Piano (PNO.) in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb). The staff contains two measures of music. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains chords. The second measure is marked with a second ending bracket (2.) and contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A repeat sign is placed at the end of the second measure.

A⁷ D^{MIN7} G^{MIN7} C⁷SUS

D^{MIN}(MAJ7) D^{MIN7} D^{MIN}⁶

Bs.

Musical staff for Bass (Bs.) in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains two measures of music. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains a melodic line. The second measure is marked with a second ending bracket (2.) and contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A repeat sign is placed at the end of the second measure.

D^{MIN} D^{MIN}(MAJ7) D^{MIN7} D^{MIN7}

D. S.

Musical staff for Double Bass (D. S.) in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains two measures of music. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains a melodic line. The second measure is marked with a second ending bracket (2.) and contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A repeat sign is placed at the end of the second measure.

11

12

13

14

15

CAPARICHE 2.0

S. SX.

PNO.

Bs.

D. S.

21 3 22 23 24 25

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

A^{b7} $FMAJ^7$ D^{MIN^7} G^{MIN^7} C^7_{SUS}

INTERLUDIO

CAPARICHE 2.0

A

S. SX.

PNO.

Bs.

D. S.

p *f* *mf* *mf* *mf*

*D*MIN *D*MIN(MAJ7) *D*MIN⁷ *D*MIN⁶ *D*MIN *D*MIN(MAJ7) *D*MIN⁷ *D*MIN⁶ *A*MIN⁷ *D*MIN⁷

26 27 28 29 30

8

S. SX.

1. 2. CAPARICHE 2.0 INTERLUDIO

PNO.

Bs.

D. S.

36 37 38 39 40

f *f* *p* *f* *p*

A⁷ D^{MIN7} G^{MIN7} C⁷SUS

D^{MIN} D^{MIN(MAJ7)} D^{MIN7} D^{MIN6}

D^{MIN} D^{MIN(MAJ7)} D^{MIN7} D^{MIN7}

CAPARICHE 2.0

S. SX.

PNO.

Bs.

D. S.

41 42

SCORE

EL PAYASO

FUSION SANJUANITO-JAZZ

COMPOSITOR: CRISTIAN CHILLAN

INTERLUDIO

$\text{♩} = 100$ ALLEGRO

Musical score for 'EL PAYASO' featuring Tenor Sax, Trumpet in B \flat , Piano, String Bass, and Drum Set. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It includes a piano interlude with various chords and a drum set pattern.

Chords: C MIN^7 , D MIN^7 , E \flat MAJ 7 , D MIN^7 , C MIN^7 , D MIN^7 , E \flat MAJ 7 , G $\flat 7$

Instrumentation: TENOR SAX, TRUMPET IN B \flat , PIANO, STRING BASS, DRUM SET

Tempo/Style: $\text{♩} = 100$ ALLEGRO

Dynamic: *mp*

EL PAYASO

2

T. SX. *mf* *mp* 1 2

B \flat TPT. *mf* **TWO-HAND VOICINGS** *mp*

PNO. *mf* *mp* **C MIN^7 F 7 B \flat MAJ 7 C MIN^7 B \flat MIN 7 E \flat 7 A \flat MAJ 7 G \flat 7**

Bs. *mf* *mp*

D. S. *mf* *mp*

11

INTERLUDIO

EL PAYASO

Musical score for 'EL PAYASO' featuring T. Sax, Bb Tpt., Pno., Bs., and D. S. The score is in 4/4 time and includes various musical notations and dynamics.

T. Sax: Melodic line starting with a *mp* dynamic.

Bb Tpt.: Harmonic accompaniment with *mp* dynamic.

Pno.: Piano accompaniment with *mp* dynamic. Includes a triplet in the right hand and chords in the left hand.

Bs.: Bass line with *mp* dynamic, featuring a triplet in the first measure and a *f* dynamic at the end.

