



ESCUELA DE MÚSICA

LA BIG BAND DEL PUEBLO: ANÁLISIS COMPOSITIVO DE TRES OBRAS
ESPECÍFICAS DEL SEGUNDO PORTAFOLIO (2001) DEL COMPOSITOR
Y ARREGLISTA MANUEL NAZCA, APLICADO A UN FORMATO DE BIG
BAND.

AUTOR

SILVANA PAMELA NAZCA ASIMBAYA

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

LA *BIG BAND* DEL PUEBLO: ANÁLISIS COMPOSITIVO DE TRES OBRAS ESPECÍFICAS DEL SEGUNDO PORTAFOLIO (2001) DEL COMPOSITOR Y ARREGLISTA MANUEL NAZCA, APLICADO A UN FORMATO DE *BIG BAND*.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en Composición Popular.

Profesor guía:

César Santos Tejada

Autor

Silvana Pamela Nazca Asimbaya

Año

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, la *big band* del pueblo: análisis compositivo de tres obras específicas del segundo portafolio (2001) del compositor y arreglista Manuel Nazca, aplicado a un formato de *big band*. Quito, a través de reuniones periódicas con el estudiante Silvana Pamela Nazca Asimbaya, en el octavo semestre, 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".

César Santos Tejada

C.C: 0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, la *big band* del pueblo: análisis compositivo de tres obras específicas del segundo portafolio (2001) del compositor y arreglista Manuel Nazca, aplicado a un formato de *big band* Quito, del estudiante Silvana Pamela Nazca Asimbaya, en el semestre marzo – agosto 2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Leonardo David Eras Cordova

C.C: 1104488281

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.”

Silvana Pamela Nazca Asimbaya

C.C: 1751201417

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi familia por brindarme todo su amor y apoyo en mi carrera musical. A Carlos por toda la inspiración y a César Santos por su dedicación y cariño en este proyecto.

DEDICATORIA

A mis padres Gustavo e Inés y a mi hermano Daniel por ser mis guías en este caminar musical, y a todos los músicos amantes de las bandas del pueblo.

RESUMEN

El presente proyecto es una propuesta de adaptación de la música popular de las bandas de pueblo a un formato de *big band*. La banda mestiza de pueblo, es un ensamble apreciado en el Ecuador, fundamental para la difusión de la música tradicional como el sanjuanito, pasacalle, albazo, etc, similar al papel que cumplieron las *big band* en Estados Unidos con el jazz.

Para esto; se eligieron tres temas del compositor y arreglista Manuel Nazca, a los que se aplicaron análisis formal de Guillo Espel. Además, se realizó el análisis orquestal de tres partituras de *big band* para poder relacionarlas con los de banda de pueblo.

El propósito de este proyecto fue adaptar todos los recursos encontrados en los análisis de big band a los temas de Manuel Nazca, con el fin de encontrar una sonoridad semejante a este formato.

Este proyecto cumple con la línea de investigación en Composición Popular y por esta razón los resultados fueron preparados por una *big band* y presentados en un concierto final.

ABSTRACT

The current work is the adaptation of village bands' popular music to big band musical format. The village bands are a musical format very important in Ecuador because through them the traditional music such as sanjuanitos, pasacalles, albazos, etc., were diffused, a similar role played the Big Bands in USA with the diffusion of jazz.

For this paper there were chosen three works of the composer and arranger Manuel Nazca and it was applied Guillo Espel's formal analysis to the three works chosen. Furthermore, it was made an orchestral analysis to three big bands themes in order to compare the results from Nazca's work and the Big band's themes.

The purpose of this work was to adapt all the resources found in the Big Band's songs to the themes of Manuel Nazca, so as to discover a similar sonority between the village bands and the Big Bands.

This project belongs to the line of popular composition research and the final results were arranged for a Big band format and shown in a final concert where a big band performed.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capitulo I. Marco Teórico	3
1.1. Las Bandas de pueblo.....	3
1.1.1. Historia.....	3
1.1.2. Secularización	4
1.1.3. Urbanización y conformación instrumental.....	4
1.1.4. Desarrollo de las bandas de pueblo	4
1.2. Géneros musicales del Ecuador	5
1.2.1. Pasacalle.....	5
1.2.2. Albazo	6
1.2.3. Sanjuanito	7
1.3. <i>BIG BAND</i>	8
1.3.1. Historia.....	8
1.3.2. El estilo <i>Swing</i>	9
1.3.3. Características de la <i>big band</i>	9
1.3.4. Recursos de composición y arreglos para <i>big band</i>	9
1.4. EL COMPOSITOR MANUEL NAZCA	10
Capítulo II. Análisis compositivo de las obras de estudio ..	11
2.1. Análisis formal.....	11
2.1.1. Obras de Manuel Nazca.....	13

2.1.1.1. Mi Magdalena.....	13
2.1.1.1.1. Recursos compositivos y armónicos	13
2.1.1.2. Adiós por siempre	18
2.1.1.1.2. Recursos compositivos y armónicos	18
2.1.1.3. Te amo por siempre	25
2.1.1.1.3. Recursos compositivos y armónicos	25
2.2. Análisis Orquestal	29
2.2.1. Sección de los instrumentos según planos, recursos, articulación y registro.	29
2.2.2. Obras de <i>big band</i>	31
2.2.2.1. <i>In the mood</i>	31
2.2.2.1.1. Recursos compositivos y armónicos	31
2.2.2.1.2. Análisis de planos sonoros.....	36
2.2.2.2. <i>Take the a train</i>	53
2.2.2.2.1. Recursos compositivos y armónicos	53
2.2.2.2.2. Análisis de planos sonoros.....	58
2.2.2.3. <i>Autumn leaves</i>	68
2.2.2.3.1. Recursos compositivos y armónicos	68
2.2.2.3.2. Análisis de planos sonoros.....	72
Capítulo III. Aplicación de arreglos en formato <i>big band</i> ...	80
3.1. Mi Magdalena	82
3.2. Adiós por siempre	90

3.3. Te amo por siempre.....	99
Conclusiones.....	109
Recomendaciones	110
Referencias:	111
Anexos	113

Introducción

Las bandas de pueblo en el Ecuador han llegado a ser un ícono muy importante en la música popular. Manuel Nazca formó parte de estas bandas y fue compositor y arreglista.

En esta investigación se planteó un objetivo general, el cual fue realizar un análisis compositivo de tres obras del segundo portafolio de Manuel Nazca, y aplicarlo a un formato de *big band*. Este trabajo, por lo tanto, recopila y determina los elementos más importantes en función del estudio compositivo de los temas de Manuel Nazca.

El primer objetivo específico fue establecer un marco teórico sobre la historia del desarrollo de la música de banda de pueblo; los géneros musicales mestizos como el pasacalle, albazo, sanjuanito; y, la *big band*. La investigación fue desarrollada por medio de fuentes documentales, como libros y entrevistas, donde se obtuvo la información necesaria. Además, se realizaron las respectivas transcripciones de los temas del compositor Manuel Nazca, ya que no existen partituras disponibles, por tanto, los archivos de audio de los discos fueron el punto de partida para el análisis. El segundo objetivo específico fue el análisis compositivo basado en el modelo del libro *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición* (Espel, 2009). El análisis que se realizó fue dividido en dos partes: Macroforma, donde se analizaron motivos, forma, pulso, compases, antecedentes (pregunta) y consecuente (respuesta) de una frase melódica; y, Microforma, como roles melódicos, armónicos y contrapuntísticos, intervalos, adornos; apoyaturas, bordaduras, notas de paso y notas escapatorias.

Teniendo los resultados finales de los análisis, se procedió con el tercer objetivo específico que fue la adaptación de los temas analizados a un formato *big band*.

Esta investigación se realizó con el fin de renovar la sonoridad de las bandas de pueblo, para darle una proyección hacia el presente y el futuro de forma que siga teniendo una representación importante, tanto para las generaciones de músicos actuales como para las que están en camino. Lo que se propone, es que esta proyección se haga a través de un formato instrumental

que se ha difundido a nivel internacional como es el de *big band*, el cual tiene mucha presencia en toda la música popular. Otra razón para escoger este formato fue propiciar las *big band* que existen en el Ecuador para que interpreten música ecuatoriana y así se creen más agrupaciones con este formato, ya que estas son muy escasas. Adicionalmente, se espera conseguir que los músicos de bandas de pueblo puedan integrarse a otro formato diferente con el fin de compartir y experimentar nuevas sonoridades con su misma música.

Cumpliendo la normativa que rige los trabajos de titulación bajo la línea de Composición Popular, los resultados serán presentados en un recital final.

Capítulo I. Marco Teórico

En este capítulo se tratará sobre la historia de las bandas de pueblo; su origen, secularización, urbanización y desarrollo; se hablará también de los géneros musicales ecuatorianos involucrados en este estudio, como el pasacalle, albazo y sanjuanito. Por otro lado, se hará una breve reseña histórica de la *big band*, el formato instrumental y sus principales exponentes. Para finalizar, se realizará una sinopsis biográfica del compositor y arreglista Manuel Nazca.

1.1. Las Bandas de pueblo

1.1.1. Historia

Antes de la llegada de las agrupaciones musicales occidentales que tuvo lugar a partir del s.XVI, en el Ecuador existieron agrupaciones instrumentales conformadas por pífanos y tambores. El investigador Segundo Luis Moreno, afirma que, en 1818 ocurrió un acto importante para la música del Ecuador: El Batallón Realista Numancia llegó a algunas ciudades de nuestro país, enviado por el Virrey de Santa Fe. Este batallón, tenía una banda de músicos numerosa, su sonoridad e instrumentos, dejaron un impacto profundo para sus oyentes. Después de la Batalla de Pichincha en 1822, todos los ejércitos tenían su banda de músicos, estos estaban conformados por campesinos, artesanos y aficionados y eran conocidas como bandas militares (Navas, 2010, p. 18).

Tras la fundación española de Quito, existieron en la ciudad pequeños grupos de músicos, los cuales acudían a actos litúrgicos; estos grupos, generalmente tenían instrumentos como oboes, sacabuches, similar al trombón; estos instrumentos se originaron en siglo XV (Navas, 2010, p. 7).

A partir de esta década se formaron las bandas institucionales, municipales, parroquiales, de la comuna y del pueblo.

Las bandas de pueblo surgieron en nuestro país durante el periodo de la Independencia. En los pueblos de la Sierra y de la Costa se comenzaron a crear pequeñas agrupaciones similares a las bandas militares, estas agrupaciones llegaron a ser conocidas como bandas de pueblo. Segundo Luis Moreno citado en Navas (2010), afirma que las bandas de pueblo fueron expresiones de la cultura popular en nuestro país a finales del siglo XIX. En esa época existieron bandas de pueblo en las provincias de Manabí (Portoviejo, Montecristi, Santa

Ana y Jipijapa) Chimborazo, Tungurahua, Cotopaxi e Imbabura. (Navas, 2010, p. 35)

1.1.2. Secularización

En la primera mitad del siglo XX, las bandas de pueblo se dedicaban a tocar en actos religiosos, sin embargo, luego comenzaron a participar también en fiestas, bailes, serenos y entierros (Espinosa, 2007, p. 8).

En algunas ocasiones, las bandas de pueblo no tenían nombre, éstas generalmente eran conocidas por el nombre del director. Una de las características que se conserva todavía, es que están conformadas por miembros de la familia, los más grandes tocan instrumentos de viento metal y madera y los más pequeños, los de percusión como el güiro, platillos o redoblante (Espinosa, 2007, p. 9).

1.1.3. Urbanización y conformación instrumental

Desde la segunda mitad del siglo XX, una nueva etapa marca la historia de las bandas de pueblo; su orquestación. Hondamente afectadas por la urbanización, las bandas de pueblo han modificado su rostro, obligadas a actualizarse y adaptarse a la vida moderna (Espinosa, 2007, p. 9).

A principios de siglo XX, las bandas de pueblo estaban conformadas por alrededor de 20 o más músicos, ejecutantes de clarinetes 'Eb', más de tres clarinetes en 'Bb', tres o más trompetas, tres saxofones altos y tenores, flautas traversas y piccolo, zarcos, trombones, bombardino, barítonos, tubas, sausófonos y percusión; bombo, platillos (Rivadeneira, 2010, p. 10).

En la actualidad la instrumentación es más reducida, se conforma generalmente por tres trompetas, dos saxofones altos y tenores, dos o tres trombones, uno o dos clarinetes, un sausófono, barítono, redoblante, bombo, platillos y timbaletas.

1.1.4. Desarrollo de las bandas de pueblo

Las bandas de pueblo se han convertido en agrupaciones profesionales, actualmente integradas en el mercado; a su vez, para volverse más competitivas, algunas agrupaciones optaron por el modelo de una orquesta tropical, convirtiéndose así en banda-orquesta, añadiendo el piano, bajo eléctrico, cantantes y en algunas ocasiones, bailarines.

En el siglo XXI las bandas de pueblo son personajes principales de ciertas celebraciones como, por ejemplo, Fiesta de Quito, Semana Santa, Pase del Niño que se realiza cada año el 24, 25 y 26 de diciembre; etc. Además, actualmente existen concursos de bandas de pueblo, organizada desde octubre de 2009 por Ecuavisa, Corazones Azules de la Policía Nacional, Dirección de Cultura y Radio Stereo, donde las bandas han llegado a tener una nueva presencia vinculadas con la televisión (El comercio, 2009). Uno de los roles que cumplen las bandas de pueblo dentro de la cultura ecuatoriana es que son los encargados de la parte musical de una festividad.

1.2. Géneros musicales del Ecuador

Los géneros musicales más conocidos en nuestro país son: albazo, yumbo, danzante, yaraví, pasacalle, pasillo, san juan o sanjuanito y tonada (Santos, 1996, p. 31); de éstos se analizarán tres géneros que Manuel Nazca utiliza en sus composiciones.

1.2.1. Pasacalle

El pasacalle surge en la década de los cuarenta, con la influencia del pasodoble español, polka europea, corrido mexicano y *one-step* (Wong, 2013, p. 75).

El historiador Jorge Núñez (1998) citado en Wong (2013), define al pasacalle como un “himno de la patria chica” y una canción de autoafirmación nacional ya que sus letras aluden al amor y al orgullo que se siente por el lugar de nacimiento. El pasacalle forja una conciencia nacional en la cual las diferencias regionales son aceptadas en el imaginario musical de la nación. Esto se observa en las reacciones del público a las interpretaciones de mosaicos de pasacalles (Wong, 2013, p. 76).

Por otro lado, para Gerardo Guevara (1992), citado en Mullo (2015, p. 85), el pasacalle es: “el que más se popularizó en los años cuarenta [...] buenas mezclas de pasodoble y corrido mexicano, con melodía tipo andino”.

En el aspecto teórico, el pasacalle es de compás binario simple, *tempo* ligero, y acompañamiento musical con armonías sencillas de tónica y dominante. Casualmente las melodías aparecen armonizadas en terceras y sextas paralelas, con el acompañamiento de acordes en contratiempo de corchea con relación al bajo, lo cual parece imitar el rasgueo de la guitarra.

Allegro $\text{♩} = 120$

Yo soy EL CHU - LI - TA QUI - TE - DO LA

VI - DA ME PA SOENCAN - TA - DO PA - RA

Figura 1. El chulla quiteño de Alfredo Carpio (Wong, 2013, p. 76)

1.2.2. Albazo

El albazo antiguamente significaba alborada. “Por lo general, el albazo tenía lugar al rayar la aurora la víspera de la solemnidad; pero en algunos lugares se efectuaba el día mismo de la fiesta” (Moreno, 1996, p. 54).

