



ESCUELA DE MÚSICA

RECITAL DE SEIS CANCIONES INÉDITAS QUE FUSIONAN ALBAZO, ROCK
Y JAZZ

Trabajo de Titulación presentado en conformidad a los requisitos establecidos
para optar por el título de:
Licenciado en Música

Profesor Guía:
Lic. Ramiro Olaciregui

Autor:
Steven Alejandro López Molina

Año
2016

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

Ramiro Olaciregui
Licenciado en Música
C.C: 1711127629

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.”

Steven Alejandro López Molina
C.C: 1721356325

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre y mi padre, hermosos seres quienes han apoyado incondicionalmente mi decisión de convertirme en músico desde siempre.

DEDICATORIA

A los amantes del rock y a los músicos y no músicos que disfrutan de la fusión de géneros contemporáneos con sonoridades pertenecientes a sus raíces culturales.

RESUMEN

El presente proyecto consiste en la composición e interpretación de seis obras que fusionan elementos musicales de los géneros Albazo, *Rock* y *Jazz* escritas para un formato *power* trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Busca una dinámica en la que se fusiona uno o varios elementos musicales de los géneros mencionados en cada composición. Estos elementos armónicos, melódicos y rítmicos son introducidos a una base compositiva de sonoridad andina que provee el Albazo.

A lo largo de este proyecto se presentan tres etapas: la primera de análisis, la segunda de composición y la tercera de interpretación. La etapa de análisis, basada en un enfoque metodológico cualitativo y de observación, estudia a detalle que sucede rítmica, melódica y armónicamente con las diferentes secciones de nueve composiciones representativas de los géneros. En la sección de Albazo se encuentra “Mi Guitarra Vieja”, “Avecilla” y “Canelazo”. En el análisis de *Rock* están presentes “*Money*”, “*The Immigrant Song*” y “*Know Your Enemy*”. Finalmente en el estudio de la armonía *Jazz* se encuentra “*So What*”, “*Giant Steps*” y “*All the Things You Are*”.

Las mencionadas secciones se aprecian transcritas en partituras. Se analiza funcionalmente su armonía, su grado interválico melódico en relación al acorde, su tipo de métrica y tonalidad, su instrumentación y su sonoridad. En la segunda etapa, basada en un enfoque metodológico de exploración y experimentación, se encuentra las partituras de las seis composiciones junto a un cifrado y a una explicación previa de los recursos y elementos utilizados. Finalmente, la tercera etapa es un concierto en vivo donde se interpretan las composiciones.

ABSTRACT

This project consists in the composition and performance of six musical pieces that fuse elements of *Albazo*, Rock and Jazz written for an electric guitar, bass guitar and drums power trio format. It is based in a dynamic that fuse one or more musical elements of the specified genres in each composition. These harmonic, rhythmic and melodic elements are mainly introduced to the Andean sonority of *Albazo*.

This project has three stages: the first analysis, the second composition and the third performance. The analysis stage, based on a qualitative methodological approach, studies in detail the harmony, melody and rhythm of nine representative pieces of the genres. The *Albazo* section contains "*Mi Guitarra Vieja*", "*Avecilla*" and "*Canelazo*". The Rock section has "Money", "The Immigrant Song" and "Know Your Enemy". The section of Jazz harmony analysis contains the standards "So What", "Giant Steps" and "All the Things You Are".

All the transcriptions analyze harmony function, interval relation of melodies with chords, rhythms, tonalities, sonorities and instrumentation. The second stage contains the score of the six compositions with an explanation of the musical elements used in each one. Finally, the third stage is a live performance of the compositions.

INDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Antecedentes	1
1.2. Justificación	1
1.3. Objetivos.....	2
1.3.1. Objetivo general.....	2
1.3.2. Objetivos específicos	2
2. Capítulo I. Análisis del Albazo.....	3
2.1. Breve historia y características del Albazo.....	3
2.2. Análisis de Guitarra Vieja.....	4
2.2.1. Análisis armónico de Guitarra Vieja	4
2.2.2. Análisis melódico de Guitarra Vieja	6
2.2.3. Análisis rítmico de Guitarra Vieja.....	7
2.3. Análisis de Avecilla	8
2.3.1. Análisis armónico de Avecilla	8
2.3.2 Análisis melódico de Avecilla.....	11
2.3.3. Análisis rítmico de Avecilla	13
2.4. Análisis de Canelazo	13
2.4.1. Análisis armónico de Canelazo.....	13
2.4.2. Análisis melódico de Canelazo	15
2.4.3. Análisis rítmico de Canelazo.....	16
2.5. Observaciones generales del análisis sobre el Albazo	16
3. Capítulo II. Análisis de <i>Rock</i>	17
3.1. Breve historia y características del <i>Rock</i>	17
3.2. Análisis de “ <i>The Immigrant Song</i> ”	18
3.2.1. Análisis armónico del <i>riff</i> principal.....	18
3.2.2. Análisis armónico del <i>verso</i> de “ <i>The Immigrant Song</i> ”.....	19
3.2.3. Análisis armónico en el puente de “ <i>The Immigrant Song</i> ”	19
3.2.4. Análisis armónico del final de “ <i>The Immigrant Song</i> ”.....	20
3.2.5. Análisis rítmico de “ <i>The Immigrant Song</i> ”	21

3.3. Análisis de “ <i>Know Your Enemy</i> ”	23
3.3.1. Análisis de la introducción de “ <i>Know Your Enemy</i> ”	23
3.3.2. Análisis del <i>riff</i> principal de “ <i>Know Your Enemy</i> ”	25
3.3.3. Análisis del verso de “ <i>Know Your Enemy</i> ”	26
3.3.4. Análisis del puente de “ <i>Know Your Enemy</i> ”	27
3.4. Análisis rítmico y armónico de “ <i>Money</i> ”	28
3.4.1. Análisis del <i>riff</i> principal “ <i>Money</i> ”	28
3.4.2. Análisis del puente de “ <i>Money</i> ”	29
3.4.3. Observaciones generales sobre el análisis rítmico y armónico del <i>Rock</i>	30
4. Capítulo III. Análisis del <i>Jazz</i>	31
4.1. Breve historia y características del <i>Jazz</i>	31
4.2. Análisis melódico y armónico de “ <i>All The Things You Are</i> ”	32
4.2.1. Compases 1 al 8 de “ <i>All The Things You Are</i> ”	32
4.2.2. Compases 9 al 16 de “ <i>All The Things You Are</i> ”	33
4.2.3. Compases 17 al 24 de “ <i>All The Things You Are</i> ”	34
4.2.4. Compases 25 al 36 de “ <i>All The Things You Are</i> ”	35
4.3. Análisis de “ <i>So What</i> ”	36
4.3.1. Análisis melódico y rítmico de la sección “A” en “ <i>So What</i> ”	36
4.3.2. Análisis de la sección “B” en “ <i>So What</i> ”	37
4.3.3. Análisis de la forma de “ <i>So What</i> ”	39
4.4. Análisis melódico y armónico de “ <i>Giant Steps</i> ”	39
4.5. Observaciones generales del análisis de <i>Jazz</i>	41
5. Capítulo IV. Composiciones originales	42
5.1. Composición 1: Pichoncillo Ponte Ponchillo.....	43
5.2. Composición 2: Don Segundo	51
5.3. Composición 3: Emigrantes Andinos	57
5.4. Composición 4: Vente Chango	65
5.5. Composición 5: Funk a Marte	73
5.6. Composición 6: Caldo de Calavera.....	78

6. Conclusiones y recomendaciones	85
6.1. Conclusiones	85
6.2. Recomendaciones	85
7. Referencias	87

1. Introducción

1.1. Antecedentes

Existe en el mundo una gran cantidad de bandas y proyectos musicales que toman las raíces de sus culturas para mezclarlas y adaptarlas a géneros más modernos o distintos. Las cuales dan paso a una fusión en la cual se logra apreciar sonidos tradicionales con diferentes elementos musicales que pueden ser originarios de cualquier otra cultura o época. Por ejemplo está la banda *New York Gypsy All Stars* quienes “reúnen los sonidos de las raíces de Grecia, Macedonia, Turquía y Norteamérica, y las fusiona con el *Funk* y el *Jazz*” (Fundación Teatro Nacional Sucre, 2016, párr. 1). En Ecuador podemos encontrar propuestas como Curare, quienes fusionan *Metal* con ritmos tradicionales ecuatorianos como el Sanjuanito, Albazo o Bomba; o proyectos más recientes como EVHA quienes fusionan música electrónica con los ritmos tradicionales de Ecuador ya mencionados.

A propósito de esta tendencia, cabe recalcar que el *Jazz* ha sido uno de los géneros que más ha sido abrazado por músicos al momento de pretender fusionar estilos. Muchos de ellos buscan primero dominar este género antes de adentrarse a hacerlo: “cada vez más músicos cursan una licenciatura en jazz como base, y a partir de ahí crean músicas influidas por otras formas contemporáneas” (Sevilla, 2015, párr. 3).

1.2. Justificación

La investigación brinda un aporte a intérpretes, compositores o productores ecuatorianos que estén interesados en la fusión de géneros Albazo, *Rock* y *Jazz* ya que analiza sus diferentes bases armónicas y rítmicas. Tanto las composiciones como el recital abrirán apertura a una audiencia de distintas edades y gustos musicales.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Presentar un recital en dónde se demuestre la fusión del Albazo y el *Rock*, con énfasis en armonía del *Jazz*.

1.3.2. Objetivos específicos

- Analizar la armonía, melodía y ritmo de las canciones elegidas de cada género.
- Conocer características y elementos musicales del Albazo, *Rock* y *Jazz*.
- Escribir correctamente las partituras (notación, cambios de sección y repetición, tonalidades, tempos, dinámicas y técnicas específicas).
- Escribir las composiciones para un formato *power* trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.
- Reunir al menos una característica musical de cada género en cada composición.
- Brindar conocimiento a terceros acerca de las características principales en la música *Rock*, *Jazz* y Albazo.
- Presentar un recital de alto nivel interpretativo.