D. S.: Double Bass line with *mp* dynamic, featuring a triplet in the first measure and a *f* dynamic at the end.

Chord Progression: CMIN⁷, DMIN⁷, E^bMAJ⁷, DMIN⁷, CMIN⁷, DMIN⁷, E^bMAJ⁷.

Other Chords: G^b7 (appearing in the Pno. and Bs. parts).

Dynamics: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).

Tempo/Performance: *mp* (mezzo-piano).

Page Number: 20

B

T. SX. *mf*

Bb TPT. *mf*

PNO. *mf*

BS. *mf*

D. S. *mf*

TWO-HAND VOICINGS

D^{MIN}7 G⁷ C^{MAJ}7 A^{MIN}7 D^{MIN}7 G⁷ C^{MAJ}7 A^{MIN}7 A^{MIN}7 C^{MIN}7

INTERLUDIO

1 2

3 3

30

EL PAYASO

A

Musical score for 'EL PAYASO' featuring T. SX., B♭ TPT., PNO., BS., and D. S. parts. The score includes various musical notations, chord symbols, and dynamic markings.

Chord Symbols: DMIN⁷, E^bMAJ⁷, DMIN⁷, CMIN⁷, DMIN⁷, E^bMAJ⁷, G^b7, CMIN⁷, F⁷.

Dynamic Markings: *mf* (mezzo-forte).

Performance Instructions: TWO-HAND VOICINGS.

Measure Numbers: 41 (at the start of the D. S. part).

Other Notations: Trills, slurs, and articulation marks are present throughout the score.

EL PAYASO

INTERLUDIO

1. 2.

T. SX. *mp*

B \flat TPT. *mp*

PNO. *mp* $B^{\flat}MAJ^7$ C^{MIN^7} $B^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat 7}$ $A^{\flat}MAJ^7$ $G^{\flat 7}$ C^{MIN^7} D^{MIN^7}

Bs. *mp* $B^{\flat}MAJ^7$ C^{MIN^7} $B^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat 7}$ $G^{\flat 7}$ C^{MIN^7} D^{MIN^7}

D. S. *mp*

52

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'EL PAYASO' with an 'INTERLUDIO' section. It features five staves: T. SX. (Trumpet in C), B \flat TPT. (Trumpet in B-flat), PNO. (Piano), Bs. (Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and an interlude section. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano). The piano part includes chords: $B^{\flat}MAJ^7$, C^{MIN^7} , $B^{\flat}MIN^7$, $E^{\flat 7}$, $A^{\flat}MAJ^7$, $G^{\flat 7}$, C^{MIN^7} , and D^{MIN^7} . The bass part includes chords: $B^{\flat}MAJ^7$, C^{MIN^7} , $B^{\flat}MIN^7$, $E^{\flat 7}$, $G^{\flat 7}$, C^{MIN^7} , and D^{MIN^7} . The drum set part includes a snare drum pattern with 'x' marks for cymbals and a double bass drum pattern. The page number 52 is located at the bottom left.

EL PAYASO

T. SX.

B \flat TPT.

PNO.

Bs.

D. S.

62

The musical score is for the piece 'EL PAYASO' and is page 7. It features five staves: T. SX. (Trumpet in C), B \flat TPT. (Trumpet in B-flat), PNO. (Piano), Bs. (Baritone), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes a melody in the right hand and chords in the left hand. The baritone part plays a bass line with some rests. The drum set part consists of a steady pattern of eighth notes. Chords are indicated above the piano and baritone staves: E \flat MAJ7, DMIN7, CMIN7, DMIN7, E \flat MAJ7, and G \flat 7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

SCORE

AGUARDIENTE

FUSION ALBAZO-JAZZ

COMPOSITOR: CRISTIAN CHILLAN

A

A1

INTERLUDIO

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for TRUMPET IN B \flat , the second for TROMBONE, the third for PIANO (with two-hand voicings), the fourth for STRING BASS, and the fifth for DRUM SET. The key signature has two flats (B \flat and E \flat), and the time signature is 6/8. The score is marked 'INTERLUDIO' and includes a section labeled 'A' with a sub-section 'A1'. Chord progressions are indicated above the piano and string bass staves: G MIN7, A \flat MIN7, G MIN7, C7, G MIN7, A \flat MIN7, G MIN7, C7, G MIN7. Dynamic markings include *mp* and *mf*. The drum set part features a pattern of eighth notes with 'x' marks for cymbals and wavy lines for other drums, with a final melodic phrase in the last measure.