El albazo es considerado como un yaraví tocado en *tempo* más rápido, sin embargo, a pesar de su *tempo* ligero y festivo, tiene un carácter melancólico debido al entorno pentafónico de su melodía y la prominencia del modo menor (Wong, 2013, p. 74).

Este género se lo escribe en compás de 3/8, 6/8, 3/4, y en tonalidades menores con progresiones armónicas de I-III-V-I (en el cifrado contemporáneo esto significa I-bIII-V-I), casi siempre con intervalos descendentes de cuarta y tercera en la melodía que dan a la pieza un carácter lamentoso (Wong, 2013, p. 75).

♩ = 100

MO - RE - NA LAIN - GRA - TI - TUD AY AY - - - CON QUE

ME TRA - TA TU PE - CHO AY AY - - - MO - RE - NANA

Figura 2. Morena la ingratitude de Jorge Araujo (Wong, 2013, p. 75)

1.2.3. Sanjuanito

El sanjuanito, o sanjuán, es originario del Ecuador prehispánico, de la provincia de Imbabura. Este género se interpreta en la festividad del Inti Raymi, donde se festeja el solsticio de verano a mediados de junio. El sanjuanito se divide en dos tipos indígena y mestizo, por su uso, función, estructura musical y social (Wong, 2013, p. 71).

El sanjuanito indígena es generalmente una pieza instrumental que se acompaña por el tambor y dos flautas, sus melodías se repiten continuamente con pequeñas variaciones. El sanjuanito mestizo, está estructurado en una forma binaria y tiene una instrumentación más elaborada, es decir, es más académico (Wong, 2013, p. 71)

Este género musical esailable y sus melodías son pentafónicas con compases binarios, los cuales son la herencia de la música indígena. Además, la progresión armónica generalmente es de I-III-V-I en la tonalidad menor (Wong, 2013, p. 72).

PO-BRE CO-RA-ZON EN-TRI-TE CI-DO YA NO PUE-DO MAS SO-POR-

TAR - YA NO PUE-DO MAS SO-POR-TAR

Figura 3. Pobre corazón. Guillermo Garzón (Wong, 2013, p. 72)

1.3. BIG BAND

Big Band significa banda grande, hace referencia a un formato musical amplio de músicos de *jazz*, innovado por Fletcher Henderson en la era del *swing*.

1.3.1. Historia

En 1854 nace John Philip Sousa, compositor y director musical, conocido como el Rey de las marchas. Sousa fue director de bandas militares como “*The Marine Band*”, “*Gonzaga College High School*”. En 1892 conforma su propia banda llamada *Sousa's Band* con la cual tuvo éxitos y giras por Estados Unidos y Europa (De la Oliva y Moreno, 1999). Por otro lado, Fletcher Henderson (pianista, arreglista) y Don Redman (compositor, arreglista y director de orquesta, cantante y clarinetista), fueron los músicos que desarrollaron un nuevo ensamble llamado *big band* basados en el formato de banda que había dejado implementado John Philip Sousa. Henderson conformó a las *big bands* con alrededor de 15 músicos, de ahí surgieron músicos que ese modelo de banda como Benny Goodman, Duke Ellington, Count Bassie, etc (s.f. 2008).

Uno de los principales exponentes del estilo *swing* fue Benny Goodman, quien con su *big band* logró una gran fama. En el año 1938 la *big band* de Goodman fue la primera que incorporó al *jazz* en las salas de concierto de New

York, específicamente en el *Hall Carnegie*. A fines de los años 40s el auge del *swing* comenzó a decaer y esto afectó a esta popular *big band* (Aguirre, 2009).

1.3.2. El estilo Swing

El swing fue un estilo importante que se desarrolló en Estados Unidos en los años 30s, y fue considerado como la era del “*swing*”. Se popularizó a través de grandes orquestas, que pusieron a bailar a todas las naciones, convirtiéndose en un género representativo de la cultura norteamericana. En la segunda guerra mundial cuando las tropas norteamericanas llegaron a Europa fueron acompañadas por la música *swing* y dentro de estos batallones se organizaron bandas y esto ayudo que en Europa se le reconozca al swing como el *soundtrack* de la participación norteamericana.

1.3.3. Características de la *big band*

La *big band* es un formato de ensamble grande, conformado por tres familias de instrumentos: vientos madera, vientos metal y una sección rítmica (Peñalver, 2010, p. 4).

En la familia de los vientos madera se encuentran: dos saxofones altos, dos saxofones tenor y un saxofón barítono, sin embargo, existen ensambles donde se incorporan el clarinete alto o bajo, la flauta traversa o el saxofón soprano.

Por otro lado, en la sección de vientos metal se encuentran: cuatro trompetas, cuatro trombones; además, dependiendo del director o arreglista también se incorporan la tuba, trombón bajo o corno francés.

La sección rítmica está formada por piano, bajo, batería y guitarra. Al igual que en las secciones anteriores, es posible que se añada otro piano o un banjo o reducir la sección rítmica suprimiendo al piano o bajo.

1.3.4. Recursos de composición y arreglos para *big band*

Se dividen en:

- Densidad: Es la cantidad de voces que suenan paralelamente
- Peso: Son las sustituciones a la octava que existe entre dos o más melodías.
- Tutti: Toda la *big band* tocando la misma melodía.

- **Soli:** Cuando uno o dos grupos de instrumentos tocan la misma melodía con dos o tres armonizaciones.
- **Armonización en bloque:** Es la armonización entre cinco a más instrumentos.
- **Background:** Es el fondo melódico de un grupo de instrumento que realizan una melodía mientras hay un solista.
- **Call and response:** Pregunta y respuesta de una familia de instrumento a otra (Peñalver, 2010, p.8)

1.4. EL COMPOSITOR MANUEL NAZCA

Manuel Nazca nace el 7 de junio de 1934 en la parroquia de la Magdalena al sur de Quito. Sus padres llamados José Nazca y Balbina Simbaña, tuvieron cuatro hijos, de los cuales Manuel y Ramón Nazca se motivaron por la música. A la edad de 13 años, su primo Manuel Mesías le obsequió a Manuel un método llamado *Solfeo de los solfeos* de Enrique Lemoine y G. Carulli, donde aprendió teoría musical. A la edad de los 15 años estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, pero, por motivos personales decidió retirarse y estudiar música por su propia cuenta.

A los 16 años aprendió a tocar trompeta. En 1948 se integró a la banda popular del Gremio de Albañiles de Quito, fundada en 1920.

En 1958 se incorporó a la Banda de la Policía Nacional del Regimiento Guayas #3, para posteriormente hacer su reingreso a la Banda del Gremio de Albañiles donde fue nombrado como músico mayor de dicha agrupación (El músico mayor es el más adelantado, lee música y, en ausencia del rector-instructor, es la máxima autoridad) (Puchaicela, 2007, p. 1). En 1967 ingresó a la Banda del Distrito Metropolitano de Quito donde se desempeñó la mayor parte de su vida artística. A los 60 años se jubiló y fue condecorado como músico mayor, compositor y arreglista por parte del Distrito Metropolitano de Quito

En 1997, Manuel Nazca inicia su propia banda de música popular llamada Artistas Unidos, la cual se conforma por músicos profesionales, entre ellos sus hijos y nietos. La banda tiene cuatro discos con arreglos y composiciones de su autoría. El primer disco fue grabado en 1998 bajo su misma dirección.

A lo largo de su vida artística Manuel Nazca creó más de 40 composiciones en los géneros pasacalle, fox incaico, sanjuanito, danzante, albazo, pasillo, bomba, porro, tonada, entre otros. De estas, pocas han sido conservadas debidas a un incendio que concurrió gran parte de sus bienes, entre ellos, sus partituras manuscritas. Manuel Nazca a sus 83 años se dedica a nuevas composiciones para su banda Artistas Unidos.

Capítulo II. Análisis compositivo de las obras de estudio

La música de banda popular (bandas de pueblo) puede ser estudiada a través de un análisis en el *score*. Además, de esta forma se desglosarán los recursos musicales desarrollados. En este capítulo se efectuarán el análisis melódico, armónico y rítmico de las obras de Manuel Nazca y análisis orquestal de los temas en *big band*. Esta incursión se basará en el análisis compositivo de Guillo Espel. Este análisis facilitará la comprensión de una obra desde lo general a lo particular.

2.1. Análisis formal

El análisis propuesto por el compositor Espel (2009, pp. 38-72), se divide en macroforma y microforma:

- **Macroforma**

Estudia el contexto, escenario y tiempo de una obra. Dentro de los elementos más específicos que se detallan están:

- a. Motivo y Tema
- b. Forma de la obra
- c. Tonalidad, pulso y duración
- d. Compases
- e. Antecedente, consecuente y simetría/ asimetría

- **Microforma**

Define los contenidos y discursos generales de una pieza “poniéndolo la lupa” en cada sector específico (Espel, 2009, p. 51). Estos serán analizados en forma melódica, rítmica y armónica.

1. Melódico – Tímbrico – Rítmico.

- a. Contrapunto: Combinación simultánea de voces.
- b. Interválica: Distinta frecuencia entre una y otra nota.
- c. Notas de paso: Notas que se añaden entre dos notas reales de la melodía.
- d. Apoyaturas: Adorno que consiste en tocar una nota que resuelve o se liga después de la nota real.
- e. Bordaduras: Notas ubicadas un tono o semitono arriba o debajo de la nota melódica.
- f. Nota escapatoria. Notas que no pertenecen al acorde (Espel, 2009, pp. 51- 60).
- g. Mishky note: Esta nota es representada en el séptimo grado de la escala menor natural mientras que el acompañamiento ejecuta el séptimo grado en escala armónica (Santos,2017).

En la parte rítmica, las bandas de pueblo utilizan un bombo tamaño 22" X 18"; este se le considera el más básico y es utilizado en bandas de pueblo y orquestas. Además, los platillos utilizados se los conoce como idiófonos ya que tienen una afinación indeterminada y se escribe en la misma línea y no tiene altura (s.a. 2011).

2. Armónico

- a. Cadencias: Es la conclusión de una frase melódica o armónica (Espel, 2009, p. 67).

Este análisis permitirá establecer un modelo sobre el cual desarrollar el análisis de los recursos compositivos de las obras, para posteriormente aplicar los resultados a un formato de *big band*.

A continuación, se realizarán los respectivos análisis de los temas elegidos.

2.1.1. Obras de Manuel Nazca

2.1.1.1. Mi Magdalena

Mi Magdalena es un pasacalle compuesto el 21 de abril de 2002, este tema es inspirado en la parroquia donde el señor Nazca nació.

2.1.1.1.1. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

Introducción - A – B

Y se vuelve a repetir, resultando finalmente:

Introducción - A – Introducción - A – Introducción – B –
Introducción – B – Introducción

Tabla 1. Análisis Macroforma- Mi Magdalena.

Mi Magdalena					
Tonalidad	Cm				
Metro/Pulso	2/4 (negra=150)				
Duración	178 compases				
	Introducción	A		B	
		Frase 1A	Frase 2A	Frase 1B	Frase 2B
Compases	8 (4+4) (bis)	8(4+4) (bis)	8(4+4) (bis)	8(4+4) (bis)	8(4+4) (bis)
Motivo	2 compases	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.
Subfrases	2	2subfrase	2sf	2sf	2sf
Simetría- Asimetría	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Microforma- Melódico

En la Introducción, Nazca plantea una idea melódica compuesta por ocho compases, divididos en dos Frases y cuatro subfrases (véase color vino). Estas frases se integran de cuatro compases cada una: Frase X y Frase X1, las cuales contienen dos subfrases x1- x2. Además, está diseñada en arpegios del acorde, como se observa en la imagen, color verde.

SCORE

MI MADGALENA

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCIÓN: PAMELA NAZCA

Figura 4. Mi Magdalena – Introducción.

La parte A inicia con una subfrase que genera toda esta sección. La primera Frase 1 (A) de ocho compases está conformada por dos subfrases a1-a2. Continuando con la Frase 2 (A), compuesta por dos subfrases a3 - a4. El camino melódico de estas frases está diseñado por intervalos de segundas, terceras, cuartas ascendentes y descendentes. Por otro lado, podemos observar que únicamente hay una diferencia en la segunda subfrase a2 con respecto a la subfrase a1, ya que esta resuelve con el mismo motivo rítmico pero esta vez en un intervalo de cuarta descendente, concluyendo con una segunda mayor ascendente.

Podemos observar la línea melódica de la parte A, donde se incluyen adornos como:

Tabla 2. Identificador de colores.

Notas de adorno	de	Nota de paso	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias	Mishky Note
Color		●	●	●	●	●

Figura 5. Mi Magdalena – Parte A.

También, tenemos presente en esta sección la Mishky note, la cual es representada en el séptimo grado de la escala menor natural mientras que el acompañamiento ejecuta el séptimo grado en escala armónica (Santos, 2017).

Figura 6. Mishky note.

La parte B usa un motivo parecido al de la parte A, solo que esta vez lo hace en forma ascendente y empezando con el arpeggio en lugar del camino gradual, es decir, básicamente conserva la misma idea melódica de la primera parte, pero en dirección opuesta. Está conformada también por dos frases: Frase 1(B) con sus correspondientes subfrases b1 – b2; y Frase 2 (B), compuesta por las subfrases b3 – b4. Estas están diseñadas por intervalos de segundas, terceras y cuartas ascendentes y descendentes. Se observan adornos como:

Tabla 3. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●	●	●

Figura 7. Mi Magdalena - Parte B

Microforma- Armónico

En la armonía de los primeros ocho compases de la introducción se puede apreciar la cadencia auténtica (V, I). En la parte A, la armonía se mantiene en la tónica, mientras que en la sección B, la armonía se dirige al sexto grado, dando así un efecto de renovación sonora. A manera de conclusión, se observa que Nazca utiliza solamente cinco acordes de la tonalidad menor, conservando el esquema tradicional del género Im, bIII, V7, Im. A continuación, se podrá observar detalladamente los grados de los acordes utilizados en cada sección.

Tabla 4. Análisis armónico – Mi Magdalena.

ARMONÍA					
	Introducción	A		B	
		Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 1(B)	Frase 2(B)
Grados de los acordes	Im, bIII, V7, Im	Im, bIII, V7, Im	bIII, V7, Im	bVI, bIII	bIII, V7, Im

The image shows a musical score for 'Mi Magdalena - Armonía' in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into sections: 'INTRODUCCION' (measures 1-8), 'A' (measures 9-16), and 'B' (measures 17-32). Chords are indicated above the staff: C- (C minor), Eb (E-flat major), G7 (G dominant seventh), and C- (C minor). Section A contains two lines of music, and Section B contains two lines. The notation uses slash marks to indicate rhythmic patterns.

Figura 8. Mi Magdalena - Armonía.

Microforma – Rítmico

Nazca, plantea la rítmica tradicional del pasacalle, ejecutado por la percusión, bombo y platillos.

The image shows a rhythmic notation for Pasacalle in 2/4 time. The notation is on a single staff with a key signature of two flats. A blue box highlights the upper part of the notation, labeled 'Plátalos', which consists of a sequence of eighth notes and rests. A red box highlights the lower part, labeled 'bombo', which consists of a sequence of quarter notes and rests.