2. Capítulo I. Análisis del Albazo

2.1. Breve historia y características del Albazo

Según el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (s.f., párr.1) el Albazo es un género musical andino ecuatoriano que tiene sus raíces principalmente en el Yaraví. “Es un género musical prehispánico proveniente de la cultura incaica, con un ritmo lento, de aire melancólico y que en sus letras aborda la tristeza, el desengaño” (Pacheco, 2008, párr. 1). También fue influenciado con las “sonoridades de la tonada chilena, la marinera peruana, la contra danza colombiana, entre otros” (Pacheco, 2008, párr. 4) lo que le otorga ser un ritmo bailable. Según el maestro compositor Gerardo Guevara el Albazo es un Yaraví tocado en un tempo más ágil, que lo transforma de canción a baile (Sánchez, 2010, párr. 3).

También es considerado una “danza indígena y mestiza, su nombre se deriva de las serenatas tocadas al alba para anunciar el inicio de las fiestas populares o religiosas” (Sánchez, 2010, párr. 3). Es generalmente interpretado por bandas de pueblo y sus textos se constituyen de coplas y pequeños poemas con una variedad de temáticas.

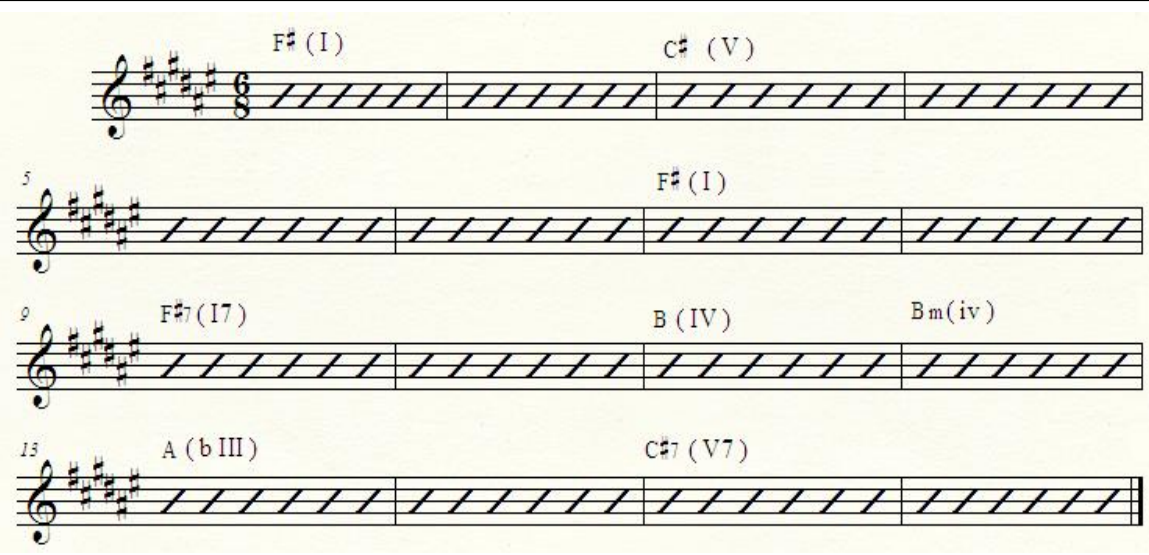
Actualmente en el Ecuador el Albazo se sigue bailando y celebrando especialmente en celebraciones de tipo “religiosas como en Domingo de Ramos en Licán (Provincia de Chimborazo) o las celebraciones a San Pedro en Alausí, Cayambe y Pomasqui” (Sánchez, 2010, párr. 7).

Este género andino se toca en “compás de 6/8, en tonalidades menores, con tempo vivo y alegre” (Civallero, 2011, párr. 2), “aunque también se lo encuentra en tres cuartos (3/4) (Pacheco, 2008, párr. 1). Entre las grabaciones más famosas de Albazos ecuatorianos se aprecian destacando principalmente guitarras españolas, requintos, acordeón, percusión andina y voces. Éstas últimas generalmente cantan la misma melodía armonizándola por intervalos de terceras o quintas. Las composiciones se encuentran comúnmente en tonalidad menor pero también las hay en mayor (por ejemplo el famoso albazo

Mi Guitarra Vieja). Sus progresiones armónicas casi siempre oscilan ciertos grados armónicos, principalmente: iv, bIII, bVI y I7.

2.2. Análisis de Guitarra Vieja

2.2.1. Análisis armónico de Guitarra Vieja



The musical score for the introduction of 'Guitarra Vieja' is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The notes are represented by diagonal lines. The harmonic analysis is as follows:

- System 1 (Measures 1-4): F# (I) | C# (V) | C# (V) | C# (V)
- System 2 (Measures 5-8): F# (I) | F# (I) | F# (I) | F# (I)
- System 3 (Measures 9-12): F#7 (I7) | B (IV) | Bm (iv) | Bm (iv)
- System 4 (Measures 13-16): A (b III) | C#7 (V7) | C#7 (V7) | C#7 (V7)

Figura 1. Análisis armónico de la introducción de Guitarra Vieja.



The musical score for the bridge of 'Guitarra Vieja' is presented in a single system with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The notes are represented by diagonal lines. The harmonic analysis is as follows:

- System 1 (Measures 1-4): F# (I) | C# (V) | F# (I) | C# (V)

Figura 2. Análisis armónico del puente de Guitarra Vieja.

Figura 3. Análisis armónico del coro de Guitarra Vieja.

Figura 4. Análisis armónico del interludio de Guitarra Vieja.

2.2.1.1. Observaciones de la armonía de Guitarra Vieja

Se encuentra en tonalidad de Fa sostenido mayor y tiene ritmo de 6/8. Para desarrollar las progresiones enfatiza los grados i, IV y V. Se aprecian movimientos en la armonía típicos del Albazo como i y I7, el iv y bIII, acordes que en este caso provienen de su tonalidad paralela, es decir que son modales. Salvo los acordes dominantes (donde es necesario tocar la séptima menor del acorde), los demás son únicamente tocados en forma de triada. La referencia fue tomada de la versión grabada en estudio de Carlota Jaramillo.

2.2.2. Análisis melódico de Guitarra Vieja

2.2.2.1. Observaciones melódicas de Guitarra Vieja

Las melodías de ambas secciones cantadas enfatizan principalmente las raíces, terceras y quintas de su acorde respectivo. De hecho, a excepción del compás 13 de la sección de interludio, todas las notas tocadas en el primer tiempo de cada compás son pertenecientes únicamente a la triada del acorde al que pertenecen. Sin embargo, también cuentan con novenas, oncenas y sextas mayores y menores como notas de paso y de desarrollo motivico.

2.2.3. Análisis rítmico de Guitarra Vieja

Su métrica se mantiene siempre en 6/8. El ritmo melódico subdivide en no más de corcheas y tiene una tendencia a resolver los motivos después de un tiempo fuerte, dejando un silencio de corchea en los tiempos mencionados, por ejemplo en los compases 3 de las secciones de coro e interludio. El ritmo armónico es irregular: el coro se agrupa en 4 compases, mientras que el interludio en 3. En el compás 7 del interludio, mientras que la melodía se ve repetida igual que al inicio de esta sección, el primer acorde cambia manteniendo el i-7 (F#m) y no el bIII (A). Esto causa una ambigüedad dando la ilusión de ser irregular, sin embargo sigue agrupada en grupos terciarios.

El único instrumento rítmico que se aprecia en la versión mencionada es la guitarra, la cual toca un ritmo específico en donde:

La primera corchea tiene una pulsación simultánea de los tres sonidos con el pulgar que va desde el sonido más grave hasta el más agudo, la segunda un rasgueo hacia arriba con el dedo índice de mano derecha, la tercera una ejecución simultánea de ambas notas, la cuarta un rasgueo hacia abajo, fuerte y apagando el sonido, la quinta una pulsación simultánea y finalmente la sexta corchea un rasgueo hacia arriba producido por el dedo índice (Pacheco, 2008, párr. 3).

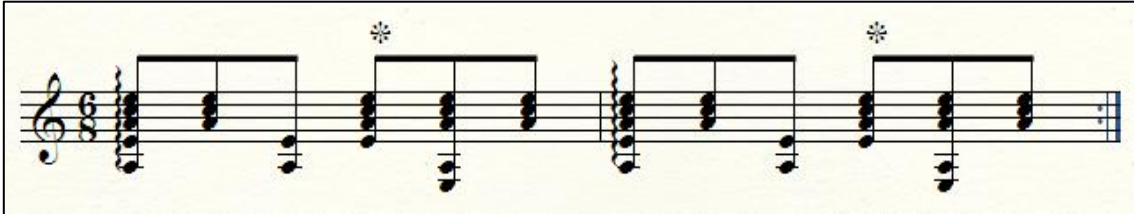


Figura 7. Transcripción del ritmo que rasga tradicionalmente una guitarra al interpretar un Albazo, según Diego Pacheco (Pacheco, 2008).

2.3. Análisis de Avecilla

2.3.1. Análisis armónico de Avecilla

Figura 8. Análisis armónico de la introducción de Avecilla.

Figura 9. Análisis armónico del verso de Avecilla.

Figura 10. Análisis armónico del coro de Avecilla.

2.3.1.1. Observaciones armónicas de Avecilla

Avecilla está en tonalidad de Mi menor, comprende una estructura de tres secciones en las cuales su armonía es mayormente diatónica. Sus acordes, salvo los de calidad dominante, son únicamente formados por triadas. Acordes no diatónicos se aprecian el I7 (E7), el cual actúa como dominante secundario del iv (Am) y V7#9 (B7#9) proveniente del VII grado de la escala menor melódica. La alteración de #9 mostrada en el compás 17 de la Figura 10 es debido a la nota re natural que aparece en la melodía del análisis melódico. Las progresiones oscilan principalmente en los acordes: C, Am y Em. Se analizó la versión del dúo Benítez & Valencia grabada en estudio.

2.3.2 Análisis melódico de Vecilla

The musical score for the melodic analysis of the verse of 'Vecilla' is presented in five staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The score includes guitar fingering and chord annotations.

Staff 1: Chord: C. Fingering: 5, 3, r.

Staff 2: Chords: E7, Am. Fingering: 3 3 3 3 3, 3 3 3 3 5, 9 7m 7m r, 3m, 5.

Staff 3: Fingering: r r 9 3m r 11, 3m, 5, r r 9 3m r 11, 3m 7m 5 7m, 11 11 11 3m.

Staff 4: Chords: Em, Am. Fingering: r, r, r r 9 3m r 11, 3m, 5, 3m 3m 9 3m r 11, 3m, 5.

Staff 5: Chords: C, B7, Em. Fingering: r r 9 3m r 11, 3m, 7m 5 7m, 9 9 #9 #9 b9, r.