AGUARDIENTE

A2

B \flat TPT.

TBN.

PNO.

BS.

D. S.

10 11 12 13 14 15 16 17 18

Chord symbols: B \flat MAJ 7 , CMIN 7 , F 7 , GMIN 7 , B \flat MAJ 7 , CMIN 7 , F 7 , GMIN 7 , FMIN 7 , GMIN 7 , FMIN 7

Dynamics: *p*

The musical score is for the piece 'Aguardiente', page 2, measures 10-18. It features five staves: B \flat Trumpet (TPT.), Trombone (TBN.), Piano (PNO.), Bass (BS.), and Double Bass (D. S.). The key signature has two flats (B \flat major/C minor). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Chord symbols are placed above the piano and bass staves. Dynamics like *p* (piano) are indicated. A rehearsal mark 'A2' is located at the top right. Measure numbers 10 through 18 are printed below the double bass staff.

AGUARDIENTE

INTERLUDIO

B \flat TPT.

TBN.

PNO.

Bs.

D. S.

19 20 21 22 23 24 25 26 27

E_{MIN}⁷ A⁷/E G_{MIN}⁷ F_{MIN}⁷ E_{MIN}⁷ A⁷/E G_{MIN}⁷ A^b_{MIN}⁷ G_{MIN}⁷

E_{MIN}⁷ A⁷/E G_{MIN}⁷ F_{MIN}⁷ E_{MIN}⁷ A⁷/E G_{MIN}⁷ A^b_{MIN}⁷ G_{MIN}⁷

p p mf mp mf

AGUARDIENTE

B **B1**

B \flat TPT.

TBN.

PNO.

BS.

D. S.

28 29 30 31 32 33 34 35 36

C⁷ *G^{MIN7}* *A^bMIN⁷* *G^{MIN7}* *C⁷* *G^{MIN7}* *C⁷* *F^{MAJ7}*

f *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

TWO-HAND VOICINGS

mp

A **A1**

AGUARDIENTE

B \flat TPT. *mf*

TBN. *mf*

PNO. *mf* **TWO-HAND VOICINGS**

BS. *mf*

D. S. *mf*

Chord symbols: **G MIN^7** , **C 7** , **G MIN^7** , **B b MAJ 7** , **C MIN^7** , **F 7** , **G MIN^7** , **B b MAJ 7**

Measure numbers: 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

B B1

AGUARDIENTE

Bb TPT. *ff* *mp*

TBN. *ff* *mp*

PNO. *ff* *mp*

Chords: *GMIN7*, *C7*, *FMAJ7*, *A^bMIN7*, *D^b7*

BS. *ff* *mp*

D. S. *ff* *mp*

73 74 75 76 77 78

B2

Bb TPT. *mp*

TBN. *mp*

PNO. *mp*

Chords: *CMIN7*, *F7*, *GMIN7*, *FMIN7*, *EMIN7*, *A⁷/E*

BS. *mp*

D. S. *mp*

79 80 81 82 83 84

B \flat TPT. *f*

TBN. *f*

PNO. *f*

Bs. *f*

D. S. *f*

f *f* *f* *f*

*G*MIN⁷ *F*MIN⁷ *E*MIN⁷ *A*⁷

*G*MIN⁷ *F*MIN⁷ *E*MIN⁷ *A*⁷

85 86 87 88

- **Concierto de Graduación**

<https://youtu.be/G64TEJIDHiY>