Figura 9. Formula ritmica - Pasacalle

La percusión mantiene la misma idea rítmica en la Introducción y en la parte A, mientras que en la parte B, Nazca plantea otra idea, influencia posiblemente de la cumbia. Por otro lado, el bombo siempre acompaña en el tema con negras y blancas.

Figura 10. Mi Magdalena – Ritmo.

2.1.1.2. ADIÓS POR SIEMPRE

Adiós por siempre, tema dedicado a la muerte del señor Segundo Nazca hermano de Manuel Nazca

2.1.1.1.2. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

Introducción - Interludio - A – B

Y se vuelve a repetir cada parte, resultando finalmente:

Introducción – Interludio - A – Interludio - A – Interludio – B –
Interludio – B – Coda

La introducción es la sección inicial de una pieza musical; mientras que el interludio es tocado entre secciones de una obra (Latham, 2004).

Tabla 5. Análisis Macroforma- Adiós por siempre.

Adiós por siempre									
Tonalidad	Cm								
Metro/Pulso	2/2 (blanca=90)								
Duración	129 compases								
				A			B		
	Introducción	Interludio	Frase 1A	Frase 2A	Frase 3A	Coda	Frase 1B	Frase 2B	Coda
Compases	4(2+2) (bis)	4(2+2) (bis)	4(2+2) (bis)	4 (2+2)	6 (2+2+2)	2	4(2+2) (bis)	4(2+2) (bis)	2
Motivo	2 compases	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.
Subfrases	2sf	2sf	2sf	2sf	2sf	2sf	2sf	2sf	2sf
Simetría-Asimetría	Asimétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Asimétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Microforma- Melódico

En este tema, Nazca Plantea una idea diferente, la primera sección se divide en Introducción e Interludio. Este Interludio se repetirá por varias veces durante la obra.

En la Introducción, Nazca plantea una idea melódica compuesta por cuatro compases, en una sola Frase X y dos subfrases x1- x2, en las cuales se encuentran presentes notas escapatorias.

Tabla 6. Identificador de colores.

Notas de adorno	Notas escapatorias
Color	●

ADIOS POR SIEMPRE

SANJUANITO

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCION:PAMELA NAZCA

Figura 11. Adiós por siempre - Introducción.

El Interludio está compuesto por cuatro compases, en una sola Frase Y y dos subfrases y1 – y2, en las cuales tenemos presentes:

Tabla 7. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●	●	●

Figura 12. Adiós por siempre – Interludio.

La parte A inicia con una subfrase que genera toda esta sección. La primera Frase 1 (A) de cuatro compases está conformada por dos subfrases a1-

a2. Continuando con la Frase 2 (A), compuesta por dos subfrases a3 - a4. Frase 3 (A), con tres subfrases a5 – a6 – a7.

El camino melódico de estas frases está diseñado por intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas ascendentes y descendentes. Por otro lado, estas subfrases están diseñadas por el mismo motivo, pero en una forma parafraseada.

Podemos observar la línea melódica de la parte A, donde se incluyen notas de adorno:

Tabla 8. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Apoyaturas	Bordaduras
Color	●	●	●

The musical score for 'Adiós por siempre - Parte A' is presented in three staves. The first staff (measures 10-15) contains 'FRASE 1 (A)' and 'FRASE 2 (A)'. The second staff (measures 16-21) contains 'FRASE 3 (A)'. The third staff (measures 22-23) contains a continuation of the melody. Notes are color-coded: red circles for 'Notas de adorno', green circles for 'Nota de paso', yellow circles for 'Apoyaturas', and blue circles for 'Bordaduras'. Brackets below the staff identify subphrases a1 through a7. Chord symbols (C-, E^b, A^b, G⁷, C-) are placed above the staff to indicate harmonic support.

Figura 13. Adiós por siempre – Parte A.

La parte B usa un motivo parecido al de la parte A, solo que esta vez realiza intercambios de intervalos ascendentes, descendentes y varía la duración de las notas, es decir, básicamente conserva la misma idea melódica de la primera parte, pero con otra dirección interválica. Está conformada también por tres frases: Frase 1(B) con sus correspondientes subfrases b1 – b2, Frase 2 (B), compuesta por las subfrases b3 – b4; y Frase 3(B) por b3' – b4' y b5. Aquí podemos notar que b3' es el mismo motivo de la subfrase b3 ubicada en la frase

2 (B). Estas están diseñadas por intervalos de segundas, terceras ascendentes y descendentes. Se observan adornos en la melodía como:

Tabla 9. Identificador de colores.

Notas de adorno	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●

The image shows a musical score for 'Adiós por siempre - Parte B'. It features two staves of music. The top staff is labeled 'FRASE 1 (B)' and contains a melodic line with several notes circled in red and blue. The bottom staff is labeled 'FRASE 2 (B)' and contains a melodic line with several notes circled in red and blue. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and chord symbols (A^b, E^b, G⁷, C-, A^b, G MIN). The score is divided into subphrases (subfrase b1, subfrase b2, subfrase b3, subfrase b4, subfrase b5) and phrases (FRASE 1 (B), FRASE 2 (B)). The score starts with a measure number of 33.

Figura 14. Adiós por siempre – Parte B.

Microforma- Armónico

En la armonía de los primeros ocho compases de la introducción se puede apreciar que Nazca no empieza con el primer grado de la escala, empieza en el sexto grado. Por otro lado, la Introducción comienza con la cadencia frigia IIIb, V, I. En la parte A, la armonía se mantiene en la tónica, mientras que en la sección B, la armonía se dirige al sexto grado, dando así un efecto de renovación sonora. Nazca plantea una pequeña modificación armónica en las últimas subfrases de la parte A y B, convirtiéndole al V7 en un Vm, a esta sección se la denomina modulación pentáfona, ya que su efecto es pasar a otra tonalidad principal con el quinto grado menor Vm (Durán, 1920, p. 13). A manera de conclusión, se observa que Nazca utiliza solamente cinco acordes de la tonalidad menor, conservando el esquema tradicional del género, sin embargo, en la coda Nazca termina con una cadencia rota VI, Vm es decir, resuelve en otro grado.

Tabla 10. Análisis armónico – Adiós por siempre.

ARMONÍA									
	Introducción	Interludio	A			Co da	B		Co da
			Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 3(A)		Frase 1(B)	Frase 2(B)	
Grados de los acordes	bVI, bIII, V7, Im	Im, V7, Im	Im, bIII	bVI, bIII	Im, V7	bVI, Vm	bVI	bIII, V7, Im	bV I, V m

ADIOS POR SIEMPRE
SANJUANITO

MANUEL NAZCA

SCORE

INTRODUCCION

9

17

23

31

Figura 15. Adiós por siempre – Armonía.

Microforma – Rítmico

Nazca, plantea la rítmica tradicional del sanjuanito, pero en forma parafraseada, acompañada por la percusión.



Figura 16. Fórmula tradicional – Sanjuanito.



Figura 17. Fórmula parafrasea de Sanjuanito.

La percusión: en la Introducción, los primeros ocho compases se mantienen con negras y solo con los platillos, en los siguientes compases y en la parte A entra la fórmula rítmica del sanjuanito parafraseada. En la parte B se suman los platillos con el resto de la percusión para dar más realce al acompañamiento de la melodía. En conclusión, la percusión en este tema refuerza la dinámica de la melodía.

Figura 18. Adiós por siempre – Ritmo.

2.1.1.3. TE AMO POR SIEMPRE

2.1.1.1.3. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

Introducción - A – A' - A

Y se vuelve a repetir, resultando finalmente

Introducción - A – Introducción - A – Introducción – B – A -
Introducción – B – A – Coda

Tabla 11. Análisis Macroforma - Te amo por siempre.

Te amo por siempre					
Tonalidad	Cm				
Metro/Pulso	6/8 (negra con punto= 115)				
Duración	116 compases				
		A		A'	
	Introducción	Frase 1A	Frase 2A	Frase 1B	Frase 2B
Compases	4(2+2)(bis)	4(2+2)(bis)	4(2+2)(bis)	4(2+2)(bis)	4(2+2)(bis)
Motivo	2 compases	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.
Subfrases	2	2subfrase	2sf	2sf	4sf
Simetría- Asimetría	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Microforma- Melódico

En la Introducción, Nazca plantea una idea melódica compuesta por una sola Frase de cuatro compases, y dos subfrases X1 y X2 de dos compases cada una. Está diseñada en arpeggios del acorde en forma descendente en la subfrase X1, como se observa en la imagen, además, se obtiene:

Tabla 12. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Notas escapatorias
Color	●	●

TE AMO POR SIEMPRE

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCIÓN: PAMELA NAZCA

RE

ALBAZO

INTRODUCCION C- FRASE X C- C- G⁷C-

subfrase X1 subfrase X2

Figura 19. Te amo por siempre - Introducción.

La parte A inicia con una subfrase que genera toda esta sección. La primera Frase 1 (A) de cuatro compases está conformada por dos subfrases a1- a2. Continuando con la Frase 2 (A) compuesta por las subfrases a1- a3. Estas están diseñadas por intervalos de segundas y terceras ascendentes y descendentes.

Podemos observar la línea melódica de la parte A, donde se incluyen notas de adorno:

Tabla 13. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Apoyaturas	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 20. Te amo por siempre - Parte A

La parte B usa el un similar al de la parte A, solo que esto es una variación en intervalos de cuarta ascendente a la melodía. Está conformada también por dos frases: Frase 1(B) con sus correspondientes subfrases b1 – b2 y Frase 2 (B) compuesta por subfrase b1' – b3. También adorna a la melodía con:

Tabla 14. Identificador de colores.

Notas de adorno	Nota de paso	Apoyaturas	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 21. Te amo por siempre – Parte B.

Microforma- Armónico

En la armonía de los primeros cuatro compases de la introducción se puede apreciar la cadencia auténtica V - I. En la parte A, la armonía se mantiene en la tónica, mientras que en la sección B la armonía se dirige al sexto grado como en las otras obras. En conclusión, se observa que Nazca utiliza solamente cuatro

acordes de la tonalidad menor, conservando el esquema tradicional del género Im,bIII, V7, Im. Mientras que el final del tema termina con cadencia con intercambio en disposición, es decir, V7, Im, Im.

Tabla 15. Análisis armónico – Te amo por siempre.

ARMONÍA					
	Introducción	A		B	Fine
		Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 1(B)	
Grados de los acordes	Im, V7, Im	bIII, V7, Im	bIII, V7, Im	bVI, bIII	V7, Im, Im

TE AMO POR SIEMPRE
ALBAZO

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCIÓN: PAMELA NAZCA

SCORE

INTRODUCCION

A

B

A

30

Figura 22. Te amo por siempre – Armonía.

Microforma – Rítmico

Nazca, plantea la rítmica tradicional del albaço, reforzada por la percusión, incluido al platillo y el güiro. Se mantiene con la misma fórmula rítmica en toda la canción.

The image shows a musical score for the piece 'Te amo por siempre. Ritmo'. It consists of two staves: 'PERCUSSION' (top) and 'GUIRO' (bottom). The time signature is 6/8. The score begins with an 'INTRODUCCION' section. The Percussion part features a snare drum pattern, with an arrow pointing to the 'SNARE DRUM' label. The Guiro part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes two first/second endings, labeled '1.' and '2.'. The number '7' is written at the bottom left of the score.

Figura 23. Te amo por siempre. Ritmo

2.2. Análisis Orquestal

En este capítulo se efectuarán el análisis melódico, armónico y rítmico de las obras In the mood, Take the A train y Autumn leaves. Esta incursión se basará en el análisis compositivo de Guillo Espel. Este análisis facilitará la comprensión de una obra desde lo general a lo particular. Además, se añadirán también los análisis que se realizarán a continuación serán en base al libro de Samuel Adler “El estudio de orquestación”. Se analizará todo tipo de texturas musicales como por ejemplo homofónica (cuando todos los instrumentos producen una sola melodía), contrapuntística (dos o más melodías simultaneas en un segmento) y melódica (combinación de altura, es decir, intervalos), así como melodía más acompañamiento (Adler, 2006, p. 118).

2.2.1. Sección de los instrumentos según planos, recursos, articulación y registro.

El análisis que se realizará a continuación se dividirá en tres planos.

Primer plano: Es la melodía principal del tema.

Plano medio: Es el material contrapuntístico que acompañan a la melodía principal.

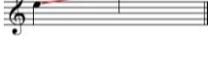
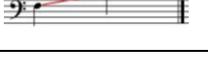
Plano de fondo: Es el acompañamiento armónico en la melodía. (Adler, 2006, p. 118).

Además, dentro de estos planos se podrá analizar recursos muy utilizados en las *big bands* como: *peso*, *tutti*, *solí*, armonización en bloque, *background*, *call and response* y *hit rhythmic*, mencionados en el Capítulo I. Por otro lado, también se podrá observar articulación y registros de cada instrumento.

Los siguientes análisis corresponden a temas destacados en las *big bands*, como por ejemplo *In the mood*, *Take the A train* y *Autumn leaves*.

A continuación, se podrá observar detenidamente los roles, articulación y ámbito que cumple cada instrumento en los temas.

Tabla 16. Instrumentos de viento madera y metal - Características.

Instrumento	Registro Transportado	Rol melódico/armónico	Articulaciones
Trompetas	Grave 		
	Medio 		
	Medio - agudo 		
	Agudo 		
	Sobreagudo 		
Trombones	Grave 		
	Medio 		
	Medio - agudo 		

	Agudo 		
Guitarra eléctrica	Armónico – rítmico		
Bajo eléctrico	Armónico – rítmico		
Piano	Armónico – rítmico		
Batería	Rítmico		

2.2.2. Obras de *big band*

2.2.2.1. IN THE MOOD

In the mood es un tema compuesto por el saxofonista Joe Garland en 1938 que tuvo un gran éxito en la época del swing con la big band de Glenn Miller (Mucucci, 2017).

2.2.2.1.1. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

Introducción – A – B – solos – A

Tabla 17. Análisis Macroforma – In the mood

	In the mood					
Tonalidad	AbM					
Metro/Pulso	4/4 (negra = 175)					
Duración	160 compases					
	Introducción	Frase 1A	Frase 2A	Frase 3A	Frase 1B	Frase 2B
Compases	8	4	4	4	4	4
Motivo	2 compases	2 c.				

Subfrases	3	2subfras e	2sf	2sf	2sf	4sf
Simetría- Asimetría	Asimétrico	Simétric o	Simétric o	Simétric o	Simétric o	Simétric o

Microforma – Melódico

En la Introducción, se plantea una idea melódica compuesta por ocho compases, divididos en dos Frases (azul) y cuatro subfrases (vino). Estas frases se integran de cuatro compases cada una: Frase X compuesta por subfrase x1 y Frase X1 compuesta por subfrase x2 – x3. Además, está diseñada en arpeggios del acorde en forma ascendente y decente y notas de adornos como:

Tabla 18. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias	Escala cromática
Color	●	●	●	●	●

IN THE MOOD GLENN MILLER

Figura 24: In the mood – Introducción.

La parte A tiene su origen en la forma de un blues de 12 compases y su melodía en una forma ternaria de tres semi frases que son exposición, desarrollo y conclusión. Inicia con una subfrase que genera toda esta sección. La primera Frase 1(A) de cuatro compases está conformada por una subfrase a1 que se repite dos veces. Continuando con la Frase 2(A) de cuatro compases, compuesta por dos subfrases a2 – a1' y Frase 3(A) de cuatro compases compuesta por subfrase a3 y a4, variando en la segunda casilla con subfrase a5. El camino

melódico de estas frases está diseñado por arpeggios y en la primera y segunda casilla, encontramos notas tenidas.