Figura 11. Análisis melódico del verso de Vecilla

The image displays a musical score for the chorus of 'Avecilla' in G major, 6/8 time. The score is divided into six systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melodic line is annotated with guitar fret numbers (e.g., 3, 5, 7m, 9, 11, 13) and chord changes (C, E7, Am, Em, B7(#9)). The first system (measures 1-4) features a C chord. The second system (measures 5-8) features E7 and Am chords. The third system (measures 9-14) features C, E7, and Am chords. The fourth system (measures 15-18) features an Em chord. The fifth system (measures 19-22) features an Am chord. The sixth system (measures 23-26) features C, B7(#9), and Em chords. The melodic line consists of eighth and quarter notes, often beamed together, with some notes marked as 'r' for rests.

Figura 12. Análisis melódico del coro de Avecilla.

2.3.2.1. Observaciones melódicas de Avecilla

En ambas secciones las melodías principalmente hacen hincapié en las notas del acorde correspondiente en cada compás, es decir la raíz, la tercera y la quinta. Para desarrollar los motivos melódicos aparecen extensiones y tensiones disponibles y no disponibles del acorde: séptimas menores, novenas naturales, bemoles y sostenidas y oncenas; sin embargo casi siempre en las subdivisiones no fuertes (corcheas 2, 3, 5 y 6 de cada compás), siendo así principalmente notas de paso y desarrollo melódico. En el penúltimo compás de ambas secciones la melodía da al acorde dominante (B7) una novena aumentada en un pulso fuerte, lo cual le otorga una calidad de alterado.

2.3.3. Análisis rítmico de Avecilla

La métrica de compás se mantiene siempre en seis por ocho y su estructura es irregular al igual que “Guitarra Vieja”, en esta versión el único instrumento rítmico es la guitarra la cual sigue el patrón básico para guitarra de Albazo visto previamente.

2.4. Análisis de Canelazo

2.4.1. Análisis armónico de Canelazo

Figure 13. Análisis armónico del coro de Canelazo.

The image displays a musical score for the interlude of Canelazo, consisting of three staves in 6/8 time, key of F major. The first staff shows measures 1-4 with chords Fm (Im) and F7 (I7). The second staff shows measures 5-8 with chord Bbm (IVm). The third staff shows measures 9-12 with chord Fm (Im).

Figura 14. Análisis armónico del interludio de Canelazo.

2.4.1.1. Observaciones armónicas de Canelazo

Destacan acordes en su mayoría diatónicos, en donde priman el i-7, el iv y el bVI. El único acorde fuera de la tonalidad es F7, que nuevamente actúa como dominante secundario del iv, Bbm.

2.4.2. Análisis melódico de Canelazo

The musical score for the chorus of Canelazo is presented in three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It features a 6/8 time signature. The first measure is marked with a double bar line and repeat dots. Chords are indicated above the staff: Db (D-flat major) and Bbm (B-flat minor). The second staff begins at measure 6, with a treble clef and the same key signature. It includes a first and second ending bracket. Chords shown are Fm (F minor) and Bbm. The third staff starts at measure 12, with a treble clef and the same key signature. The chord Fm is indicated. Below each staff is the corresponding guitar tablature, using numbers 1-12 and letters 'r' for rests. Measure numbers 6 and 12 are marked at the beginning of their respective staves.

Figura 15. Análisis melódico del coro de Canelazo

The musical score for the interlude of Canelazo consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. It features a 6/8 time signature. Chords indicated are Fm (F minor), F7 (F dominant seventh), and Bbm (B-flat minor). The second staff begins at measure 6, with a treble clef and the same key signature. The chord Fm is indicated. Below each staff is the corresponding guitar tablature, using numbers 1-12 and letters 'r' for rests. Measure numbers 6 and 12 are marked at the beginning of their respective staves.

Figura 16. Análisis melódico del interludio de Canelazo

2.4.2.1. Observaciones melódicas de Canelazo

Como en las anteriores melodías analizadas, también enfatizan la raíz, tercera y quinta de cada acorde, haciendo uso de oncenas para desarrollar dichas melodías. En el interludio se destaca la séptima menor del dominante.

2.4.3. Análisis rítmico de Canelazo

La métrica es 6/8 y el instrumento rítmico que acompaña es únicamente la guitarra, siguiendo el patrón de rasgueo tradicional del Albazo visto previamente.

2.5. Observaciones generales del análisis sobre el Albazo

Las obras analizadas tienen varios elementos en común entre sí, en donde se destaca mayormente: uso del compás en seis por ocho, armonía basada principalmente en acordes de tríada, dominantes secundarios de resolución al iv, el uso de acordes no diatónicos provenientes de la escala menor melódica y melodías que enfatizan en su mayoría notas del acorde (raíces, terceras, quintas y séptimas) y como notas de paso y de desarrollo motivico novenas, oncenas y sextas.

3. Capítulo II. Análisis de *Rock*

3.1. Breve historia y características del *Rock*

El *Rock n Roll* es un género musical norteamericano nacido a inicios de los años 50s, sin embargo es “sorprendentemente difícil establecer cuándo empezó”. (Gillett, 2008, pág. 25). En sus inicios fue influenciado por elementos del *Blues*, *Boogie Woogie* y *Jazz* con influencias del Góspel (Orígenes del *Rock n Roll*, s.f.). Los dos géneros que más influyeron en su aparición fueron los posteriores: *Rhythm and Blues* y el *Country* (Crespo Terán, 2011, pág. 6). Literalmente el término hace referencia a movimientos de dos formas: por un lado “*rock*” es un movimiento de atrás hacia adelante y de delante hacia atrás (como el movimiento de una mecedora) y por otro lado, “*roll*” es un movimiento de balanceo vertical que en español se interpreta como alabeo.

La expresión “*Rock n Roll*” fue popularizada por el “*disc jockey*” Alan Freed quién fue el primero en utilizarla para describir la música que difundía en su radio, que era principalmente *Rhythm and Blues* y *Country*. La cual a su vez fue tomada por Freed de la música afroamericana que difundía (Gillett, 2008, pág. 35), contenida en letras de las canciones, por ejemplo el tema “*Rock and Rolling*” (1939) de Bob Robinson.

Históricamente, el *Rock* se ha centrado en la guitarra eléctrica, junto a un vocalista, un bajista, un baterista y a veces tecladistas. Se caracteriza por ser música energética y de inconformidad con la sociedad, por lo general su estructura es centrada en la forma canción y habitualmente en compás de 4/4. Sin embargo, al transcurrir las décadas el género se volvió extremadamente diverso, dando paso a otros géneros por lo cual es difícil generalizar sus características. Algunos de estos géneros son: *Surf Rock*, *Rock Psicodélico*, *Punk*, *Grunge*, *Rock Progresivo*, *Heavy Metal*, *Hard Rock*, entre muchos otros.

En esta investigación se hará énfasis principalmente en la sonoridad del *Hard Rock*, género que nace en los finales de los años 60s en Estados Unidos y el Reino Unido. Sus orígenes e influencias fueron tomados del *Rock n Roll*, *Blues*

3.2.2. Análisis armónico del verso de “*The Immigrant Song*”

En el ejemplo se muestran los *voicings* que toca la guitarra en los versos del tema. Entra en anacrusa de una negra con el acorde La en *power chord* y resuelve a Mi mayor tocado en tríada. Después la banda vuelve a tocar el *riff* principal de la canción. Como se observa en el análisis (arriba de la partitura), la armonía es tonal.

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part is in 4/4 time and features a sequence of chords: A (bIII), E (bVII), E (bVII), and A (bIII). The bass part is in 3/4 time and features a sequence of chords: F#m (Im). The guitar part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part is labeled 'Guitar' and the bass part is labeled '3'.

Figura 18. Análisis armónico del verso de *The Immigrant Song*.

3.2.3. Análisis armónico en el puente de “*The Immigrant Song*”

Se observa la armonía usada en el puente, constituye de tres acordes mayores tocados a manera de triadas: A, B y C. Debido a que la canción está en tonalidad de Fa sostenido menor, los últimos dos acordes mencionados son modales.

Overdrive... A (bIII) B (IV)

Guitar

5 C (#IV)

Figura 19. Análisis armónico del puente de *The Immigrant Song*.

3.2.4. Análisis armónico del final de “*The Immigrant Song*”

El *riff* final es una variación del principal, destacando y acentuando un Do con séptima menor y novena en el último tiempo de cada compás. Este acorde se encuentra a un tritono de distancia de la tónica del *riff* principal por lo que suena oscuro y disonante a la tonalidad.

Overdrive... F#m C7 (9 sin3) F#m C7 (9 sin3)

Figura 20. Análisis del *riff* final de *The Immigrant Song*.

3.2.5. Análisis rítmico de “*The Immigrant Song*”

3.2.5.1. Análisis de la línea de bajo en el puente de “*The Immigrant Song*”

El bajo en este tema, como en la mayoría canciones en el *Hard Rock*, dobla el *riff* que hace la guitarra pero una octava abajo, lo cual causa un sonido contundente y poderoso. Sin embargo hay momentos en dónde este puede desarrollar más sus motivos y tener un papel protagónico o melódico como en el ejemplo mostrado. Mientras la guitarra plancha los acordes tocando un acorde por compás (sección “puente” previamente vista), el bajo hace una línea en semicorcheas clara que empieza desde la raíz y avanza una octava.

Figura 21. Transcripción y análisis de la línea de bajo en el puente de “*The Immigrant Song*”

3.2.5.2. Análisis del patrón rítmico de la batería de “*The Immigrant Song*”

Este ejemplo muestra el patrón que la batería lleva durante la mayor parte de la canción, las únicas variaciones que tienen al diagrama a continuación son cuándo toca los acentos rítmicos o *kicks* junto con toda la banda (mostrados previamente). Es un ejemplo claro de un patrón muy usado en el *Rock* en general, en dónde el hi-hat subdivide en corcheas y el redoblante acentúa el tiempo 2 y 4 del compás. En este ejemplo las corcheas de arriba (rojas) representan el *hi-hat*, las corcheas y semicorcheas de la línea de abajo representan el bombo, mientras que la línea del medio representa el redoblante.