Tabla 19. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Notas tenidas
Color	●	●

Figura 25. In the mood - Parte A.

La parte B está diseñada por Frase 1(B) de cuatro compases, la cual está conformada por dos subfrases b1 – b2. Continuando con la Frase 2(B), compuesta de cuatro compases y conformada por subfrase b3 – b4, resultando finalmente en la segunda casilla por subfrase b5. Esta sección está diseñada por arpeggios, en la primera casilla se aprecia una sección de notas tenidas.

Tabla 20. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Notas escapatorias	Notas tenidas
Color	●	●	●	●

The image shows two staves of musical notation for 'In the mood - Parte B'. The first staff, starting at measure 23, is labeled 'FRASE 1(B)' and contains the following chord symbols: A^b, D^{DIM}, E^{b9}B^b-7E^{b9}, A^b, F^{DIM}, E^{b9}B^b-7E^{b9}, A^b, and F^{DIM}. The second staff, starting at measure 28, is labeled 'FRASE 2(B)' and contains: E^{b9}B^b-7E^{b9}, E^{b7}, E^bD^{DIM}, E^{b7}, E⁷, E^b7A^b, E^{b7}, E^bD^{DIM}, E^{b7}, E⁷, and E^b7A^b. The score includes various annotations: blue circles around notes, green and yellow boxes around specific notes, and red brackets labeled 'subfrase b1' through 'subfrase b5'. The first staff has subphrases b1 and b2, while the second staff has subphrases b3, b4, and b5. Measure 28 also features first and second endings.

Figura 26. In the mood - Parte B.

Microforma- Armónico

La armonía de la Introducción está compuesta por I maj7 los cuatro primeros compases siguiendo con un segundo grado dominante y terminando en cadencia plagal (IV, I)

En la parte A está conformada por doce compases y su armonía es similar al *blues* I, IV, V, I, cambiando la armonía en la primera y segunda casilla. Sin embargo, en la parte B, la armonía se plantea con acordes disminuidos bVI denominado como acordes de paso.

The diagram shows the harmonic structure of the traditional Blues form across three staves. The first staff has chords I, IV⁷, I, and I⁷. The second staff has IV⁷, IV⁷, I, and I. The third staff has V⁷, IV⁷, I, I, and V⁷.

Figura 27. Forma tradicional del *Blues*.

Tabla 21. Análisis armónico. In the mood.

ARMONÍA					
	Introducción	A		B	
		Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 1(B)	Frase 2(B)
Grados de los acordes	I, II7, V7, IV, I	I, IV, I	V7, IIIm, I, IV, V7, IIIm, I	I, bIV, V9, IIIm, V, I, Bvi, V9, IIIm, V9	I, bVI, V9, IIIm, V9, V7, bV, V7, bV, V7, I, V7, bVI, V7, bV, V7, I

SCORE **INTRODUCCION** **IN THE MOOD** GLENN MILLER

The musical score for "In the Mood" by Glenn Miller is presented in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The score is divided into three main sections: an introduction, section A, and section B. The introduction (measures 1-4) features a series of eighth notes. Section A (measures 5-16) consists of two phrases. The first phrase (measures 5-8) has chords B^{b7}, B^{b9}, E^{b7}, and D^{b6} A^{b6}. The second phrase (measures 9-16) has chords A^{b6}, A^{b7}, D^{b6}, A^{b6}, E^{b7}, B^{b-7}, A^{b6}, D^{b6}, E^{b7}, B^{b-7}, A^{b6}, and A^{b6}. Section B (measures 17-23) also consists of two phrases. The first phrase (measures 17-20) has chords A^{b6}, D^{b6}, E^{b7}, B^{b-7}, A^{b6}, and A^{b6}. The second phrase (measures 21-23) has chords A^{b6}, D^{DIM}, E^{b9}B^{b-7}E^{b9}, A^{b6}, F^{DIM}, E^{b9}B^{b-7}E^{b9}, A^{b6}, and F^{DIM}. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and first/second endings.

Figura 28. Armonía. In the mood.

Microforma – Rítmico

El ritmo en este tema es muy simple, el bombo mantiene el tiempo, mientras que *hi-hat* acompaña con negras y corcheas, sin embargo, estas corcheas son consideradas como corcheas *swing*.



Figura 29. Corchea *swing*.

Figura 30. Ritmo. In the mood.

2.2.2.1.2. Análisis de planos sonoros

Forma: Introducción – A – B – solos – A

El primer plano en la introducción, que tiene la melodía principal que está asignado a los saxofones, más las trompetas y trombones. Uno de los recursos utilizados en esta sección es *call* (pregunta) en los saxofones y *response* (respuesta) en trompetas y trombones. Otro recurso utilizado es el peso, que son los doblajes de octavas existentes en los saxofones, trompetas y trombones.

Por otro lado los registros de los saxofones, trompetas y trombones son medio – agudo.

A continuación se podrá apreciar más detalladamente los planos, instrumentación, recursos utilizados y los registros de cada instrumento.

Tabla 22. In the mood – Introducción.

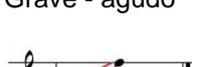
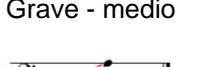
INTRODUCCIÓN							
Planos		Instrumentación		Recursos		Armonización	
Primer plano		Saxofones		Call		Octavas	
		Trompetas		Response			
		Trombones					
Registro							
Instr.	Voz	Registro Transpuesto		Instr.	Voz	Registro Transpuesto	
Tpt.	1	Medio- agudo 		Sax. Tenor	1	Medio – agudo 	
Tpt.	2	Grave - agudo 		Sax. Tenor	2	Grave-agudo 	
Tpt.	3	Grave - medio 		Sax. Baritono	1	Grave-agudo 	
Tpt.	4	Medio-agudo 		Tbn.	1	Agudo 	
Sax. Alto	1	Grave - agudo 		Tbn.	2	Medio–agudo 	
Sax. Alto	2	Grave - agudo 		Tbn.	3	Medio 	
				Tbn.	4	Grave - medio 	

Tabla 23. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Call (Pregunta)	Response (respuesata)	Peso
Color	●	●	●	●

Swing **IN THE MOOD**

♩ = 175

Figura 31 . Análisis de planos - In the mood – Introducción.

La parte A contiene el primer plano en los saxofones y plano medio en trompetas y trombones que forman parte del acompañamiento contrapuntístico de la melodía principal, sin embargo, en los últimos cuatro compases los planos cambian, teniendo como resultado a las trompetas y trombones al primer plano y los saxofones al plano medio. Por otro lado, utiliza el recurso de armonización en bloque en terceras en toda la sección A y *hit rhythmic* en trompetas y trombones. En este pasaje podemos observar que la disposición de los acordes son cerrados, mientras que su estado es fundamental. La posición del acorde se encuentra en tercera en las trompetas y saxofones y en los trombones en quinta.

Además, en esta sección se añade el plano de fondo el cual es el acompañamiento de la sección rítmica y armónica, es decir, piano, bajo, guitarra y batería.

El registro de los saxofones, trompetas y trombones es medio.

Tabla 24. In the mood – Parte A.

PARTE A						
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización	
Primer plano		Saxofones	Armonización en bloque		Terceras	
Plano medio		Trompetas	Hit rhythmic, armonización en bloque		Sextas	
		Trombones			Quintas y octavas	
Registro						
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	3	Grave - medio 		Sax. Baritono	1	Medio - agudo 
Tpt.	4	Medio 		Tbn.	1	Medio - agudo 
Sax. Alto	1	Medio - agudo 		Tbn.	2	Grave - agudo 
Sax. Alto	2	Medio - agudo 		Tbn.	3	Agudo 
Sax. Tenor	1	Grave - medio 		Tbn.	4	Grave - agudo 
Sax. Tenor	2	Medio - agudo 				

Tabla 25. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer Plano	Plano medio	Armonización en bloque	Hit rhythmic
Color	●	●	●	●

SCORE

IN THE MOOD

A

Figura 32. Análisis de planos - In the mood – Parte A.

El primer plano de la parte B se conforma por saxofones y el plano medio por trompetas y trombones, estos a la vez cumplen la función de *call* (pregunta) en saxofones y *response* (respuesta) en trompeta y trombones y están armonizados por bloques, por terceras y sextas.. En este pasaje podemos observar que la disposición de los acordes son cerrados, mientras que su estado es en tercera inversión en los saxofones y en trompetas y trombones en segunda inversión. La posición del acorde se encuentra en oncena en las trompetas y los trombones y saxofones en octava. Además, en esta sección también se añade el plano de fondo con la sección rítmica.

Por otro lado, el registro de los saxofones, trompetas y trombones es medio – agudo.

Tabla 26. In the mood – Parte B

PARTE B							
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización		
Primer plano		Saxofones	Armonización en bloque y <i>call</i>		Terceras y sextas		
Plano medio		Trompetas, trombones	Armonización en bloque y <i>response</i>				
Registro							
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto	
Tpt.	2	Medio - agudo		Sax. Tenor	1	Medio - agudo	
Tpt.	4	Medio - agudo		Sax. Tenor	2	Medio - agudo	
Sax. Alto	1	Medio-agudo		Sax. Baritono	1	Medio - agudo	
Sax. Alto	2	Medio - agudo		Tbn.	1	Medio - agudo	
				Tbn.	2	Medio	

Tabla 27. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer Plano	Plano Medio	Call (Pregunta)	Response (respuesta)	Armonización en bloque
Color	●	●	●	●	●

Figura 33 . Análisis de planos - In the mood – Parte B.

En esta sección de solos, de dieciséis compases, improvisan los saxofones tenores, los cuales forman parte del primer plano. Podemos observar que el saxofón tenor 1 inicia el motivo preguntando (*call*) y el saxofón tenor 2 le responde (*response*) esto se repite en toda esta sección, sin embargo, en dos ocasiones la sección de vientos responde al solista y este también forma parte del primer plano. Esta sección está armonizada en bloque por terceras y sextas. Además, podemos observar claramente que la disposición de los acordes son cerrados, por otro lado, la posición del acorde que se encuentra en las trompetas en quinta, los saxofones en séptima y los trombones en oncenava y su estado es en tercera inversión.

Por otro lado, el registro de los tenores es agudo, mientras que el de las trompetas, saxofones altos, barítono y trombones, es medio – agudo.

Tabla 28 . In the mood – Solo de saxofones

SOLOS SAXOFONES					
Planos		Instrumentos	Recursos	Armonización	
Primer plano		Sax. tenor 1	Call		
		Sax. Tenor 2	Response		
		Saxofones altos, barítono, trompetas, trombones	Armonización en bloque y <i>response</i>	Terceras y sextas	
Registro					
Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Medio - agudo 	Sax. Tenor	1	Grave - agudo 
Tpt.	2	Grave - medio 	Sax. Tenor	2	Grave - agudo 
Tpt.	3	Medio - agudo 	Sax. Barítono	1	Grave - agudo 
Tpt.	4	Medio - agudo 	Tbn.	1	Medio - agudo 
Sax alto	1	Medio - agudo 	Tbn.	2	Medio - agudo 
Sax alto	2	Medio - agudo 	Tbn.	3	Medio - agudo 
			Tbn.	4	Grave - medio 

Tabla 29. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Call (Pregunta)	Response (respuesta)	Armonización en bloque
Color	●	●	●	●

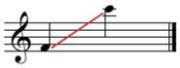
Musical score for Trombones 1-4, Alto Saxophones 1-2, Tenor Saxophones 1-2, Baritone Saxophone, and Trombones 1-4. The score is annotated with colored boxes: blue for 'Primer plano', yellow for 'Call (Pregunta)', orange for 'Response (respuesta)', and green for 'Armonización en bloque'.

Musical score for Trumpets 1-4, Alto Saxophones 1-2, Tenor Saxophones 1-2, Baritone Saxophone, and Trombones 1-4. The score is annotated with colored boxes: blue for 'Primer plano', yellow for 'Call (Pregunta)', orange for 'Response (respuesta)', and green for 'Armonización en bloque'.

Figura 34. Análisis de planos - In the mood – Solo saxofones.

La siguiente sección es el solo de trompeta y este forma parte del primer plano, aquí se puede observar que los saxofones tienen una melodía debajo del solista el cual es parte del plano de fondo, a esta sección se la denomina *Background*, además, está armonizado por octavas y cuartas. En esta sección la disposición del acorde es cerrado, mientras que su estado es fundamental y cuarta inversión; la posición del acorde en los saxofones es octava, quinta y novena.

Tabla 30. In the mood - Solos

SOLOS						
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización	
Primer plano		Trompeta 2				
Plano de fondo		Saxofones	Armonización en bloque		Cuartas y octavas.	
Registro						
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Medio - agudo 		Sax. Tenor	1	Grave - agudo 
Tpt.	2	Ad lib.		Sax. Tenor	2	Grave - agudo 
Tpt.	3	Grave – agudo 		Sax. Baritono	1	Grave - agudo 
Tpt.	4	Medio – agudo 		Tbn.	1	Medio – agudo 

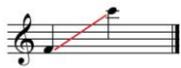
Sax alto	1	Grave – agudo 	Tbn.	2	Medio - agudo 
Sax alto	2	Grave - agudo 	Tbn.	3	Medio – agudo 
			Tbn.	4	Grave - medio 

Tabla 31. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Background	Armonización en bloque
Color				



Figura 35 . Análisis de planos - In the mood – Solo.

Por otro lado, al terminar el solo de la trompeta, toda la sección de vientos utiliza el recurso de *response* (respuesta) al solista, esta sección está armonizada por terceras. La disposición de acordes en esta sección es cerrada, mientras que su estado es fundamental en saxofones, trompetas y trombones.

La posición de los acordes en los saxofones es en octava al igual que los trombones y las trompetas en la posición de tercera.

Figura 36 . Análisis de planos - In the mood – Solo.

El final del tema es similar a la parte A, el primer plano está conformado por los saxofones, mientras que el plano medio por trombones. Además, el recurso utilizado en esta sección es de armonización en bloque por terceras. La disposición del acorde es cerrado en saxofones y trombones, el estado de acorde es fundamental y la posición en saxofones es en tercera y trombones en octava.

Por otro lado, el registro de los vientos es medio – agudo.

Tabla 32. In the mood – Parte A`

PARTE A					
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización
Primer plano		Saxofones, trompetas	Armonización en bloque		Terceras
Plano medio		Trombones			
Registro					
Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto

Tpt.	1	Medio – agudo 	Sax. Tenor	1	Medio 
Tpt.	2	Medio -agudo 	Sax. Tenor	2	Medio 
Tpt.	3	Medio-agudo 	Sax. Baritono	1	Medio - agudo 
Tpt.	4	Medio - agudo 	Tbn.	1	Medio - agudo 
Sax alto	1	Medio - agudo 	Tbn.	2	Medio - agudo 
Sax alto	2	Grave - medio 	Tbn.	3	Medio - agudo 
			Tbn.	4	Grave - medio 

Tabla 33. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Armonización en bloque
Color	●	●	●

Figura 37 . Análisis de planos - In the mood – Parte A.

Sin embargo, en la cuarta vez que se repite el tema A todos los instrumentos de viento se unen, el primer plano se conforma de saxofones y el plano medio de trompetas y trombones; a su vez utilizan el recurso de *call* en saxofones *and response* en trompetas y trombones; también unos pequeños cortes denominados *hit rhythm*. Toda esta sección está armonizada en bloque por terceras y sextas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrado; el estado de los acordes que se encuentran los saxofones fundamental al igual que los trombones, mientras que las trompetas se encuentran en cuarta inversión. La posición del acorde es en tercera en saxofones, quinta en trombones y octava en trompetas.

El registro de los saxofones es medio, mientras que el de las trompetas y trombones, medio – agudo.

Tabla 34. In the mood – Fine.

FINE						
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización	
Primer plano		Saxofones	Armonización en en bloque, <i>call</i>		Terceras y sextas	
Plano medio		Trompetas y trombones	Armonización en bloque, <i>response</i> y <i>hit rhythmic</i>			
Registro						
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Agudo 		Sax. Tenor	1	Grave - medio 
Tpt.	2	Medio - agudo 		Sax. Tenor	2	Medio - agudo 
Tpt.	3	Agudo 		Sax. Baritono	1	Medio - agudo 
Tpt.	4	Medio - agudo 		Tbn.	1	Grave - agudo 
Sax alto	1	Medio - agudo 		Tbn.	2	Grave - agudo 
Sax alto	2	Grave - medio 		Tbn.	3	Grave - agudo 
				Tbn.	4	Grave - medio 

Tabla 35. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Armonización en bloque	Hit rhythmic	Call	Response
Color	●	●	●	●	●	●

The image shows a musical score for 'In the mood - Fine' with color-coded boxes highlighting different instrumental groups. The score includes parts for Truena (4), Alto Sax (4), Tenor Sax (4), Baritone Sax, and Trombones (4). The color coding is as follows: Truena (blue), Alto Sax (red), Tenor Sax (green), Baritone Sax (magenta), Trombones (yellow), and a central group (orange).

Figura 38. Análisis de planos - In the mood – Fine

Por otro lado, para terminar el tema, las trompetas y saxofones forman el primer plano y estos suben en escala cromática, mientras que los trombones forman parte del plano medio.

Figura 39. Análisis de planos - In the mood – Fine.

Plano de fondo

La sección está compuesta por guitarra, piano, bajo y batería. El bajo realiza *walking*. La guitarra realiza el *voicing* y el piano realiza *rhythm notation*. Por otro lado, la batería acompaña en esta sección el bombo en negras y el *hit-hat* en negras y corcheas con la fórmula de *swing*, esta figuración se mantiene en todo el tema.

Figura 40. Análisis de planos - In the mood – Plano de fondo.

2.2.2.2. TAKE THE A TRAIN

Es un *standard* de jazz, compuesto por Billy Strayhorn en 1939. Este tema fue muy representativo en la *big band* de Duke Ellington (Mucucci, 2016).

2.2.2.2.1. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

Introducción – A – B – A – Puente – solos – A

Tabla 36. Análisis Macroforma - Take the a train.

Take the a train					
Tonalidad	CM y en A' en EbM				
Metro/Pulso	4/4 (negra = 70)				
Duración	60 compases				
		A		B	Puente
	Introducción	Frase 1A	Frase 2A	Frase 1B	Frase Y
Compases	4(2+2)	4	4	4	4
Motivo	2 compases	2 c.	2c.	2 c.	2 c.
Subfrases	2	2subfrase	2sf	2sf	2sf
Simetría-Asimetría	Simétrico	Asimétrico	Asimétrico	Asimétrico	Asimétrico

Microforma – Melódico

La idea melódica de la Introducción está compuesta de una sola Frase (azul) de cuatro compases, en donde se integran dos subfrases (vino) x1 – x2. Esta sección contiene notas de adornos como:

Tabla 37. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Notas escapatorias
Color	●	●

DUKE ELLINGTON

TAKE THE A TRAIN

FRASE X

Figura 28. Take the A train - Introducción.

La parte A esta compuesta por ocho compases, se dividen en dos frases de cuatro compases cada una Frase 1(A) y Frase 2(A). La Frase 1(A) contiene dos subfrase; la subfrase 1a está compuesta de medio compás, mientras que la subfrase 2a está compuesta por dos compases y medio. Por otro lado, en la Frase 2 (A), contiene una subfrase 3a, la cual se forma por cuatro compases. Además, contienen notas de adorno como:

Tabla 38. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 41. Take the A train. Parte A

La parte B se compone de ocho compases, estas se dividen en dos frases de cuatro compases cada una Frase 1(B) y Frase 2(B), contienen dos subfrases subfrase 1b conformado por un compás y la subfrase 2b conformado por tres compases, mientras que en la Frase 2(B), la primera subfrase 1b se vuelve a repetir y termina con la subfrase 3b conformado por tres compases. Se diseñan de arpeggios y notas de adorno como:

Tabla 39. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 42. Take the A train - Parte B.

La línea melódica del puente está diseñada por notas cromáticas los cuatro compases, además contiene una sola Frase con sus respectivas subfrases de dos compases cada una, subfrase y1 compuesta por tres compases y medio y subfrase y2 compuesta por un compás y medio. Se encuentran notas de adornos como:

Tabla 40. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 43. Take the A train. Puente

La parte A' es similar a la parte A, pero, en otra tonalidad, de igual manera está compuesta por ocho compases, se dividen en dos frases de cuatro compases cada una Frase 1(A) y Frase 2(A). La Frase 1(A) contiene dos subfrase; la subfrase 1a está compuesta de medio compás, mientras que la subfrase 2a está compuesta por dos compases y medio. Están diseñadas por arpeggios y notas de adornos.

Tabla 41. Identificador de colores.

Notas de adorno	Arpeggio	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●	●	●

Figura 44. Take the A train – Parte A

Microforma- Armónico

La armonía de la Introducción está compuesta por el primer grado de la tonalidad. En la parte A, está compuesta por primer grado I en los dos primeros compases continuando con un acorde dominante secundario (D7), cerrando con el quinto grado V7 y primer grado I. Por otro lado, en la parte B recurre al cuarto

grado IV los cuatro primeros compases, continuando con el acorde dominante V7/V y terminando con el quinto V7 y primer grado I.

Tabla 42. Análisis armónico. Take the A train.

ARMONÍA					
	Introducción	A		B	
		Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 1(B)	Frase 2(B)
Grados de los acordes	I	I, V7/V	V7, I	IV,	V7/V, V,I

Figura 45. Take the A train. Armonía.

Microforma – Rítmico

El ritmo en este tema es muy simple, el bombo mantiene el tiempo, mientras que *hi-hat* acompaña con corcheas y negras en todo el tema.

The image shows a musical score for a drum set in 4/4 time. The top staff is labeled 'DRUM SET' and contains the hi-hat pattern. It is annotated with 'HI-HAT FOOT' (yellow box), 'KICK DRUM' (red box), and 'HI-HAT CLOSED' (blue box). Below this are three staves labeled 'D. S.' (Drum Set), each showing the snare drum pattern. The first staff is annotated with 'A' (yellow box) and 'SNARE DRUM' (red box). The second staff is annotated with 'B' (red box). The third staff is annotated with 'A' (yellow box). The score is divided into sections: 'INTRO' (measures 1-4), 'A' (measures 5-14), 'B' (measures 15-18), and 'A' (measures 19-25). The measures are numbered 5, 10, 15, 20, and 25.

Figura 46. Take the A train – Ritmo.

2.2.2.2. Análisis de planos sonoros

Forma: Introducción – A – B - A – puente – solos – A

El primer plano de la introducción está conformado por el piano. El registro de la melodía es medio – agudo y el voicing es brillante. del acompañamiento es agudo. La disposición de los acordes son cerrados, el estado del acorde es en tercera inversión, mientras que la posición es de tercera.

TAKE THE A TRAIN

DUKE ELLINGTON

Figura 47. Análisis de planos - Take the A train - Introducción.

La parte A se conforma por dos planos, el primer plano, de la melodía principal, tienen los saxofones, mientras que el plano medio tienen las trompetas y trombones con contrapunto, estos a la vez utilizan el recurso de *hit rhythmic*; de igual manera utilizan armonización en bloque por terceras y sextas. Además, el registro de esta sección de instrumentos es medio – agudo. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada. El estado de los acordes de los saxofones es tercera inversión, mientras que las trompetas y trombones se encuentran en cuarta inversión. Por otro lado, la posición de los acordes en los saxofones, trompetas y trombones se encuentran en quinta.

A continuación se podrá apreciar más detalladamente los registros de cada instrumento.

Tabla 43. Take the A train – Parte A.

PARTE A					
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización
Primer plano		Saxofones	Armonización en bloque		Terceras
Plano medio		Trompetas	Armonización en bloque y <i>hit rhythmic</i>		Terceras y sextas
		Trombones	Armonización en bloque		
Registro Transportado					
Tpt.	1	Medio - agudo	Sax. Tenor	1	Medio - agudo

Tpt.	2	Medio - agudo 	Sax. Tenor	2	Medio - agudo 
Tpt.	3	Medio - agudo 	Sax. Baritono	1	Agudo 
Tpt.	4	Grave - agudo 	Tbn.	1	Agudo 
Sax. Alto	1	Medio 	Tbn.	2	Medio - agudo 
Sax. Alto	2	Medio 	Tbn.	3	Medio - agudo 
Tbn.	4	Medio - agudo 			

Tabla 44. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Armonización en bloque	Call	Response	Hit rhythmic
Color						

TAKE THE A TRAIN

Figura 48. Análisis de planos - Take the A train - Parte A.

El primer plano de la parte B está compuesta por los saxofones y el plano medio los trombones; al igual los trombones también se les consideran como plano de fondo, ya que es un apoyo al comping del piano. Además, están armonizados en bloque por terceras. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada, mientras que el estado de los acordes en los saxofones es de segunda inversión y de los trombones fundamental. La posición del acorde en los saxofones es de tercera y los trombones de octava.

Por otro lado, el registro de esta sección es medio – agudo.

Tabla 45. Take the A train – Parte B.

PARTE B					
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización
Primer plano		saxofones			Unísono
Plano medio		trombones	Armonización en bloque		Terceras
Registro transpuesto					
Sax. Alto	1	Grave - medio	Tbn.	1	Agudo
					

Sax. Alto	2	Grave - medio 	Tbn.	2	Medio - agudo 
Sax. Tenor	1	Medio - agudo 	Tbn.	3	Medio - agudo 
Sax. Tenor	2	Medio - agudo 	Tbn.	4	Medio - agudo 
Sax. Baritono	1	Medio 			

Tabla 46. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Armonización en bloque
Color			

B

The image shows a musical score for 'Take the A Train - Parte B'. It features several staves for different instruments and vocal parts. The top four staves are for Trompete in Bb (1, 2, 3, 4), which are mostly silent. Below them are Acto Sax 1 and Acto Sax 2, followed by Trompa 1 and Trompa 2, and Saxofón Sax. The bottom four staves are for Tromboni 1, 2, 3, and 4. A blue box highlights the vocal parts (Acto Sax 1, Acto Sax 2, Trompa 1, Trompa 2, Saxofón Sax), and a red box highlights the instrumental parts (Tromboni 1, 2, 3, 4). The score is in 4/4 time and G major.

Figura 49. Análisis de planos - Take the A train - Parte B.

El Interludio es similar a la introducción del piano, solo que esta vez las voces están distribuidas en los saxofones, trompetas y trombones. El primer plano donde está toda la sección de vientos, trompetas, saxofones y trombones; estos a la vez toman el recurso de *call* en trompetas y trombones y *response* en saxofones. Además, esta sección está armonizada por terceras y sextas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada, el estado de los acordes en los saxofones es quinta inversión, mientras que los trombones y trompetas se encuentran en estado fundamental. Por otro lado, la posición de los acordes en los saxofones es de trecena y de los trombones y trompetas de octavas.

Por otro lado, el registro de los instrumentos de viento es medio – agudo.

Tabla 47. Take the A train – Punteo.

PUENTE							
Planos		Instrumentación		Recursos		Armonización	
Primer plano		Saxofones,		Armonización en bloque y <i>response</i>		Terceras	
		Trompetas		<i>Call</i>		Octavas	
		Trombones					
Registro							
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto	
Tpt.	1	Agudo 		Sax. Tenor	1	Agudo 	
Tpt.	3	Agudo 		Sax. Tenor	2	Agudo 	
Sax Alto	1	Agudo 		Tbn.	1	Agudo 	
Sax Alto	2	Agudo 		Tbn.	2	Agudo 	
Sax. Baritn o	1	Agudo 		Tbn.	3	Agudo 	
				Tbn.	4	Agudo 	

Tabla 48. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Call	Response	Armonización en bloque
Color	●	●	●	●

SCORE **TAKE THE A TRAIN** **Duke ELLINGTON**

Interludio

The image shows a musical score for 'Take the A Train' by Duke Ellington. It features a solo section with four color-coded boxes: a blue box for the trumpet solo (Trompeta 3), a yellow box for the saxophone and trombone background (Saxofones and Trombones), a green box for the piano accompaniment (Piano), and a red box for the double bass (Bajo). The score is labeled 'Interludio' and 'SCORE TAKE THE A TRAIN Duke ELLINGTON'.

Figura 50. Análisis de planos -Take the A train - Puente.

En la sección de solos el plano principal tiene la trompeta, mientras que el plano de fondo los saxofones y trombones que a su vez utilizan el recurso de *background* y armonización en bloque por terceras. La disposición de los acordes son cerrados, el estado que se encuentran los saxofones es en fundamental, mientras que las posición es en octava.

Tabla 49. Take the A train – Solos.

SOLOS			
Planos	Instrumentación	Recursos	Armonización
Primer plano	Trompeta 3		
Plano de fondo	Saxofones,	Armonización en bloque y <i>background</i>	Terceras
Registro			

Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto
Sax. Alto	1	Medio - agudo 	Sax. Tenor	1	Medio - agudo 
Sax. Alto	2	Medio - agudo 	Sax. Tenor	2	Medio - agudo 
Sax Baríto no	1	Medio - agudo 			

Tabla 50. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Armonización en bloque	Background
Color	●	●	●	●



The image shows a musical score for 'Take the A Train - Solos'. It features multiple staves for different instruments: Tenor saxophones (Tenor alto 1, 2, 3, 4), Saxophone Alto, Saxophone Baritone, Piano (Piano 1, 2, 3, 4), and Bass (Bass 1, 2, 3, 4). A blue box highlights the saxophone parts, a red box highlights the piano accompaniment, and a green box highlights the bass line.

Figura 51. Análisis de planos - Take the A train - Solos.

En los dos últimos compases de esta sección intervienen todos los instrumentos y es más conocido como *tutti*; convirtiéndose en el primer plano; estos a la vez utilizan el recurso de *call and response* y armonización en bloque por tercetas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada, mientras que el estado de los acordes en los saxofones es en cuarta inversión, los

trombones segunda y las trompetas en tercera inversión. La posición de los acordes en los saxofones, trompetas y trombones es en tercera.

Para finalizar el tema, se vuelve a repetir la parte A.

The image shows a musical score for the solo section of 'Take the A Train'. It consists of multiple staves for different instruments. Several sections are highlighted with colored boxes: a blue box at the top, a large red box in the middle, a green box below it, and a yellow box on the right side. These boxes likely represent different layers or planes of the music as discussed in the text.