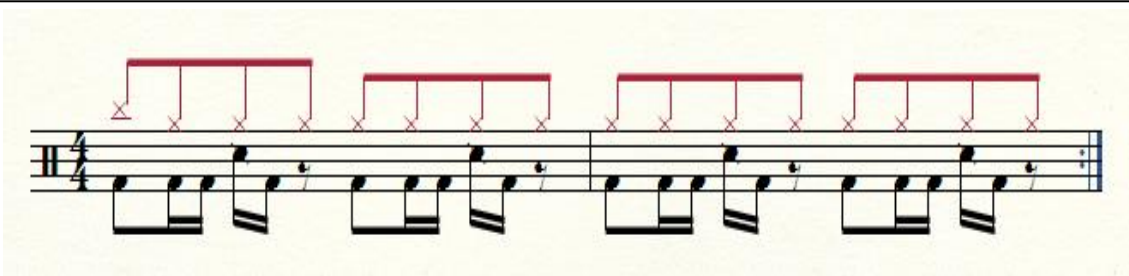


Figura 22. Transcripción de la célula rítmica tocada por la batería en “*The Immigrant Song*”

3.3. Análisis de “*Know Your Enemy*”

3.3.1. Análisis de la introducción de “*Know Your Enemy*”

El tema inicia con un *riff* en Fa sostenido menor, en dónde la guitarra tiene una sonoridad particular: “el guitarrista Tom Morello, conocido por ser innovador en la utilización de efectos de guitarra” (Imbaquingo, 2004, párr. 5), toca un motivo con poco movimiento melódico pero muy rítmico, debido al *staccato*. Lo hace silenciando uno de los micrófonos de su guitarra y activando al máximo el otro; así moviendo el selector de micrófonos de un lado al otro, produce un sonido conocido como *kill switch*. En adición, utiliza un efecto conocido como *whammy* que le permite armonizar una quinta justa a cualquier cosa que interprete, de esta forma toca únicamente la línea inferior del *riff* pero suenan dos voces perfectamente armonizadas.

Esta combinación de sonidos sumados a la distorsión, producen un “efecto más bien logrado con un sintetizador que con una guitarra” (Fajardo, 2012, párr 2). Por otro lado, el bajo y la batería apoyan con sincronizados golpes el inicio de la primera repetición, para después tocar un *groove* que le da fuerza al motivo tocado por la guitarra y apoya sus frases uniendo en un solo sonido el bombo y el bajo.

Swing

F#m Em

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

F#m Em F#m Em

E.Gtr.

E.B.

D. S.

The image displays a musical score for the introduction of the song "Know Your Enemy". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The Electric Guitar part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, primarily in the F#m and Em chords. The Electric Bass part provides a simple, steady accompaniment. The Drum Set part shows a basic swing rhythm with a snare drum and cymbal. The second system continues the Electric Guitar and Electric Bass parts, with the Electric Bass part featuring a more active line. The Drum Set part continues with a consistent swing rhythm. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 23. Transcripción de la guitarra, bajo y batería en la introducción de "Know Your Enemy".

3.3.2. Análisis del riff principal de “Know Your Enemy”

El *riff* principal entra con mucha fuerza debido a que ambos instrumentos armónicos se doblan distanciados de una octava, sin embargo la guitarra interpreta el *riff* con *power chords*, dándole una dimensión amplia al sonido del trío. Armónicamente hablando vuelve a tener similitud con “*The Immigrant Song*” al estar en la misma tonalidad y utilizar los grados *#IV*, *IV* y *bIII*, sin embargo, como se mencionó, son tocados en *power chords* y no en tríadas. Al final de cada repetición la banda da uso a dichos acordes modales en forma de *kicks* claramente marcados (compases 4 y 5), siendo esto una característica importante en el género *Rock*.

The image displays a musical score for the main riff of "Know Your Enemy" in E major, 4/4 time. It is divided into two systems. The first system shows the initial 5-measure phrase. The second system shows a 6-measure phrase with a key signature change to E minor for the final two measures.

System 1 (Measures 1-5):

- Electric Guitar:** Plays a sequence of power chords: F#m (Im), C#(IV), B(IV), and A(bIII).
- Electric Bass:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: E2, G#2, B2, E3, G#3, B3, E4.
- Drum Set:** Features a consistent pattern of snare and bass drum hits.

System 2 (Measures 6-11):

- Electric Guitar:** Continues with power chords: F#m (Im), C#(V), B(IV), A(bIII), Em(bVII), C#(V), B(IV), and A(bIII).
- Electric Bass:** Continues with eighth notes, with a change in rhythm for the final two measures.
- Drum Set:** Continues with the snare and bass drum pattern, including a double bass drum hit in the final measure.

Figure 24. Transcripción del riff principal de “Know Your Enemy”.

3.3.3. Análisis del verso de “*Know Your Enemy*”

Cuando es momento del verso, la guitarra y el bajo doblan un mismo motivo melódico, sincopado y con un desarrollo de *call and response* al final de cada compás. La batería, similar a lo que sucede con el tema “*The Immigrant Song*”, subdivide corcheas en el *hi-hat* y acentúa el segundo y cuarto tiempo de cada compás con el redoblante; el bombo, contrastando este ritmo, acentúa los tiempos uno y tres.

F#m (Im)

The image displays two systems of musical notation for the verse of "Know Your Enemy". The first system is labeled "Electric Guitar", "Electric Bass", and "Drum Set". The second system is labeled "E. Gtr.", "E.B.", and "D. S.". Both systems are in the key of F#m (Im) and 4/4 time. The guitar and bass parts play a melodic line consisting of eighth notes, with a syncopated feel. The drum set part features a hi-hat pattern of eighth notes, a snare drum accent on the second and fourth beats, and a bass drum accent on the first and third beats. The second system includes a triplet of eighth notes in the guitar and bass parts, marked with a '3' above the notes.

Figura 25. Transcripción de la guitarra, bajo y batería en el verso de “*Know Your Enemy*”.

3.3.4. Análisis del puente de “*Know Your Enemy*”

El puente hace uso de un elemento musical característico en el *Hard Rock*: el *half time*. Con la intención de, al ser un puente, poder contrastar esta sección de las demás. Con el mismo propósito, el nuevo *riff*, que aún es doblado por ambos instrumentos de cuerdas, tiene más silencios que las demás secciones previamente analizadas. Armónicamente enriquecen la armonía al usar un acorde suspendido en uno de los *kicks*, brindando sonoridad más amplia a su música.

The image displays two systems of musical notation for the bridge of the song "Know Your Enemy". Each system includes staves for Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 4/4.

System 1:

- Electric Guitar:** Features a rhythmic pattern of eighth notes. The first two measures are labeled "Power Chords... F#m (Im)". The third measure is labeled "Asus (bIIIsus)".
- Electric Bass:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, mirroring the guitar.
- Drum Set:** Shows a kick drum pattern with 'x' marks above the notes, indicating a half-time feel.

System 2:

- E. Gtr.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes. The first two measures are labeled "F#m(Im)". The third measure is labeled "C(#IV) B(IV) Em(bVII)".
- E.B.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, mirroring the guitar.
- D. S.:** Shows a kick drum pattern with 'x' marks above the notes, indicating a half-time feel.

Figure 26. Transcripción y análisis de la guitarra, bajo y batería en el puente de “*Know Your Enemy*”.

3.4. Análisis rítmico y armónico de “Money”

3.4.1. Análisis del *riff* principal “Money”

El famoso *riff* del tema “Money”, nuevamente utiliza el recurso de doblar las voces de los instrumentos de cuerda en diferentes octavas para obtener un sonido más amplio. Esta vez, la métrica principal del tema está en siete cuartos (7/4), la tonalidad es Si menor y está basado en las notas de la pentatónica menor de dicha tonalidad. El ritmo de la melodía está subdividido en negras, causando una sensación de caminata. Esto sumado a que el motivo melódico es claro en cuanto a dónde empieza y termina, a pesar de ser un compás irregular se siente natural cuando es interpretado. La batería subdivide el *hi-hat* en negras para apoyar el *riff*, mientras que el redoblante marca los tiempos débiles y el bombo los fuertes del compás, igual como lo mostrado en las dos canciones posteriores.

Swing 8th notes

Bm (Im)

Figura 27. Transcripción y análisis de la guitarra, bajo y batería del *riff* principal de “Money”.

3.4.2. Análisis del puente de “Money”

En esta sección se destaca el uso de compases compuestos y cambios de métrica. No obstante, la banda continúa enfatizando la subdivisión de negras tanto en el ritmo como en la melodía y se basa en la escala menor pentatónica de cada acorde señalado. Vuelven a hacer uso del *riff* principal para concluirlo.

Swing 8th notes

F#m (Vm) Fm Em (IV)

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

4 Bm (Im)

E. Gtr.

E.B.

D. S.

Figura 28. Transcripción y análisis armónico del puente de “Money”.

3.4.3. Observaciones generales sobre el análisis rítmico y armónico del

Rock

Nuevamente, como sucedió con el estudio del Albazo, se aprecian múltiples similitudes en los elementos usados en las diferentes canciones del género. Está por ejemplo el recurso de doblar por octavas las voces de las cuerdas. El cuál fue utilizado en todas las canciones analizadas y puede ser encontrado en diversidad de canciones pertenecientes a los subgéneros del *Rock*, por ejemplo se lo encuentra desde “*Jailhouse Rock*” de Elvis Presley, pasando por “*Another One Bites the Dust*” de *Queen*, llegando a “*Cowboys From Hell*” de *Pantera*.

Otro elemento que es usado en las tres composiciones es el uso de la guitarra eléctrica. “La música *Rock* históricamente ha estado estrechamente unida a la guitarra eléctrica” (Frith, 2006, pág. 37). También lo es el efecto de distorsión proveniente de un amplificador a válvulas saturado: “el sonido de la distorsión de la guitarra amplificada se ha convertido en un signo auditivo clave para los géneros del Heavy Metal y el Hard Rock” (Frith, 2006, pág. 29).

Igualmente se puede apreciar que el ritmo de la batería tiene similitudes en las obras analizadas que son muy marcadas, por ejemplo la subdivisión de corcheas del *hi-hat* y la acentuación del redoblante en los tiempos dos y cuatros de cada compás. Por otro lado, se aprecia que el bombo casi siempre está presente en los pulsos fuertes del compás, el decir tiempos uno y tres, pero sobre todo marca y acentúa el ritmo que es llevado por el bajo o la guitarra. Asimismo se destacan el uso de golpes o *kicks* producidos por toda la banda para generar un sonido fuerte, como se aprecia en las figuras 20, 24 y 26.