Figura 52. Análisis de planos - Take the A train - Solos

Plano de fondo

Esta sección está compuesta por guitarra, piano, bajo y batería. La guitarra acompaña con los acordes en negras todo el tiempo, al igual que el piano en ciertas ocasiones y el bajo realiza *walking* acompaña con arpeggios de los acordes en negras, mientras que la batería mantiene el tiempo con el bombo en negras y el *hit-hat* en negras y corcheas; esta sección se repite en todo el tema y es considerada plano de fondo.

TAKE THE A TRAIN

The musical score for 'Take the A Train' is presented in a multi-staff format. It includes parts for Acoustic Guitar, Piano, Electric Bass, Drum Set, Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), and Double Bass (D.S.). The score is divided into an 'INTRO' section and a main section with two distinct harmonic areas, A and B. Area A features chords C, D7, and G7. Area B features chords C, F, F C7, F C-, D7, and G7. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents), and performance instructions like '3' for triplets.

Figura 53. Análisis de planos - Take the A train – Plano de fondo.

2.2.2.3. AUTUMN LEAVES

Escrita en 1949 por Johnny Mercer. Jo Stafford fue el primero en grabarlo, también ha sido grabada por artistas como Nat King Cole, Frank Sinatra, Barbra Streisand, Eartha Kitt, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Cannonball Adderly, entre otros (Love, 2015)

2.2.2.3.1. Recursos compositivos y armónicos

Macroforma: Su esquema original es:

A - B – A – Coda

Tabla 51. Análisis Macroforma – Autumn Leaves.

Autumn Leaves					
Tonalidad	BbM los cuatro primeros compases Gm el resto del tema				
Metro/Pulso	4/4 (negra = 180)				
Duración	47 compases				
	A		B		Coda
	Frase 1A	Frase 2A	Frase 1B	Frase 2B	Frase Y
Compases	4	4	4	4	5
Motivo	2 c.	2c.	2 c.	2 c.	2 c.
Subfrases	2subfrase	2sf	2sf	2sf	2sf
Simetría-Asimetría	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Asimétrico	Simétrico

Microforma – Melódico

La parte A está compuesta por ocho compases que se repiten por dos veces con una diferencia melódica en la segunda casilla, esta melodía está basada en la variación de un motivo. Se dividen en dos frases de cuatro compases Frase1(A) y Frase 2(A), estas frases contienen dos subfrases de dos compases; subfrase 1a – 2a; subfrase 3a – 4a. Además, contienen notas de adorno como:

Tabla 52. Identificador de colores.

Notas de adorno	de	Nota de paso	Apoyaturas
Color			

AUTUMN LEAVES JHONNY MERCER

Figura 54. Autumn leaves – Parte A.

De igual manera la parte B está compuesta por dieciséis compases. Estos se dividen en dos frases. Frase 1(B), Frase 2(B); estas frases contienen cuatro subfrases de dos compases cada una, subfrase 1b – 2b - 3b – 4b; en la Frase 2(B) también está conformada por cuatro subfrases, sin embargo la distribución es asimétrica. Además, contienen notas de adorno como:

Tabla 53. Identificador de colores.

Notas de adorno	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●	●

Figura 55. Autumn leaves – Parte B.

El final, está compuesto de cuatro compases y una sola subfrase denominada Frase Y; esta frase se compone de dos subfrases 1y – 2. Además, contienen adornos como:

Tabla 54. Identificador de colores.

Notas de adorno	Apoyaturas	Bordaduras	Notas escapatorias
Color	●	●	●

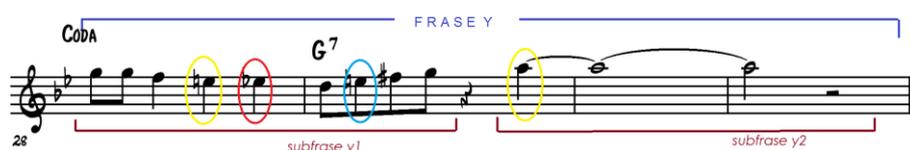


Figura 56. Autumn leaves – Fine.

Microforma- Armónico

La armonía de los cuatro primeros compases de la parte A están en la tonalidad mayor, su progresión es II-7, V7, Imaj7, IVmaj7, esta progresión pertenece a la Frase 1(A); a partir de la Frase 2(A) se modula a la tonalidad menor, sin embargo, en pocas ocasiones vuelve a la tonalidad mayor.

Tabla 55. Análisis armónico - Autumn leaves.

ARMONÍA							
	A		B				Fine
	Frase 1(A)	Frase 2(A)	Frase 1(B)	Frase 2(B)	Frase 3(B)	Frase 4(B)	
Grados de los acordes	II-, V7, Imaj, IVmaj	II-7b5, V7, I-	II-7b5, V7, G-	I-, IV, V7, Imaj7	II-7b5, V7, I-	II-, Imaj7	I-, I7

The image shows a musical score for 'Autumn Leaves' in 4/4 time, featuring chord progressions for sections A and B. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Section A:

- Measures 1-4: G- | C-7 | F7 | B^bMAJ7
- Measures 5-8: E^bMAJ7 | A^{mi}7^b5 | D7 | G-

Section B:

- Measures 9-12: E^bMAJ7 | A^{mi}7^b5 | D7 | G-
- Measures 13-16: C-7 | F7 | B^bMAJ7
- Measures 17-20: A^{mi}7^b5 | D7 | G-7 | G^b7 | F-7 | E7
- Measures 21-24: E^bMAJ7 | D7 | G-

Figura 57. Autumn Leaves. Armonía.

Microforma – Rítmico

La fórmula rítmica del tema es el *swing*, este patrón se repite todo el tiempo hasta el final del tema, utiliza tresillos de corcheas con el *hi-hat* y la caja.

The image shows the rhythmic notation for section A of 'Autumn Leaves'. The title 'AUTUMN LEAVES' and the composer 'JHONNY MERCER' are at the top. The score is in 4/4 time.

Section A:

- Measures 1-4: A rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (3) above them. A red box highlights the first four notes, with an arrow pointing to the text 'HI - HAT CLOSED'.
- Measures 5-8: A similar rhythmic pattern. A blue box highlights the first four notes, with an arrow pointing to the text 'SNARE DRUM'.
- The notation ends with a 'simile' instruction and repeat signs.

Figura 58. Autumn leaves – Ritmo.

2.2.2.3.2. Análisis de planos sonoros

Forma: Introducción – A – B - A – solos – A – B – Fine

El primer plano de la introducción está conformado por saxofones, trompetas y trombones; estos a la vez, forman parte del recurso *call and response*, además, está presente la armonización en bloque por terceras y sextas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada. Por otro lado, el estado de los acordes en los saxofones es de tercera inversión, las trompetas se encuentran en estado fundamental y los trombones en segunda inversión. La posición de los acordes

en los saxofones es en terceras, las trompetas y trombones en posición de quintas.

El registro de esta sección de vientos es medio – agudo.

Tabla 56. Autumn leaves – Introducción.

INTRODUCCIÓN					
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización
Primer plano		Saxofones,	Armonización en bloque y <i>call and response</i>		Terceras y sextas
		Trompetas			
		Trombones			
Registro					
Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Medio - agudo 	Sax. Barítono	1	Grave - Agudo 
Tpt.	2	Grave - medio 	Sax. Tenor	1	Grave - agudo 
Tpt.	3	Grave 	Tbn.	1	Medio - agudo 
Sax Alto	1	Agudo 	Tbn.	2	Grave - medio 
Sax Alto	2	Medio - agudo 			

Tabla 57. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Call	Response	Armonización en bloque
Color	●	●	●	●

AUTUMN LEAVE JOHNNY MERCER

Figura 59. Análisis de planos - Autumn leaves – Introducción.

La parte A cambia de *tempo*; está compuesta por ocho compases que se repiten dos veces, la melodía principal se conforma por los saxofones y es primer plano, mientras que las trompetas y trombones forman parte del plano medio, estos a la vez realizan cortes rítmicos *hit rhythmic*. Por otro lado, se puede apreciar el *call and response* y armonización en bloque por terceras y cuartas. Además, podemos observar que los trombones tienen peso sonoro al realizar la armonización por octavas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada; el estado de la formación de los acordes que se encuentran las trompetas es en segunda inversión, los saxofones en tercera inversión y los trombones en estado fundamental. La posición de los saxofones es en octava, trompetas en séptima y trombones en octava.

El registro de esta sección es medio – agudo.

Tabla 58. *Autumn leaves* – Parte A.

PARTE A							
Planos		Instrumentación		Recursos		Armonización	
Primer plano		Saxofones,		Armonización en bloque y <i>call</i>		Terceras, cuartas y octavas	
Plano medio		Trompetas		Armonización en bloque y <i>response</i> , <i>Hit Rhythmic</i>			
		Trombones					
Registro							
Instr	Voz	Registro Transpuesto		Instr	Voz	Registro Transpuesto	
Tpt.	1	Agudo 		Sax. Tenor	1	Grave - agudo 	
Tpt.	2	Medio - agudo 		Sax. Barítono	1	Grave - agudo 	
Tpt.	3	Medio - agudo 		Tbn.	1	Grave - medio 	
Sax Alto	1	Agudo 		Tbn.	2	Grave 	
Sax. Alto	2	Medio - agudo 					

Tabla 59. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Call	Response	Armonización en bloque	Hit rhythmic	Peso
Color							

AUTUMN LEAVE

The image shows a musical score for 'Autumn Leave' Part A. It features nine staves: Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax, Baritone Sax, Trombone 1, and Trombone 2. The score is annotated with colored boxes: a red box around the trumpet parts, a green box around the saxophone parts, and a blue box around the trombone parts. A circled 'A' and a circled '1-180' are at the top left.

Figura 60. Análisis de planos - Autumn leaves – Parte A.

En la parte B el primer plano tienen las trompetas, estas están armonizadas por octavas, de igual manera en esta sección su recurso utilizado es *call* (pregunta). Por otro lado, los saxofones y trombones forman parte del plano medio y del plano de fondo; y estos tienen sus respectivos cortes rítmicos *hit rhythmic*, de igual manera, se utiliza la armonización en bloque por cuartas y terceras. Adicional a esto, se puede observar que el saxofón barítono acompaña a la melodía principal, es decir, está realizando el *walking bass* del bajo, también forma parte del plano de fondo ya que acompaña a la melodía con las notas principales del acorde.

Se observa que el registro de esta sección es medio – agudo.

Tabla 60. Autumn leaves – Parte B.

PARTE B			
Planos	Instrumentación	Recursos	Armonización
Primer plano	Trompetas	Armonización en bloque	Terceras y octavas
Plano medio	Saxofones, trombones	Armonización en bloque y <i>Hit</i>	

			<i>rhythmic</i>		
Plano de fondo	Saxofón barítono				
Registro					
Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Medio – agudo 	Sax. Tenor	1	Grave - agudo 
Tpt.	2	Medio - agudo 	Sax. Barítono	1	Medio - agudo 
Tpt.	3	Grave – medio 	Tbn.	1	Grave - agudo 
Sax. Alto	1	Agudo 	Tbn.	2	Grave – agudo 
Sax. Alto	2	Medio - agudo 			

Tabla 61. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Plano de fondo	Armonización en bloque	Hit rhythmic
Color					

Figura 61. Análisis de planos - Autumn leaves – Parte B.

En la sección de solos, el saxofón forma parte del primer plano, mientras que las trompetas y trombones forman parte del plano de fondo acompañando al solista con *background*, de igual manera están armonizados en bloque por terceras. La disposición que se encuentran los acordes en esta sección es acordes cerrados; el estado en que se encuentran las trompetas es en segunda inversión y los trombones en estado fundamental. La posición de los acordes en las trompetas es en séptima y de los trombones octava.

Para finalizar el tema, se vuelve a repetir las partes A y B.

Tabla 62. Autumn leaves – Solos.

SOLOS			
Planos	Instrumentación	Recursos	Armonización
Primer plano	Saxo alto 1		
Plano de fondo	Trompetas y trombones	Armonización en bloque y <i>Background</i>	Terceras y octavas
Registro			

Instr	Voz	Registro Transpuesto	Instr	Voz	Registro Transpuesto
Tpt.	1	Agudo 	Tbn.	1	Grave - agudo 
Tpt.	2	Medio - agudo 	Tbn.	2	Grave - agudo 
Tpt.	3	Medio - agudo 			

Tabla 63. Identificador de colores.

Recursos compositivos/arreglisticos	Primer plano	Plano medio	Background	Armonización en bloque
Color				

SCORE

AUTUMN LEAVE



TRUMPET in B♭ 1

TRUMPET in B♭ 2

TRUMPET in B♭ 3

SOLO

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX

BARITONE SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

Figura 62. Análisis de planos – Autumn leaves – Solos.

Plano de fondo

Esta sección está compuesta por guitarra, piano, bajo y batería. La guitarra, piano y bajo acompañan al tema con acordes todo el tiempo.

SCORE **AUTUMN LEAVES**

The score for 'Autumn Leaves' is presented in a four-staff format. The top staff is for Acoustic Guitar, the second for Piano, the third for Acoustic Bass, and the bottom for Drum Set. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The guitar and piano parts are primarily chordal, following the sequence: Cmi7, F7, Bbmi7, Ebmi7, Ami7.5, D7, Gmi. The bass line is a simple eighth-note accompaniment, and the drum set provides a steady backbeat.

Figura 63. Análisis de planos – Autumn leaves – Plano de fondo.

Capítulo III. Aplicación de arreglos en formato *big band*

En este capítulo se efectuarán los arreglos de los temas de Manuel Nazca en un formato de big band, el cual está conformado por sección de vientos (4 trompetas, 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, saxofón barítono y 4 trombones) y sección rítmica (guitarra, bajo y batería); estos arreglos se realizarán en base a los análisis de los temas en *big band* en donde se añadirán todos los recursos encontrados como *call and response*, *hit rhythmic*, *tutti* y armonizaciones. También, se agregará secciones de solos en donde tendremos presente el recurso de *background*. Por otro lado, la sección rítmica se mantendrá el ritmo original del pasacalle, albazo y sanjuanito con la combinación del *swing*. Para terminar, en la parte armónica, se realizará a un solo tema re-armonización, mientras que los otros temas se mantendrán con la armonía original.

Los arreglos de cada tema serán realizados de acorde a la tabla establecida de planos, instrumentación, recursos, armonización y registro. Esta tabla será nuestro punto de partida para cada arreglo.

Tabla 28. Ejemplo de tabla de planos, instrumentación, recursos, armonización y registro.

TEMA X					
Planos		Instrumentación	Recursos		Armonización
Registro					
Tpt.	1		Sax. Tenor	1	
Tpt.	2		Sax. Tenor	2	
Tpt.	3		Sax. Baritono	1	
Tpt.	4		Tbn.	1	
Sax. Alto	1		Tbn.	2	
Sax. Alto	2		Tbn.	3	
Tbn.	4				

A continuación , se describirá brevemente el proceso y los recursos utilizados en cada tema.

3.1. Mi Magdalena

Este tema se hizo referencia con el tema Take the A train. En Mi Magdalena se realizó re armonización a la armonía, para que la sonoridad sea más cercana a Take the A train y para poder utilizar las respectivas tensiones en la melodía.

En la Introducción el primer plano lo realiza el piano al igual que Take the A train con un registro agudo.

La parte A se conforma por dos planos, el primer plano de la melodía principal lo tienen los saxofones, mientras que en el plano medio acompañan las trompetas y trombones. Los recursos utilizados fueron *hit rhythmic* y armonización en bloque por terceras y sextas. La disposición utilizada en esta sección fue con acordes cerrados, el estado de los acordes en los saxofones es en fundamental, trompetas y trombones en cuarta inversión. El registro utilizado en esta sección es medio – agudo.

La parte B el primer plano melódico tienen los saxofones al unísono, mientras que el plano medio los trombones armonizados en terceras. El recurso que se utilizó en esta sección fue armonización en bloque y el registro utilizado fue medio. La disposición utilizada en esta sección fue con acordes cerrados; el estado en los saxofones cuarta inversión y los trombones en estado fundamental.

Por otro lado se añadió una sección al tema llamada puente; en esta sección el primer plano tienen las trompetas y trombones mientras que el plano medio los saxofones. Los recursos utilizados fueron *call and response* y armonización en bloque por terceras y sextas. El registro utilizado fue medio – agudo. La disposición de los acordes en esta sección fue abierta, el estado de los acordes en los saxofones fue en segunda inversión, trompetas y trombones en estado fundamental.

En la parte de los solos el primer plano de la melodía tiene la trompeta que realizará la improvisación y en el plano de fondo los saxofones. Los recursos utilizados fueron *background* y armonización en bloque por terceras. La disposición de los acordes en esta sección fue mixta, el estado de acordes en los saxofones fue cuarta inversión

Para terminar el tema se vuelve a repetir la Introducción y la parte A con las mismas características mencionadas anteriormente.

En plano de fondo de todo este tema está compuesta por guitarra, piano, bajo y batería al igual que el tema Take the A train.

En forma de conclusión, la sonoridad resultante de este tema fue la fusión del pasacalle y del *swing*; se mantuvo la forma original añadiendo solos y un puente, para dar mas modernidad al tema. Finalmente se realizó la re armonización para poder acercarnos más a la sonoridad de una *big band*.

MI MAGDALENA

MANUEL NAZZA
ARREG: PAMELA NAZZA

SCORE

PASCALLE

The score is for the piece "Mi Magdalena" by Manuel Nazza, arranged by Pamela Nazza. It is in 2/4 time and features a conductor's part (Pascalle) and several instrumental parts. The score is divided into two main sections, marked with a tempo change from ♩=95 to ♩=150. The instruments include Trumpet in B♭ (4 parts), Alto Sax (2 parts), Tenor Sax (2 parts), Baritone Sax, Trombone (4 parts), Electric Guitar, Piano, Electric Bass, and Percussion. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, sf), articulation (accents), and chord symbols (E♭MAJ7, B♭7, C-7, C-7/GG7). The percussion part is specifically labeled "pascalle" and includes a conductor's cue.

2

Mi MAGDALENA

Chord Chart:

C-7	C-7/GG7	C-7	A ^b MAJ7	B ^{b7}	E ^b MAJ7	E ^b MAJ7	A ^b MAJ7	G7	C-7	C-7	A ^b MAJ7	B ^{b7}	E ^b MAJ7	E ^b MAJ7	A ^b MAJ7	G7	C-7	B ^{b7}
-----	---------	-----	---------------------	-----------------	---------------------	---------------------	---------------------	----	-----	-----	---------------------	-----------------	---------------------	---------------------	---------------------	----	-----	-----------------

21

MI MAGDALENA

The musical score is arranged for a big band. It includes parts for four B♭ Trumpets (B♭ Trp. 1-4), two Saxophones (A. Sax. 1-2, T. Sax. 1-2), four Trombones (Tbn. 1-4), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The score is divided into two main sections, 1 and 2, with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The percussion part features a 'pascalle' rhythm in section 1 and a 'swing' rhythm in section 2. The guitar part provides a harmonic accompaniment with various chords.

Chord Progression:

- Section 1: E^bMAJ⁷ F7sus4 E^bMAJ⁷ G-7 D-7 G-7 C-7
- Section 2: A^bMAJ⁷ B^b7 A^bMAJ⁷ B^b7 A^bMAJ⁷ B^b7 E^bMAJ⁷ E^bMAJ⁷ G-7 B^b7

Percussion Rhythms:

- Section 1: pascalle
- Section 2: swing

Mi MAGDALENA

1 2 1 2 [A] 5

B♭ Trp. 1 *D-7*

B♭ Trp. 2 *f*

B♭ Trp. 3

B♭ Trp. 4

A. Sax. 1 *f*

A. Sax. 2 *f*

T. Sax. 1 *f*

T. Sax. 2

B. Sax.

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tbn. 4 *mf*

E. Git. *C-7 C-7 E♭MAJ7 B♭7 E♭MAJ7 C-7 E♭MAJ7 B♭7 C-7 C-7 C-7/GG7 C-7 A♭MAJ7 B♭7 E♭MAJ7 E♭MAJ7 A♭MAJ7 G7 C-7*

Pno. *C-7 E♭MAJ7 B♭7 E♭MAJ7 C-7 E♭MAJ7 B♭7 C-7 C-7 C-7/G G7 C-7 A♭MAJ7 B♭7 E♭MAJ7 E♭MAJ7 A♭MAJ7 G7 C-7*

E.B. *mf*

PERC. *ff* *pitacalle* *swing*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mi Magdalena'. The score is arranged for a large ensemble including four B♭ Trumpets, four Alto Saxophones, two Tenor Saxophones, four Trombones, Electric Guitar, Piano, Euphonium, and Percussion. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines. The score is divided into two main sections, each with first and second endings. The first section ends with a double bar line and a repeat sign. The second section is marked with a box labeled 'A' and ends with a final measure marked '5'. The percussion part includes a 'pitacalle' section and a 'swing' section. Dynamics range from *mf* to *ff*. The guitar and piano parts include a list of chords: C-7, E♭MAJ7, B♭7, E♭MAJ7, C-7, E♭MAJ7, B♭7, C-7, C-7, C-7/GG7, C-7, A♭MAJ7, B♭7, E♭MAJ7, E♭MAJ7, A♭MAJ7, G7, C-7.

6

MI MAGDALENA

FINE

B♭ Trp. 1
 B♭ Trp. 2
 B♭ Trp. 3
 B♭ Trp. 4
 A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2
 B. Sax.
 Ten. 1
 Ten. 2
 Ten. 3
 Ten. 4
 E. Gtr.
 PNO.
 E. B.
 PERC.

C-7 A^bMAJ⁷ B⁷ E^bMAJ⁷ E^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ G⁷ C-7 B⁷ E^bMAJ⁷ F⁷SUS⁴ E^bMAJ⁷ G-7 D-7 G-7 C-7 C[#]₇₍₉₎ C[#]₇₍₉₎ C[#]₇₍₉₎

3.2. Adiós por siempre

Este tema hace referencia a el tema In the mood, donde varios de sus recursos fueron utilizados para el arreglo Adiós por siempre.

En la introducción el primer plano lo realizan los saxofones y el plano medio las trompetas y trombones, aquí se utilizó *call* en saxofones y *response* en trompetas y trombones y armonizaciones por octavas, sin embargo, este tema tiene una parte extra en la introducción, la cual fue considerada Interludio; aquí se utilizó armonizaciones por terceras, sextas, octavas, *call and response* y armonización en bloque. La disposición en que se encuentra esta sección es con acordes cerrados, el estado que se encuentra la armonización en los saxofones es en tercera inversión, trompetas y trombones en estado fundamental. En toda esta sección es registro utilizado fue medio.

Por otro lado, en la parte A el primer plano forman los saxofones y el plano medio las trompetas y trombones; los recursos utilizados fueron *call and response*, *hit rhythmic* y armonizaciones por terceras, quintas y sextas. La disposición de los acordes que se encuentra en esta sección es cerrada, el estado de armonización en los saxofones es en tercera inversión, trompetas y trombones se mantienen en estado fundamental. Además, el registro utilizado en toda esta sección fue medio.

En la parte B el primer plano forman los saxofones, mientras que el plano medio las trompetas y trombones. En toda esta sección se utiliza *call and response*, *hit rhythmic* y armonización en bloque por terceras y sextas. La disposición de los acordes en esta sección es mixta, el estado en que se encuentran los saxofones es en segunda inversión, trompetas y trombones se mantienen en estado fundamental.

En la sección de solos, los *backgrounds* lo realizan los saxofones estos forman parte del plano de fondo, además, están armonizadas por cuartas y octavas. La disposición de los acordes en esta sección es cerrada, el estado que se encuentran los saxofones es fundamental.

Para terminar el tema se vuelve a repetir la introducción y la parte B con las mismas características mencionadas anteriormente

El plano de fondo de todo el tema lo realizan la guitarra, piano, bajo y batería, al igual que en el tema de In the mood.

En forma de conclusión, el tema Adiós por siempre se fusiono el interludio con el rock, mientras que la otra parte del tema se mantuvo con el género tradición del sanjuanito. Se mantuvo la forma original del tema, añadiendo una sección de solos para que la estructura musical sea más parecida a la de *big band*.

ADIOS POR SIEMPRE

MANUEL NAZCA
ARR: PAMELA NAZCA

SCORE

INTRO

TRUMPET # B-1
TRUMPET # B-2
TRUMPET # B-3
TRUMPET # B-4
ALTO Sax. 1
ALTO Sax. 2
TEORIN Sax. 1
TEORIN Sax. 2
BARITON Sax.
TROMBONE 1
TROMBONE 2
TROMBONE 3
TROMBONE 4
ACOUSTIC GUITAR
PIANO
ACOUSTIC BASS
DRUM SET

Chords:
A^b E^b E^b G⁷/D C- C- G⁷ C- C^b/E^b G⁷/D C- C- E^b G⁷/D C- C- C^b C-
A^b E^b E^b G⁷/D C- C- G⁷ C- C^b/E^b G⁷/D C^b C^b C^b/E^b G⁷/D C^b C^b C^b/E^b G⁷/D C- C^b C^b

2

ADIOS POR SIEMPRE

This musical score is for the piece "Adios por Siempre" and is marked with the number "2". It is a multi-staff score for a large ensemble. The instruments included are:

- Brass: B♭ Trumpets 1-4, A♭ Saxophones 1-2, Tenor Saxophones 1-4, and Baritone Saxophone.
- Woodwinds: Alto Saxophone and Bassoon.
- Piano (Pno.).
- Double Bass (A.B.).
- Drum Set (D.S.).

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). It includes first and second endings for the brass sections. The piano part includes a bass line with chords and a right-hand part with chords and arpeggios. The drum set part features a consistent rhythmic pattern. The bass line includes the following chord sequence: E♭, A♭, E♭, A♭, E♭, C-7/E♭ G7/D, C-, C-7/E♭ G7/D, C-, A♭. The bassoon part includes the following chord sequence: E♭, A♭, E♭, A♭, E♭, C-MIX/E♭ G7/D, C-, C-7/E♭ G7/D, C-, A♭.

ADIOS POR SIEMPRE

3

This musical score is for the piece "Adios por Siempre" and consists of 24 measures. It is arranged for a large ensemble including four trumpets (B♭), four trombones (B♭), four saxophones (A♭, T♭, T♭, B♭), four tenors (B♭), acoustic guitar, piano, and double bass. The score is divided into two systems of 12 measures each. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and features complex rhythmic patterns in the brass and woodwinds. The second system starts with a *mp* dynamic and includes a key signature change to one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The double bass part provides a rhythmic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. The guitar part includes specific chord voicings such as G-, C⁹/E^b, G⁷/D, C-, C-/E^b, G⁷/D, C-, and A^b. The score concludes with a final dynamic marking of *f*.

4

ADIOS POR SIEMPRE

OPEN SOLOS

The musical score is arranged for a large ensemble. It includes parts for four trumpets (B♭ Tr. 1-4), two saxophones (A♭ Sax. 1-2 and T. Sax. 1-2), four trombones (Tbn. 1-4), guitar (Ac. Gtr.), piano (Pno.), double bass (A.B.), and double bass (D.S.). The score is divided into two main sections: a first section with first and second endings, and a second section labeled 'OPEN SOLOS'. The 'OPEN SOLOS' section features a guitar solo with a melodic line and a piano accompaniment. The guitar part includes the following chord progression: G7, C-, C-, C-/E♭ G7/D, C-, C-/E♭ G7/D, C-, C-/E♭ G7/D, C-, C-/E♭ G7/D. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The double bass part provides a steady bass line. The trumpets and saxophones play melodic lines, while the trombones provide harmonic support. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

ADIOS POR SIEMPRE

5

B

D- D-/F A⁷/E D- D-/F A⁷/E D-

BACKGROUNDS

C- C-/E^b G⁷/D C- C-/E^b G⁷/D C- A^b

A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., Ten. 1, Ten. 2, Ten. 3, Ten. 4, Ac. Gr., Pno., A.B., D.S.

6 **ADIOS POR SIEMPRE** **FINE**

This musical score is for the piece "Adios por Siempre" and is marked with a "6" in the top left corner. The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are: B♭ Trumpets 1-4, A♭ Saxophones 1-2, Tenor Saxophones 1-4, Alto Saxophone, Acoustic Guitar, Piano, Alto Bass, and Double Bass. The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B♭ major or D minor). A "FINE" box is placed above the first staff at the end of the piece. The score includes various dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. The piano part features a steady accompaniment with chords of G7 and C. The double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

3.3. Te amo por siempre

Este tema se hace referencia con el tema Autumn leaves.

En la Introducción el primer plano está formado por saxofones, trompetas y trombones; estos a la vez, toman los recursos de *call and response* y armonización en bloque por terceras y sextas. La disposición de los acordes en esta sección es abierta, el estado en que se encuentran lo saxofones es fundamental, trompetas y trombones en segunda inversión. El registro utilizado es medio – agudo.

En la parte A los primeros cuatro compases está conformado por el primer plano melódico en los saxofones y el plano medio las trompetas y trombones; los siguientes cuatro compases está conformado por el primer plano melódico en las trompetas y el plano medio en saxofones y trombones. Los recursos utilizados en esta sección fueron *call and response*, *hit rhythmic* y armonización en bloque por terceras, sextas y octavas. La disposición en la que se encuentran los acordes en esta sección son acordes abiertos, el estado en que se encuentran los saxofones y trompetas es en fundamental, trombones en segunda inversión. El registro utilizado en los instrumentos es medio – agudo.

En la parte A' el primer plano tienen las trompetas, mientras que el plano medio los saxofones y trombones. Los recursos utilizados en esta sección fueron *call and response*, *hit rhythmic* y armonización en bloque por terceras, cuartas y octavas. La disposición en la que se encuentran los acordes en esta sección es cerrada, el estado en que se encuentran los saxofones, trompetas y trombones es en estado fundamental. El registro de esta sección es medio – agudo.

En la sección de solos, el primer plano forma el saxofón, mientras que el plano de fondo acompaña las trompetas y trombones con *background*, estos a la vez están armonizados en bloque por terceras. La disposición en la que se encuentran los acordes en esta sección es abierta, el estado en que se encuentran las trompetas y trombones es en estado fundamental

Para terminar el tema se vuelve a repetir la parte A' con las mismas características mencionadas anteriormente.

El plano de fondo de todo el tema lo realizan la guitarra, piano, bajo y batería, al igual que en el tema Autumn leaves.

Para concluir, el tema Te amo por siempre se mantuvo con el género tradición del albazo todo el tiempo. Se conservó la forma original del tema, añadiendo una sección de solos para que la estructura musical sea más parecida a la de *big band*.