Por último, en el ritmo predomina el cuatro cuartos, sin embargo está el ejemplo claro de “*Money*”, el cual está en métrica irregular de siete cuartos (aunque también se lo puede concebir como un compás compuesto de cuatro cuartos más tres cuartos), lo cual es una clara influencia de lo que más tarde se llamaría *Rock* Progresivo, que se basa en mezclas de compases irregulares.

4. Capítulo III. Análisis del Jazz

4.1. Breve historia y características del Jazz

“También hay música de esclavitud y música de libertad, a ésta última es a la que llamamos *Jazz*” (Fernández, 2015, párr 1). El Jazz proviene principalmente del *Blues*, el *Ragtime*, el Góspel y demás cantos afroamericanos (Zimmer, 2009, párr. 2). La historia del *Jazz* es una de las más originales de la música debido a sus personajes y sus estilos, su marcado individualismo y su competitividad. Aunque actualmente el género exige un elevado nivel musical por parte de los intérpretes y oyentes, en sus inicios era sobre todo música para “escucharla con los pies” (Candegabe, s.f., párr. 2).

Inició durante los años 30, con las bandas de Nueva Orleans en los bares ilegales conocidos como *Storyville* (Zimmer, 2009, párr 3). Como ya se mencionó, se tocaba música para que la gente bailara, principalmente por ser uno de los géneros que aparecían después de la Primera Guerra Mundial, se necesitaba alegrar a la gente (Fernández, 2015, párr 5). Pero los nuevos subgéneros del *Jazz* que surgieron más tarde como el *Bebop*, el *Cool Jazz* o *Free Jazz* dejaron de lado el baile para destacar al intelecto y el conocimiento musical, como resultado atrajeron a reducidos grupos de oyentes, hablando en términos populares. A pesar de esto y contradiciendo la negatividad de John Philip Sousa, quién suponía que el Jazz moriría rápido (Bierley, 2001, pág 19), el *Jazz* perdura y el público aún lo escucha y estudia con gran entusiasmo pero ahora enfocado más hacia el intelecto y el virtuosismo de sus intérpretes.

La instrumentación, armonía y la melodía del *Jazz* se derivan principalmente de la tradición musical de occidente. Las principales características del género se conocen como: la cualidad rítmica conocida como *Swing*, la improvisación y la personalidad de sonido y fraseo que tienen los ejecutantes.

4.2. Análisis melódico y armónico de “All The Things You Are”

4.2.1. Compases 1 al 8 de “All The Things You Are”

Este famoso estándar de *Jazz* tiene una forma AABA y está basado en una secuencia simétrica y lógica tanto en su armonía como en su melodía: los acordes se mueven en un círculo de cuartas ascendentes empezando en el vi. Por otro lado, la melodía se desplaza siempre por las terceras correspondientes a cada acorde. El estándar empieza en tonalidad de La bemol mayor (acordes en color verde) pero en el sexto compás el tema modula de tonalidad una tercera mayor ascendente dirigiéndola a Do mayor (acordes señalados en color azul). Sin embargo la melodía continúa delineando el intervalo mencionado. De esta manera provoca un motivo melódico en el que siempre asciende un intervalo de cuarta y desciende una quinta.

The figure shows a musical score for the first eight measures of "All The Things You Are". The score is in 4/4 time and G-flat major. The first four measures are in G-flat major, and the last four measures modulate to C major. The chords and their Roman numerals are indicated above the notes:

- Measure 1: Fm (vi7)
- Measure 2: Bbm (ii7)
- Measure 3: Eb7 (V7)
- Measure 4: Abmaj7 (Imaj7)
- Measure 5: Dbmaj7 (IVmaj7)
- Measure 6: G7 (V7)
- Measure 7: Cmaj7 (Imaj7)
- Measure 8: Cmaj7 (Imaj7)

Fingerings and accidentals are indicated below the notes. The first four measures are in G-flat major, and the last four measures are in C major. The score is enclosed in a box.

Figura 29. Análisis armónico y melódico de los ocho primeros compases de “All The Things You Are”.

4.2.2. Compases 9 al 16 de “All The Things You Are”

En los siguientes 8 compases tanto el análisis armónico como melódico viene a ser exactamente el mismo que en los primeros, pero en tonalidades distintas: esta vez se encuentra en la tonalidad de Mi bemol mayor (acordes en color púrpura) y en el compás 14 modula a Sol mayor (acordes en color amarillo). Es decir que esta sección empieza en una quinta ascendente de la tonalidad original, pero se causa un mismo movimiento, permitiendo a la melodía y los acordes continuar con el patrón antes mencionado.

9 $Cm7$ (vi7) $Fm7$ (ii7) $Bb7$ (V7) $Ebmaj7$ (Imaj7)

3m 3m 7m 3 3 3 3 7 3 3 7

13 $Abmaj7$ (IVmaj7) $D7$ (V7) $Gmaj7$ (Imaj7)

3 3 3 3 b7 r 9 r b7 3 3 5 r 5

Figura 30. Análisis armónico y melódico de los ocho segundos compases de “All The Things You Are”.

4.2.3. Compases 17 al 24 de “All The Things You Are”

Prosiguiendo, los siguientes 8 compases representan la sección “B” del tema, que puede ser considerado un puente al tener contraste armónico, melódico y rítmico con las demás secciones. El tema continúa en la tonalidad anterior, es decir sol mayor (acordes en amarillo), siendo guiada por una cadencia común en el Jazz: *ii7, V7, Imaj7*.

Los siguientes 4 compases hacen una re-exposición del mismo movimiento, modulando esta vez a la tonalidad de mi mayor (acordes en color vino). La melodía tanto en la sección de sol mayor con en mi mayor vuelve a recorrer un patrón casi exacto en distancia del intervalo al acorde. El acorde del último compás, do aumentado con séptima, indica una cadencia perfecta a la tonalidad original de la canción (acorde en color verde), siendo un acorde dominante de fa menor, es decir el sexto grado menor de la bemol mayor.

17 Am7 (ii7) D7 (V7) Gmaj7 (Imaj7)

11 3m b7 b9 9 b7 3 3 5 r 3

21 F#m7 (ii7) B7 (V7) Emaj7 (Imaj7) C+7 (V7)

11 3m b7 #7 r b7 3 #5

Figura 31. Análisis armónico y melódico de los terceros 8 compases de “All The Things You Are”.

4.2.4. Compases 25 al 36 de “All The Things You Are”

Los 12 compases restantes son la última sección “A”, similar a la primera sección pero extendida. En este caso todo gira en torno a la tonalidad original y la melodía es repetida y luego desarrollada para ser concluida. Sólo son presentes dos acordes que no pertenecen a la tonalidad (señalados en color café): el primero es un cuarto grado menor, acorde modal tomado de su tonalidad paralela, mientras que el segundo es un acorde disminuido de paso, que se dirige al segundo grado.

25 Fm (vi7) Bbm (ii7) Eb7 (V7) Abmaj7 (Imaj7)

3m 3m 7m 3 3 3 3 7 3 3 7

29 Dbmaj7 (IVmaj7) Dbm7 (iv7) Cm7 (iii7) Bdim7 (de paso a ii7)

3 9 r 3m 3m 3m 3m 3m b13 b5

33 Bbm7 (ii7) Eb7 (V7) Abmaj7 (Imaj7)

3 5 b7 3 9 3 r r

Figura 32. Análisis armónico y melódico de los últimos 12 compases de “All The Things You Are”.

4.3. Análisis de “So What”

4.3.1. Análisis melódico y rítmico de la sección “A” en “So What”

“So What” es un tema de *Jazz* muy famoso por su armonía modal. Tiene solo dos secciones, representadas en una forma AABA. En esta sección prima únicamente el acorde Re menor 7 como centro tonal dentro de la armonía de Do mayor, lo que le otorga una sonoridad dórica. La melodía es interpretada por el contrabajista, acción muy poco usual, y está basada en una escala pentatónica donde la sexta natural es resaltada para enfatizar el modo dórico. El motivo se repite exactamente igual cada dos compases; la única diferencia es que éste resuelve la primera vez en la raíz y la segunda vez en la quinta.

El acompañamiento es un obligado que hace el piano y los vientos. Dependiendo del formato que interpreta la obra, se puede repartir una sola voz a cada instrumento. Este obligado es conformado básicamente por dos acordes: Em7 (11) y Dm7 (11), pero todo gira sobre el acorde mencionado. El último compás forma parte de la sección “B” que se analiza a continuación.

Figura 33. Análisis armónico y melódico de la primera sección de “So What”.

4.3.2. Análisis de la sección “B” en “So What”

La sección “B” es una re-exposición exacta de la parte “A” ascendida de tonalidad una segunda menor. La armonía gira alrededor de Mi bemol menor dórico y no tiene repetición, por lo tanto tiene una duración de ocho compases (la mitad que la primera sección). Concluida esta sección se vuelve a repetir la “A” pero sin repeticiones.

4.3.3. Análisis de la forma de “So What”

Como ya se mencionó su forma es AABA, cada sección tiene ocho compases y resumida se ve de la siguiente forma:



Figura 35. Diagrama de la forma de “So What”.

4.4. Análisis melódico y armónico de “Giant Steps”

Giant Steps ha sido desde su aparición un estándar de *Jazz* muy estudiado y analizado debido a la complejidad e innovación de su armonía (Nuño, 2010). Ésta se basa en *Coltrane Changes*, en español Cambios Armónicos de Coltrane, llamado así por el saxofonista John Coltrane, el compositor de esta obra. Esta progresión se obtiene mediante una serie de saltos descendentes por terceras mayores, en donde cada acorde obtenido actúa como centro tonal. Al tratarse de saltos simétricos, únicamente se obtienen tres acordes antes de volver al primero. Por ejemplo, si un tema empieza en Do mayor, se salta una tercera mayor llegando a la tonalidad de Mi Mayor. En el siguiente salto a La bemol Mayor (Sol sostenido) y de este punto se vuelve a llegar a Do mayor.

En el análisis se encuentran encerrados los *Coltrane Changes* o acordes tonales en cuadros verdes para hacerlo más visual. Los cuales son: Si Mayor, Sol Mayor y Mi bemol Mayor. El siguiente paso a realizarse en el tema fue

añadirle cadencias perfectas y dominantes a cada uno de los acordes mencionados: los acordes sobre línea roja son las cadencias perfectas ($V7, I$) y sobre línea morada se encuentran las cadencias dominantes ($ii-7, V7, I$).

Armónica y melódicamente la obra puede entenderse y visualizarse en dos secciones. Los primeros ocho compases muestran uso de cadencias perfectas al inicio de cada sistema y de dominantes al final; de igual forma el motivo melódico de los primeros cuatro compases es re expuesto en los siguientes cuatro. Los últimos ocho compases cambian de ritmo armónico al utilizar únicamente cadencias $ii-7, V7, I$.

The musical score for "Giant Steps" is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notes and chords are as follows:

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Measure 1: Chord B (green box), note G (fingering 5).
 - Measure 2: Chord D7 (red underline), note r (rest).
 - Measure 3: Chord G (green box), note B (fingering 3).
 - Measure 4: Chord Bb7 (red underline), note Eb (green box, fingering b13), note G (fingering 5).
- System 2 (Measures 5-8):**
 - Measure 5: Chord G (green box), note G (fingering 5).
 - Measure 6: Chord Bb7 (red underline), note r (rest).
 - Measure 7: Chord Eb (green box), note G (fingering 3).
 - Measure 8: Chord F#7 (red underline), note B (green box, fingering 13), note G (fingering 5).
- System 3 (Measures 9-12):**
 - Measure 9: Chord Am7 (purple underline), note G (fingering 9).
 - Measure 10: Chord D7 (purple underline), note G (fingering 5).
 - Measure 11: Chord G (green box), note G (fingering 5).
 - Measure 12: Chord C#m7 (purple underline), note F# (fingering 9), note G (fingering 5).
- System 4 (Measures 13-14):**
 - Measure 13: Chord Fm7 (purple underline), note G (fingering 9).
 - Measure 14: Chord Bb7 (purple underline), note Eb (green box, fingering 5), note G (fingering 5).

Measures 11 and 12 also feature purple underlines for chords C#m7 and F#7 respectively. Measure 14 ends with a double bar line and repeat dots. The final chord in measure 14 is B (green box).

Figura 36. Análisis armónico y melódico de "Giant Steps"

4.5. Observaciones generales del análisis de *Jazz*

De inicio, lo más notorio en destacarse en este análisis en comparación a los otros géneros previamente estudiados, es la complejidad y diversidad de los recursos usados en cuestiones armónicas. Los acordes en su mayoría son de cuatro voces, es decir tienen raíz, tercera, quinta y séptima. Asimismo, los tres temas analizados modulan siempre de tonalidad, en el caso de *Giant Steps* incluso conviven tres tonalidades juntas y sobre todo se hace mucho uso de cadencias ii-7, V7, Imaj7.

En las melodías se destacan las raíces, terceras, quintas y séptimas pero de igual manera las extensiones o tensiones disponibles como son las novenas, oncenas y treceñas. En sus estructuras predominan las formas cortas, ya que cuando se interpretan se toca una o dos veces la melodía para dar paso a la improvisación, la característica más fuerte de este género.

5. Capítulo IV. Composiciones originales

En este capítulo se presentan seis composiciones originales, escritas en partituras y basadas en el análisis de los capítulos II, III y IV de este trabajo de titulación. Es decir que todas constan de elementos armónicos, melódicos o rítmicos por parte del Albazo, el *Rock* y el *Jazz*. Cada una está escrita para un formato *power* trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, presentadas en sus claves respectivas y respetando sus registros y notaciones particulares. Además se presenta un cifrado de acordes en la parte superior de cada compás para de este modo entender de forma clara su armonía.

5.1. Composición 1: Pichoncillo Ponte Ponchillo

Esta composición basa la mayoría de su armonía en cambios típicos del Albazo: usa los grados i, iv, bVI y en ocasiones reemplaza al i por I7. Además, para esta sonoridad, está en compás seis por ocho y, en las secciones rítmicas, la guitarra utiliza el patrón tradicional de este género. La melodía principal se desarrolla principalmente por raíces, terceras, quintas y sextas mayores.

Sin embargo, la guitarra tiene distorsión y dobla los *riffs* junto al bajo. En varias secciones la batería subdivide el *hi-hat* en corcheas, el bombo acentúa los tiempos fuertes y el redoblante los débiles y existen varios *kicks* señalados para el trío. De esta forma también se aprecia una sonoridad de *Rock*. Por último, para enriquecer la armonía, la sección "G" despliega un *line cliché* sobre un pedal mantenido por la guitarra.

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

POWER TRIO

STEVEN LOPEZ
S.L.

(A) $\text{♩} = 210$
OVERDRIVE... E- (SIMILE) 1 2 E- BE-
ELECTRIC GUITAR *mp*
ELECTRIC BASS *mp*
DRUM SET (SIMILE) 1 2 *mp*

(B) C (SIMILE) 1 2
E.GTR. *mf*
E.B. *mf*
D. S. *mf* (SIMILE)

E.GTR. 10
E.B.
D. S. 10

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

2

E.GTR. 14 E7 A- C f

E.B. f

D.S. 14 f

E.GTR. 18 A- E A-

E.B.

D.S. 18

E.GTR. 22 E7 A- 1 2

E.B. 1 2

D.S. 1 2

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

(D) C

E.GTR. *ff* (SIMILE)

E.B. *ff* (SIMILE)

D. S. *ff* (SIMILE)

25

E⁷ A- To CODA

E.GTR. 29

E.B.

D. S.

29

F (E) C E⁷

E.GTR. 33 D.C. AL CODA

E.B. D.C. AL CODA

D. S. D.C. AL CODA (SIMILE)

33

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

4

E.GTR. 37 A- F

E.B.

D. S.

37

E.GTR. 41 E- (F) E7

E.B.

D. S.

41

E.GTR. 45 A-

E.B.

D. S. (SIMILE)

45

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

E.GTR. 49 E7 A-

E.B.

D. S. 49

E.GTR. 53 E- A-

E.B.

D. S. 53

E.GTR. 57 G E- E-/D

E.B. mp f

D. S. 57

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

6

E.GTR. 61 E-/C E-/A E⁷ (H) C *f*

E.B. *mp* *f*

D. S. 2 // FILL *f*

E.GTR. 67 E⁷ A-

E.B.

D. S. (SIMILE) FILL

67

(1) C X3

E.GTR. *mf*

E.B. *mf* 2 //

D. S. (SIMILE) *mf*

73

PICHONCILLO PONTE PONCHILLO

The musical score consists of three staves: E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The E.GTR. staff begins with a treble clef and a sharp sign. It features a melodic line starting at measure 77, with a slur over the first four notes. The E.B. staff starts with a bass clef and a sharp sign, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The D.S. staff starts with a double bar line and a sharp sign, showing a drum pattern with slashes. The score concludes with a double bar line. Chord symbols E7 and A- are placed above the E.GTR. staff in the final measures.

E.GTR. 77

E.B.

D.S.

77

E7 A-

5.2. Composición 2: Don Segundo

Esta composición está en compás de seis por ocho, utiliza los grados i y iv. Tiene una melodía basada en las tríadas de los acordes. Basa su armonía en el concepto de *Coltrane Changes* al utilizar acordes divididos simétricamente en terceras mayores en la sección "G". Sin embargo, como variación, en la sección "D" divide sus acordes simétricamente por terceras menores en lugar de mayores. Además hay una sección destinada a la improvisación y tiene un cambio de tonalidad en la sección "E". La guitarra hace uso de distorsión y se aprecia una variación métrica de un compás de cinco por ocho en la sección "F".

DON SEGUNDO

POWER TRIO

STEVEN LOPEZ

S.L.

$\text{♩} = 140$

A $D-7(9)$

ELECTRIC GUITAR *mf*

BASS GUITAR *mf*

DRUM SET *mf* (SIMILE)

$D^b-MAJ7(\#11)$ $E^b-7(9)$

E.GTR.

BASS

D. S.

5

B $D-7$ $G-7$ E^b7

E.GTR. *f*

BASS *f*

D. S. *f* (SIMILE)

9

DON SEGUNDO

2

Musical score for measures 2-5. The system includes three staves: E.GTR. (Electric Guitar), BASS, and D. S. (Drum Set). The key signature has one flat (B-flat). Measure 2 has a **D-7** chord. Measure 3 has a **C** chord. Measure 4 has a **G-** chord. Measure 5 has an **A-** chord. The guitar part features chords and melodic lines. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part shows a simple pattern with a snare drum and bass drum.

13

Musical score for measures 13-16. The system includes three staves: E.GTR., BASS, and D. S. The key signature has one flat. Measure 13 has a **B^bMAJ⁷** chord. Measure 14 has a **CMAJ⁷** chord. Measure 15 has a **DMAJ⁷** chord. Measure 16 has a **D^bMAJ⁷** chord. The guitar part features chords and melodic lines. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part shows a simple pattern with a snare drum and bass drum. A **ff** (fortissimo) dynamic marking is present in measures 15 and 16.

17

Musical score for measures 17-20. The system includes three staves: E.GTR., BASS, and D. S. The key signature has one flat. Measure 17 has a **D-7(9)** chord. Measure 18 has an **F-7(9)** chord. Measure 19 has an **A^b-7(9)** chord. Measure 20 has a **B-7(9)** chord. Measure 21 has a **B^b-7(9)** chord. The guitar part features chords and melodic lines. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part shows a simple pattern with a snare drum and bass drum. A **D** (Dolce) dynamic marking is present in measure 17.

19

DON SEGUNDO

E $B^b_{-7(9)}$

E.GTR. *f*

BASS *f*

D. S. *f* 2

23

F B^b_{-7} E^b_{-7}

E.GTR.

BASS

D. S. 2

27

B^b_{-7} B^{MAJ7}

E.GTR.

BASS

D. S. 2

31

DON SEGUNDO

4

G **C#MAJ7** **A MAJ7** **F MAJ7** **C#MAJ7** **D-7** **FINE**

E.GTR.

BASS

D. S.

35

OPEN SOLOS **D-7(9)** **F-7(9)**

E.GTR.

BASS

D. S.

39

E-7(9) **G-7(9)** **A^b maj7** **E maj7** **C maj7** **A7(9)**

E.GTR.