TE AMO POR SIEMPRE

MANUEL NAZCA
ARR: PAMELA NAZCA

SCORE

INTRODUCCION

1 2 S A 1 2

TRUMPET IN B> 1
TRUMPET IN B> 2
TRUMPET IN B> 3
TRUMPET IN B> 4
ALTO SAX 1
ALTO SAX 2
TENOR SAX 1
TENOR SAX 2
BARITONE SAX
TROMBONE 1
TROMBONE 2
TROMBONE 3
TROMBONE 4
ELECTRIC GUITAR
PIANO
ACOUSTIC BASS
DRUM SET

C- G7 C- E^b E^b G7
C- C- G7 C- E^b E^b G7

Detailed description: This is a full orchestral score for the song 'Te Amo Por Siempre'. The score is written for a large ensemble including four trumpets in B-flat, two alto saxophones, two tenor saxophones, one baritone saxophone, four trombones, electric guitar, piano, acoustic bass, and a drum set. The music is in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The score is divided into an 'INTRODUCCION' section and a main section with two endings. The first ending is marked with a '1' and the second with a '2'. A section marked 'A' is also present. The electric guitar part includes chord diagrams for C-, G7, C-, E^b, E^b, and G7. The piano part features a complex harmonic accompaniment with many accidentals. The drum set part provides a steady rhythmic foundation with various patterns.

2

TE AMO POR SIEMPRE

INTRODUCCION

The musical score is arranged for a large ensemble. It includes parts for four trumpets (B♭), four saxophones (two alto, two tenor, and one baritone), four trombones, guitar, piano, and drums. The score is divided into two main sections: the first section is titled 'TE AMO POR SIEMPRE' and contains two first endings (1. and 2.), and the second section is titled 'INTRODUCCION'. The key signature is B♭ major (two flats). The score is written in a standard staff format with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

TE AMO POR SIEMPRE

1 2 B 1 2 F A 3

B> Tpt. 1
B> Tpt. 2
B> Tpt. 3
B> Tpt. 4
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
E. GTR.
PNO.
A.B.
D.S.

C- G7 C- A^b A^b F^b E^b F^b
C- G7 C- A^b E^b E^b

21

4

TE AMO POR SIEMPRE

1 2 1 2 2

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

B♭ Trp. 4

A.Sx. 1

A.Sx. 2

T.Sx. 1

T.Sx. 2

B.Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

E.Gtr.

PNO.

A.B.

D.S.

E^b G⁷ C- E^b E^b E^b E^b G⁷ C- G⁷ C-

E^b G⁷ C- E^b E^b E^b E^b G⁷ C- G⁷ C-

31

TE AMO POR SIEMPRE

5

The musical score is arranged for the following instruments and parts:

- Background:** Four B♭ Trumpets (Tpt. 1-4) and four Trombones (Tbn. 1-4). The trumpet parts are marked with *sfz* and include a section labeled "OPEN SOLOS".
- Woodwinds:** Alto Saxophones 1 & 2 (A.Sx. 1, 2), Tenor Saxophones 1 & 2 (T.Sx. 1, 2), and Bass Saxophone (B.Sx.).
- String Section:** Double Bass (D.S.).
- Keyboard:** Piano (PNO.) and Electric Guitar (E.Gtr.).

The score includes a "BACKGROUND" section and a section labeled "B" with first and second endings. The guitar part features a rhythmic pattern with chords: C-, E^b, E^b, C- G⁷ C-, and A^b.

6

1

TE AMO POR SIEMPRE

2

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

E.Gtr.

PNO.

A.B.

D.S.

51

A **TE AMO POR SIEMPRE** **FIN** **7**

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for four trumpets (Bb Tpt. 1-4), two saxophones (A.Sx. 1-2 and T.Sx. 1-2), four tenors (Ten. 1-4), electric guitar (E.Gtr.), piano (Pno.), and drums (D.S.). The score is divided into two main sections, 1 and 2, with first and second endings. The key signature is Bb major. The guitar part includes chord diagrams for Eb, E7, G7, and C-.

Conclusiones

Las bandas de pueblo han llegado a ser un icono muy importante para la cultura popular, interpretando géneros tradicionales del Ecuador y aunque muchos han pensado que este tipo de banda ha desaparecido, todavía está muy presente en cada celebración y acto cívico. Por otra parte, en el Ecuador las *big band* están dedicadas al *jazz* estadounidense. Su número es todavía muy escaso.

Las bandas de pueblo y las *big band* son descendientes de las bandas militares, en las que destacó John Philip Sousa a fines del siglo XIX; los cuales llegaron a tener una técnica y forma de escritura característica, estos recursos se esparcieron en varios formatos de bandas.

Al realizar el procedimiento de los tres análisis melódicos en macroforma y microforma de Manuel Nazca de los temas Mi Magdalena, Adiós por siempre y Te amo por siempre, pudimos observar que la forma se compone de Introducción – A – B, además la parte melódica se desarrolla por pequeñas subfrases, las cuales generan de dos a tres frases en los temas. Estos motivos se vuelven a repetir con diferentes intervalos. En la parte armónica, Nazca decide mantenerse con la armonía tradicional de los géneros establecidos, además en todos los temas en la parte A empieza con la tónica de la tonalidad y en la parte B sube una sexta. Por otro lado, en la parte rítmica se mantiene con la fórmula tradicional de los géneros mestizos. Además, añade adornos en las melodías como apoyaturas, bordaduras, notas de paso, notas escapatorias, con la finalidad de embellecer a las melodías. Estos recursos también los encontramos en los análisis melódicos de los temas In the mood, Take the A train y Autumn leaves.

En los análisis orquestales de *big band*, podemos resumir que las bandas de pueblo y las *big bands* utilizan los mismos recursos compositivos, sin embargo, en el formato de *big band* se añade una sección de solistas; por otro lado, en la parte armónica utilizan tensiones, lo que incide en su sonoridad; en la parte rítmica se utiliza el *swing*.

Los recursos utilizados en los arreglos para el formato de *big band*, fueron *call and response*, armonización en bloque, *hit rhythmic*, densidad y *background*.

Al momento de aplicar los arreglos en este formato, en los temas Adiós por siempre y Te amo por siempre, no se logró la semejanza con la sonoridad de una *big band*, ya que, aunque se utilizó los mismos procedimientos tanto en armonización como en instrumentación y registro; los resultados fueron diferentes.

Se decidió re – armonizar el tema Mi Magdalena para poder encontrar una sonoridad semejante a la de *big band* y, gracias a este recurso, se pudo cumplir el objetivo en este tema.

En general, los tratamientos arreglisticos que se dan en el *jazz* y en la música ecuatoriana son similares, sin embargo, se encontraron diferencias limitaciones en la parte armónica, ya que la sonoridad de la música notorias en la parte armónica, lo que genera una sonoridad distinta entre la música ecuatoriana que utiliza básicamente acordes, triadas, y la música de *big band* que emplea funciones de acordes con cuatro o más sonidos.

Recomendaciones

Es necesario tener en cuenta que la armonización es muy importante al momento de realizar un arreglo para *big band*, si el objetivo es que el color sea semejante a la música habitual para este formato, es necesario la re armonización y el uso de tensiones en la melodía.

Por otro lado, si el objetivo es mantener la armonización tradicional de los géneros, hay que tener claro cómo se van a repartir las armonizaciones en los instrumentos, para así poder variar el timbre armónico.

Además, es importante que esté presente el segmento de solos con sus respectivos *backgrounds*, ya que este es un recurso clave en el estilo de música asociado a las *big bands*.

Referencias:

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona, España: IDEA BOOKS, S.A.
- Aguirre, P. (2009). *100 años del Rey del "swing"*. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2009/05/090530_benny_godman_100_sao
- De la Oliva, C., y Moreno, E. (1999). *Jhon Philip Sousa*. Recuperado de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5394/John>
- Durán, S. (1920). *La música incásica: Nuestra música aborigen*. Buenos Aires: Gastón o Talamón.
- El Comercio, (2009). *Dos bandas de pueblo fueron premiadas*. Recuperado de <http://www.elcomercio.com/actualidad/bandas-pueblo-premiadas.html>
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición*. Buenos Aires: Malos.
- Latham, A. (2004). *Oxford Dictionary of Musical Terms*. Obtenido de <http://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-un-interludio/>
- Love, L. (2015). *georgiaMUSIC*. Recuperado de <http://georgiamusic.org/french-connection-the-story-behind-johnny-merciers-autumn-leaves/>
- Moreno, S. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Mucucci, M. (2016). *JAZZIZ:"Take the A train" (Billy Strayhorn, 1939)*. Recuperado de <https://www.jazziz.com/billy-strayhorn-take-train-1939/>
- Mucucci, M. (1 de Agosto de 2017). *JAZZIZ: A short history of... "In the mood" (Joe Garland, 1938)* . Recuperado de <https://www.jazziz.com/short-history-mood-joe-garland-1938/>

- Mullo, J. (2015). *Cantos monteneros y chapulos: Semántica de la canción alfarista*. Quito, Ecuador: CEN.
- Mullo, J., Puchaicela, G., y Rivadeneira, E. (2007). *Música ecuatoriana para banda popular 1*. Quito, Ecuador: Alcaldía Metropolitana.
- Navas, M. (2010). *El alma de las fiestas: BANDAS DE PUEBLO EN QUITO*. Quito, Ecuador: MVSEO.
- Peñalver Vilar, J. (2010). *La big band, la orquesta de jazz por excelencia*. Recuperado de http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_La-Big-Band-Orquesta-de-jazz-JoseMa-Penalver.pdf
- Rivadeneira, E. (2010). *Música ecuatoriana para banda popular III*. Quito, Ecuador: Alcaldía metropolitana.
- s, f. (2008). *Las Big Bands*. Recuperado de <http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/musica/big-bands.html>
- Santos, C. (1996). *Aprender cantando: Materiales para la clase de música*. Quito, Ecuador: CONMUSICA.
- Santos, C. (2017). *La mishky note*. Recuperado de <https://musicaequatorial.blogspot.com/2017/07/mishky-note-continuacion-ensayare-una.html>
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Indentidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quit, Ecuador: CCE.

ANEXOS

Anexo 1. Mi Magdalena

SCORE

MI MADGALENA

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCION: PAMELA NAZCA

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and bar lines. Chord symbols are placed above the staves, including E^{bb}, G⁷, C⁻, and A^b. Performance markings include 'FINE', 'D.C. AL FINE', and section markers 'A' and 'B'. Measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, and 49 are indicated at the beginning of their respective staves.

Anexo 2. Adiós por siempre

SCORE

ADIÓS POR SIEMPRE

MANUEL NAZCA

TRANSCRIPCIÓN: PAMELA NAZCA

The musical score is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of seven staves of music with various chords and performance markings.

Staff 1: Chords: A^b, E^b, E^b, G⁷, C^{MIN} 1.

Staff 2: Chords: C-, G⁷, C-, C-, G⁷, C-. Marking: 2.

Staff 3: Chords: C-, E^b, A^b, E^b. Marking: 5, [A].

Staff 4: Chords: A^b, E^b, C-, G⁷, C-, C-, G⁷, C-. Marking: 10.

Staff 5: Chords: A^b, G⁻, D.S. AL CODA (#)C-, G⁷, C-, C-, G⁷. Marking: 16.

Staff 6: Chords: C-, [B] A^b, E^b. Marking: 22.

Staff 7: Chords: G⁷, C-, AL (#)A^b, G^{MIN}. Marking: 27, 1., 2., 33.

Anexo 3. Te amo por siempre

SCORE

TE AMO POR SIEMPRE

MANUEL NAZCA
TRANSCRIPCION PAMELA NAZCAQ

The musical score is written in G minor (three flats) and 6/8 time. It consists of five systems of music, each with a guitar part and a piano part. The guitar part includes chord diagrams and chord names (C-, E^b, G⁷, A^b, E^b), while the piano part includes lyrics and performance markings like 'D.C. AL FINE' and 'FINE'. The score is divided into sections: 'INTRODUCCION' (measures 1-4), section 'A' (measures 5-11), section 'B' (measures 17-22), and a final section (measures 23-24). Measure numbers 6, 12, 18, and 23 are indicated at the start of their respective systems.

INTRODUCCION C- C- G⁷C-

A E^b G⁷ C-

E^b G⁷ C- D.C. AL FINE

C- C- G⁷C-

B A^b A^b E^b AL FINE G⁷ C- C- FINE

Anexo 4. In the mood

SCORE

IN THE MOOD

GLENN MILLER

INTRO

5 **A** B^b7 B^b7 B^b9 E^b7 D^b6 A^b6

9 A^b6 A^b7

13 D^b6 A^b6

17 E^b7 B^b-7 A^b6 D^6 E^7 B^b-7

21 **B** A^b D^{DIM} E^b9 B^b-7 E^b9 A^b F^{DIM} E^b9 B^b-7 E^b9 A^b F^{DIM}

23 E^b9 B^b-7 E^b9 E^b7 E^bDIM E^b7 E^7 E^b7 A^b E^b7 E^bDIM E^b7 E^7 E^b7 A^b6

28

2

A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7} A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7}

33

A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7} E^{b7} E^{bDIM} E^{b7} E⁷ E^{b7} A^{b6}

37

A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7} A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7}

41

A^b F^{DIM} B^{b-7} E^{b7} E^{b7} E^{bDIM} E^{b7} E⁷ E^{b7} A^{b6}

45

E^{b7} E⁷ E^{b7} E⁷ E^{b7} A^b

49

A^b A^b E^{b7} A^b

53

A^b E^{b7} A^b

58

E⁷ A^{b6} E^{b7}

63

68

71 A^{b6} $A^{b7} 3$

75 D^{b6} A^{b6} E^{b7}

80 A^b

85 A^{b6} A^{b7}

89 D^{b6} A^{b6}

93 E^{b7} A^b

98 A^{b6} $A^{b7} D^{b6}$

103 A^{b6} E^{b7} A^b

108



111



114

A^bb



Anexo 5. Take the A train

DUKE ELLINGTON

SCORE

TAKE THE A TRAIN

The musical score is written in 4/4 time and consists of the following sections:

- INTRO:** Measures 1-4, starting with a C major chord. The melody features eighth-note triplets.
- Section A:** Measures 5-10, starting with a C major chord. The melody continues with eighth-note triplets and includes chords C, D7, and G7.
- Section B:** Measures 11-22, starting with an F major chord. The melody includes chords F, D7, G7, and A-C.
- PUENTE (Bridge):** Measures 23-38, starting with a G7 chord. The melody includes chords G7, G#, A, and B.
- Section A':** Measures 39-42, starting with an E^b chord. The melody includes chords E^b, F7, F-, and E7.
- Final Section:** Measures 43-46, starting with an F^b chord. The melody includes chords F^b and E^b, with first and second endings indicated.

Anexo 6. Autumn leaves

SCORE

AUTUMN LEAVES

JHONNY MERCER

A G- C-7 F⁷ B^bMAJ⁷ E^bMAJ⁷

6 **B** A^{mi7}^b₅ D⁷ G- AL FINE

11 E^bMAJ⁷ A^{mi7}^b₅ D⁷ G-

15 C-7 F⁷ B^bMAJ⁷

19 A^{mi7}^b₅ D⁷ G-7 G^b7

23 F-7 E⁷ E^bMAJ⁷ D⁷ G- D.C. AL CODA

27 FINE G- G⁷