BASS

D. S.

47

DON SEGUNDO

E.GTR. **H** **D⁻⁷⁽⁹⁾** **mf** **D.S. AL FINE**

BASS

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

55

5.3. Composición 3: Emigrantes Andinos

Esta composición destaca el uso de los grados I y bIII. Desarrolla una melodía, en seis por ocho, basada en notas de los acordes de tríada. Las secciones rítmicas con mayor movimiento hacen uso de elementos del *Rock* vistos previamente como *power chords*, subdivisiones específicas en la batería y el doblaje de las voces de la guitarra y el bajo distanciados de una octava.

Las secciones “E”, “F” y “G” se desarrollan a través de un *riff* que sigue los elementos del *Rock* mencionados, sin embargo está basado en un motivo melódico tradicional del Albazo que se caracteriza por destacar las tríadas de los acordes. La sección “H” está inspirada en “*The Immigrant Song*” por tener un motivo que usa una sola nota tocada en diferentes octavas.

EMIGRANTES ANDINOS

POWER TRIO

STEVEN LOPEZ
S.L.

(A) $\text{♩} = 200$ OVERDRIVE... **A-** **C**

ELECTRIC GUITAR *mf*

ELECTRIC BASS *mf*

DRUM SET *mf*

A-

E.G.T.R. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

C

E.G.T.R. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

EMIGRANTES ANDINOS

2

A- To CODA

E.GTR. 13

E.B.

D. S. 13

Detailed description: This system covers measures 13 to 16. The E.GTR. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 13 begins with a circled '13' and contains a complex chordal texture with eighth notes. Measure 14 continues with similar textures. Measure 15 features a chord labeled 'A-' and contains a mix of chords and eighth notes. Measure 16 ends with a 'To CODA' instruction and a final chord. The E.B. part has a bass clef and contains a simple bass line with eighth notes. The D.S. part has a double bar line at the start, followed by a circled '13', and then a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique.

(B)

E.GTR. 17

E.B.

D. S. 17

Detailed description: This system covers measures 17 to 21. The E.GTR. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 17 begins with a circled '17' and contains a melodic line with accents. Measure 18 continues with a melodic line. Measure 19 features a chord labeled '(B)' and contains a mix of chords and eighth notes. Measure 20 continues with a melodic line. Measure 21 ends with a final chord. The E.B. part has a bass clef and contains a simple bass line with eighth notes. The D.S. part has a double bar line at the start, followed by a circled '17', and then a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique.

D7(9)/E^b C

E.GTR. 22

E.B.

D. S. 22

Detailed description: This system covers measures 22 to 25. The E.GTR. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 22 begins with a circled '22' and contains a melodic line. Measure 23 features a chord labeled 'D7(9)/E^b' and contains a mix of chords and eighth notes. Measure 24 features a chord labeled 'C' and contains a mix of chords and eighth notes. Measure 25 ends with a final chord. The E.B. part has a bass clef and contains a simple bass line with eighth notes. The D.S. part has a double bar line at the start, followed by a circled '22', and then a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique.

C A- D.C. AL CODA

E.GTR.

E.B.

D.S.

26

2

D A- C D-7

E.GTR.

E.B.

D.S.

30

f

E E⁷⁽⁹⁾ F

E.GTR.

E.B.

D.S.

37

EMIGRANTES ANDINOS

E.GTR. 41

E.B.

(SIMILE)

D. S. 41

(F) E- A- E- A-

E.GTR. ff

E.B. ff

D. S. 46 (SIMILE)

ff

To CODA

E- A- E- A-

E.GTR. 50

E.B.

D. S. 50

A- E- A- E-

E.GTR. 55

E.B.

D. S. 55

Detailed description: This system contains measures 55 through 58. The guitar part (E.GTR.) is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part (E.B.) is in bass clef and follows a similar eighth-note pattern. The double bass part (D. S.) is in bass clef and includes a series of chords marked with 'x' symbols. Above the guitar staff, the chords A- and E- are indicated for measures 55, 56, 57, and 58 respectively. A circled 'G' is positioned above the first measure of this system.

(G) F

E.GTR.

E.B.

D. S.

59

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The guitar part (E.GTR.) continues with eighth-note patterns. The bass part (E.B.) also continues with eighth-note patterns. The double bass part (D. S.) includes chords marked with 'x' symbols. A circled 'G' is placed above the first measure, and the chord F is written above the guitar staff. The measure numbers 59, 60, 61, and 62 are indicated at the bottom of the system.

(H) X4

E.GTR.

E.B.

D. S.

63

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The guitar part (E.GTR.) and bass part (E.B.) show a change in rhythm, with some measures containing rests. The double bass part (D. S.) continues with eighth-note patterns and chords marked with 'x' symbols. A circled 'H' is placed above the first measure, and 'X4' is written in the top right corner of the system. The measure number 63 is indicated at the bottom of the system.

EMIGRANTES ANDINOS

6

(1) A- C

E.GTR.

E.B.

D. S.

67

A-

E.GTR.

E.B.

(SIMILE)

D. S.

71

C

E.GTR.

E.B.

D. S.

75

EMIGRANTES ANDINOS

E.G.T.R. 79

E.B.

D. S. 79

A-

(J) A- x4

E.G.T.R.

E.B.

D. S. (SIMILE)

83

E.G.T.R. 87

E.B.

D. S. 87

5.4. Composición 4: Vente Chango

En esta composición se destacan melodías y armonías del Albazo pero a la vez tienen un fondo de batería basado en el *Rock*, en dónde el bombo acentúa los tiempos fuertes y el redoblante los débiles. La sección de puente, "G", está basada en sustituciones y cadencias ii-7, V7, Imaj7 para favorecer y ampliar la sonoridad. La sección "E" demuestra una inclinación mayor a la sonoridad del *Rock* al doblar los *riffs* pero melódicamente se basa en el Albazo.

VENTE CHANGO

POWER TRIO

STEVEN LOPEZ

S.L.

A $\text{♩} = 170$
OVERDRIVE... G-7

ELECTRIC GUITAR *mf*

ELECTRIC BASS *mf*

DRUM SET *mf* (SIMILE)

E.G.T.R. *mf* G-7(9,13) D 7(#9)

E.B. *mf*

D. S. *mf*

5

B G- D 7(#9)

E.G.T.R. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

9

VENTE CHANGO

E.GTR. 13 G- A7 D7

E.B.

D. S. (SIMILE) Fill

(C) E^b G7 C-

E.GTR. f

E.B. f

D. S. (SIMILE)

17

E^b G7 C-

E.GTR. 21

E.B.

D. S.

21

VENTE CHANGO

3

(D) A^b To CODA

E.GTR. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

25

(E) G^- $C^\#$

E.GTR. *ff*

E.B. *ff*

D. S. *ff*

29

G^- $G^\#$ F $F^\#$ B^b A A^b G^-

E.GTR. *ff*

E.B. *ff*

D. S. *ff*

34

VENTE CHANGO

(F)

E.GTR. *mf* G- C- F⁷ E^b D⁷(⁹)

E.B. *mf*

D.S. 39 *mf* (SIMILE)

E.GTR. 43 G- E⁷ A⁷ D⁷ D.S. AL CODA

E.B. D.S. AL CODA

D.S. D.S. AL CODA

43

(G) G-11 G-7(9)

E.GTR. 47 *mp*

E.B. *mf*

D.S. 47 *p*

VENTE CHANGO

E.GTR. 51

C-7 F7 E^bMAJ7

E.B.

(SIMILE)

D. S.

51

E.GTR. 55

D7 (H) G-6 E^bMAJ7

E.B.

D. S.

55

E.GTR. 60

E.B.

D. S.

60

VENTE CHANGO

I SOLO E^b G^7 C^-

E.GTR. f

E.B. f

D. S. (SIMILE) f

65

E^b G^7 C^- X4

E.GTR. 69

E.B.

D. S.

69

J E^b G^7 C^-

E.GTR. f

E.B. f

D. S. (SIMILE) f

73

VENTE CHANGO

E.GTR. *E^b* *G⁷* *C-*

E.B.

D. S.

77

f

(K) *A^b*

E.GTR.

E.B.

D. S.

81

f

5.5. Composición 5: Funk a Marte

Esta composición tiene una estructura muy corta y precisa. Se basa en el análisis realizado anteriormente en “*So What*”: la sección melódica está basada en un solo acorde. En lugar de tener una sonoridad dórica como en el tema mencionado, esta composición tiene una sonoridad menor armónica. Sin embargo, en la sección “B” se destaca la sonoridad del Albazo al utilizar los acordes primero menor y tercero bemol mayor y la melodía basarse en tríadas.

También prioriza una gran sección a la improvisación, en dónde la armonía en esta sección se mantiene entre la tonalidad y modula una segunda menor basado en una estructura AABA como en “*So What*”. Rítmicamente toda la composición tiene un patrón de *Rock*.

FUNK A MARTE

POWER TRIO

STEVEN LOPEZ
S.L.

(A) $\text{♩} = 130$ F-MAJ7

ELECTRIC GUITAR *mf*

ELECTRIC BASS *mf*

DRUM SET *mf* (SIMILE)

E.GTR. 5

E.B. 5

D. S. 5

(B) F- *f* *A^b* To CODA

E.GTR. 3

E.B. *f*

D. S. *f*

FUNK A MARTE

(C)

E.GTR. 
E.B. 
D. S. 
11

E.GTR. 
E.B. 
D. S. 
15

(D)

OPEN SOLO F-

E.GTR. 
E.B. 
D. S. 
17

FUNK A MARTE

E.GTR. 21

(SIMILE)

E.B. (SIMILE)

D. S. 21

E.GTR. 25

G^b-

E.B.

D. S. 25

E.GTR. 29

F-

D.C. AL CODA

E.B.

D. S. 29

FUNK A MARTE

(E) F-

E.GTR.

E.B.

D. S.

33

The musical score is for the piece "Funk a Marte" and is page 4 of a 4-page set. It features three staves: E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 7/4. The score begins with a circled "E" and a "F-" chord symbol. The E.GTR. and E.B. parts consist of eighth-note patterns with repeat signs and first and second endings. The D.S. part features a complex rhythmic pattern with "x" marks above the notes, indicating muffled hits. The page number "33" is located at the bottom left of the D.S. staff.

5.6. Composición 6: Caldo de Calavera

Este Albazo *Rock* está en seis octavos, hace uso de considerable distorsión en la guitarra mientras se toca *riffs*. La batería destaca con subdivisiones precisas. También se destacan progresiones ya mencionadas y analizadas típicas del Albazo. No obstante en la sección de solos se abre apertura a la improvisación basada en una progresión ii-7 (b5), V7, i-7.

CALDO DE CALAVERA

STEVEN LOPEZ
S.L.

POWER TRIO

$\text{♩} = 156$

A DRIVE...

ELECTRIC GUITAR

BASS GUITAR

DRUM SET

E.GTR.

BASS

D. S.

5

B

E.GTR.

BASS

D. S.

(SIMILE)

9

E.GTR. A- F13 A- G E7

BASS

D. S.

13

C 98 A- BMIN7(b5) E7(b9)

E.GTR.

BASS

D. S. (SIMILE)

17

A- E7(b9) A- E7(b9)

E.GTR. 1 2


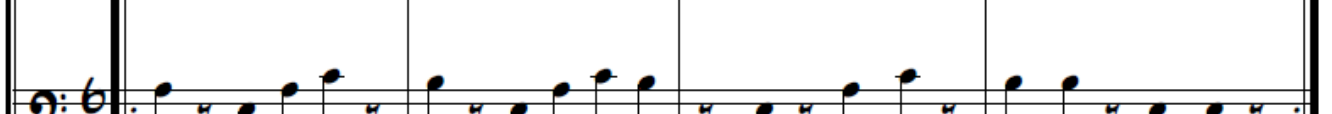

BASS

D. S.

20

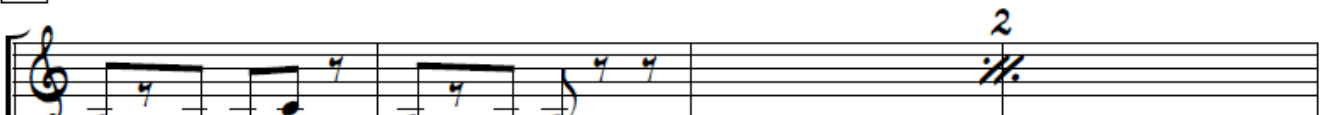
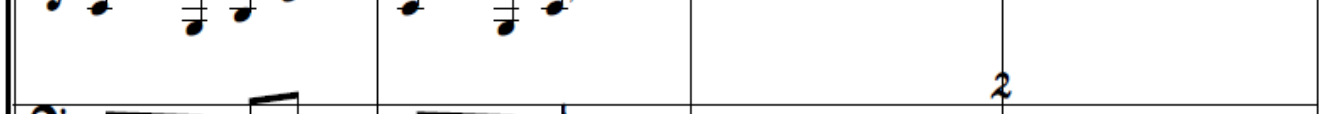
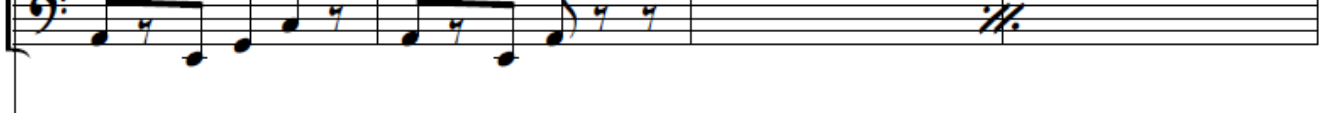
CALDO DE CALAVERA

D $\text{♩} = 156$ A-

E.GTR. 
BASS 
D. S. 
22

E.GTR. 
BASS 
D. S. 
26

E A-

E.GTR. 
BASS 
D. S. 
31

E.GTR.

BASS

D. S.

35

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. The E.GTR. staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and quarter notes. The BASS staff is in bass clef with a similar rhythmic pattern. The D. S. staff shows a drum set pattern with a double bar line at the beginning and diagonal slashes for the rest of the measures.

F

A-7

(SIMILE)

E.GTR.

BASS

D. S.

39

Detailed description: This system contains measures 39 through 42. A box containing the letter 'F' and the chord 'A-7' is positioned above the first measure. The word '(SIMILE)' is written above the E.GTR. staff and below the BASS staff in the second measure. The E.GTR. and BASS staves show melodic lines in the first measure, followed by diagonal slashes in the subsequent measures. The D. S. staff continues with diagonal slashes.

A-7(9)

E.GTR.

BASS

D. S.

43

Detailed description: This system contains measures 43 through 46. The E.GTR. staff is in treble clef and features a melodic line with eighth and quarter notes. The BASS staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. staff shows a drum set pattern with a double bar line at the beginning and diagonal slashes for the rest of the measures. A circled 'x' is placed above the first measure of the D. S. staff. The word '(SIMILE)' is written above the D. S. staff in the second measure.

CALDO DE CALAVERA

G A-

E.GTR.

BASS

D. S.

47

E.GTR.

BASS

D. S.

51

A^b E- D.C. al Coda

E.GTR.

BASS

D. S.

54

♩ = 98

OPEN SOLO A- B MIN^{7(b5)} E⁷⁽⁹⁾ A- E⁷⁽⁹⁾

E.GTR. 

BASS 

D. S. 

58

♩ = 156

H

A- (SIMILE) E A-

E.GTR. 

BASS 

D. S. 

62

6. Conclusiones y recomendaciones

Esta sección presenta las conclusiones y recomendaciones concebidas durante todo el proceso del trabajo. Siendo el último mencionado un aporte para poder dar continuidad al proyecto y resaltar los beneficios obtenidos.

6.1. Conclusiones

Al finalizar el presente trabajo investigativo y de propuesta musical, concluimos que es totalmente factible la fusión de varios géneros dentro de un mismo contexto compositivo e interpretativo. Fue indispensable un análisis detallado de cada género, del cual obtuvimos conocimientos relevantes relacionados a la estructura armónica, melódica y rítmica de cada uno de ellos. A partir de éste se emprendió el proceso creativo de composición, extrayendo y combinando los elementos detectados.

Es pertinente destacar la fusión obtenida a partir de los géneros, debido a que la composición resultante se enmarca en la música contemporánea que tiene la capacidad de integrar elementos musicales provenientes de géneros diferentes, como muestra de flexibilidad y capacidad de síntesis musical. Esto fue posible por la armonía que brinda el *Jazz*, que dio como resultado una amplia sonoridad armónica.

Otra conclusión importante, es que se detectaron notables y similares características tanto entre canciones de cada género como entre géneros, lo cual permitió el entendimiento musical de sus estructuras y composición.

Otro factor relevante está ligado con la importancia que cobra el contexto histórico de cada género, por cuanto facilita la interiorización musical que cada género musical encierra. Al conocer el origen musical, no solo se aprecia los elementos musicales, sino que también nos aporta al proceso de entendimiento y creación musical.

6.2. Recomendaciones

A compositores, productores o intérpretes que busquen fusionar géneros dentro de un mismo contexto, recomendamos adentrarse y comprometerse con la investigación de cada género. Escucharlo y estudiarlo sin duda es muy importante, pero más lo es vivirlo, buscando maneras en los que se pueda ser partícipe y testigo de su desarrollo. Recomendamos aplicar el método de investigación participante, en la cual el investigador se involucra incluso viajando al lugar de origen del género y conviviendo con la gente conocedora del mismo. Cabe recalcar que ésta recomendación aplica no sólo a los géneros estudiados en este documento, es pertinente a cualquier otro género que sea objeto de nuestro interés.

Otra recomendación es escuchar, analizar y transcribir tanta música de interés como nos sea posible. La única manera de componer con libertad es obteniendo un entendimiento cristalino de cada género. De esta manera no se limita al momento de componer e interpretar, sino que se experimenta a libertad y al criterio individual.

Por último y no menos importante recomendamos investigar antecedentes en relación al sonido que se quiere concebir, completando de ésta manera un cúmulo de conocimientos que se reflejarán en los resultados compositivos.

7. Referencias

- Bierley, P. (2001). *John Philip Sousa, American Phenomenon (1era ed.)*. Miami: Warner Bros Publications.
- Candegabe, M. (s.f.). *Breve Historia del Jazz*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos/jazz/jazz.shtml>.
- Civallero, E. (2011). *Tierra de vientos: ritmos y estilos*. Recuperado de <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/albazo.html>
- Crespo Terán, J. (2011). *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del Rock*. (Tesis de Pregrado) Universidad de Cuenca Facultad de las Artes. Cuenca.
- Fajardo, M. (2012). *Los 30 mejores guitarristas de la historia del Rock*. Recuperado de <http://www.guioteca.com/rock/los-30-mejores-guitarristas-de-la-historia-del-rock/>.
- Fernández, D. (2015). *La historia del Jazz, el sonido de la libertad*. Recuperado de <http://culturacolectiva.com/la-historia-del-jazz-el-sonido-de-la-libertad/>.
- Frith, S. (2006). *La otra historia del Rock (1era ed.)*. Barcelona: A & M Gráfic.
- Fundación Teatro Nacional Sucre. (2016). *NY Gypsy All Stars (Estados Unidos) - Ecuador Jazz 2016*. Recuperado de: <http://www.teatrosucre.com/evento/ny-gypsy-all-stars-estados-unidos-ecuador-jazz-2016>
- Gillett, C. (2008). *Historia del Rock, El sonido de la ciudad(1era ed.)*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Imbaquingo. (2004). *Rage Against the Machine Guerrilleros con cables y amplificadores*. Recuperado de <http://www.eluniverso.com/2004/07/07/0001/259/6CB5305C60B04A33BC35FD31BBFB2418.html>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (s.f.). *Artes del Espectáculo*. Recuperado de <http://www.inpc.gob.ec/patrimoniosonoro/recursos/Albazo/albazo.html>
- Nuño, L. (2010). *Algunas aplicaciones avanzadas de la Rueda Armónica (1era ed.)*. Barcelona: Graó.

Pacheco, D. (2008). *La guitarra de Cuenca, la música tradicional de la sierra ecuatoriana*. Recuperado de <http://laguitarradecuenca.blogspot.com/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html>

Orígenes del Rock n Roll. (s.f.) Recuperado de <https://musirock.wordpress.com/historia-de-rock-and-roll/>

Sánchez, M. (2010). *El Albazo*. Recuperado de: <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/albazos.html>

Sevilla, M. E. (2015). *4 bandas mexicanas de fusión que están sonando fuerte*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/blogs/efecto-jazz/bandas-mexicanas-de-fusion-que-estan-sonando-fuerte.html>

Zimmer, B. (2009). *"Jazz": A tale of Three Cities*. Recuperado de <https://www.visualthesaurus.com/cm/wordroutes/jazz-a-tale-of-three-cities/>