

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Elaboración de siete arreglos de pasillos fusionados con elementos de jazz para ser interpretados en un concierto

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical

Autor:

Milton Esteban Gutiérrez López

CI:0104741566

Correo electrónico: esteban_trompet@hotmail.com

Director:

Magíster Jorge Alfredo Ortega Barros

CI:0105188817

Cuenca, Ecuador

18-octubre-2022

Resumen:

El presente proyecto desarrolla la fusión de siete pasillos con elementos musicales del jazz como son: armonía, ritmo, escalas, modos y fraseos; con la finalidad de ser interpretados en un concierto.

Se enmarcará dentro del tipo de investigación de campo y bibliográfica. Desarrollando directamente asuntos seleccionados, manteniendo una relación directa con las fuentes de información tanto a nivel general como individual.

Se sustentará la parte teórica mediante consultas a fuentes bibliográficas, textos, publicaciones y material online.

En el primer capítulo se aborda los orígenes, estilos y características del pasillo y el jazz, con el fin de introducir a los géneros musicales mencionados.

En el segundo capítulo se desarrolla las características musicales del pasillo y jazz, así como los recursos musicales empleados en el proceso arreglístico de los temas

En el tercer capítulo se realizó un análisis de cada obra seleccionada, revisando su forma, ritmo, armonía, melodía y estructura formal.

En el cuarto y último capítulo se presenta los arreglos musicales terminado

Palabras claves: Pasillo. Jazz. Vals. Fusión. Armonía. Arreglos. Música. Escalas. Acordes. Instrumentación. Forma. Melodía. Ritmo.

Abstract:

This project develops the fusion of seven corridors with musical elements of jazz such as: harmony, rhythm, scales, modes and phrasing; for the purpose of being performed in a concert.

It will be framed within the type of field and bibliographic research. Directly developing selected issues, maintaining a direct relationship with sources of information both at a general and individual level.

The theoretical part will be supported by consulting bibliographical sources, texts, publications and online material.

The first chapter deals with the origins, styles and characteristics of Hall and jazz, in order to introduce the aforementioned musical genres.

In the second chapter, the musical characteristics of the Hall and jazz are developed, as well as the musical resources used in the arranging process of the themes.

In the third chapter, an analysis of each selected work was carried out, reviewing its form, rhythm, harmony, melody and formal structure.

In the fourth and last chapter, the finished musical arrangements are presented.

Keywords: Pasillo. Jazz. Waltz. Fusion. Harmony. Arrangements. Music. Scales. Chords. Instrumentation. Form. Melody. Rhythm.

Índice

| | |
|--|-----------|
| DEDICATORIA..... | 14 |
| AGRADECIMIENTO..... | 15 |
| INTRODUCCIÓN..... | 16 |
| OBJETIVOS..... | 18 |
| CAPÍTULO 1..... | 19 |
| Los géneros musicales: El Pasillo y el Jazz | 19 |
| 1.1 EL PASILLO | 19 |
| <i>Orígenes culturales del pasillo.....</i> | <i>19</i> |
| <i>El pasillo en el Ecuador.....</i> | <i>20</i> |
| <i>Características del Pasillo según la geografía (Costa y Sierra)</i> | <i>21</i> |
| <i>Pioneros del género</i> | <i>21</i> |
| Etapa I (1900 - 1914) | 21 |
| Etapa II (1915 - 1935)..... | 23 |
| Etapa III (1911 – 1912; 1915 - 1935) | 24 |
| EL JAZZ | 25 |
| <i>Orígenes del Jazz</i> | <i>25</i> |
| <i>Primeros estilos del Jazz</i> | <i>25</i> |
| <i>El Jazz en el Ecuador</i> | <i>27</i> |
| CAPITULO 2..... | 33 |
| CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PASILLO..... | 33 |
| <i>Análisis del Pasillo</i> | <i>33</i> |
| <i>Ritmo</i> | <i>34</i> |
| <i>Instrumentos presentes en el Pasillo</i> | <i>34</i> |
| CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL JAZZ | 34 |
| <i>Armonía.....</i> | <i>35</i> |
| <i>Melodía.....</i> | <i>35</i> |
| Timbre..... | 35 |
| La improvisación..... | 36 |
| <i>Instrumentos presentes en el Jazz.....</i> | <i>37</i> |
| RECURSOS MUSICALES UTILIZADOS PARA REALIZAR LA FUSIÓN..... | 37 |
| <i>Escalas y Modos</i> | <i>37</i> |
| Escala Mayor..... | 38 |
| Escala Do Mayor..... | 38 |
| Modos..... | 38 |
| Modo menor..... | 38 |
| La menor..... | 38 |
| Menor armónica..... | 39 |
| Menor melódico..... | 39 |
| <i>La escala pentatónica.....</i> | <i>41</i> |
| <i>La escala blues</i> | <i>42</i> |

| | |
|---|-----------|
| <i>Escalas disminuidas</i> | 42 |
| Escala disminuida en Do. | 43 |
| Escala disminuida en Do# o Reb..... | 43 |
| Escala disminuida en Re. | 43 |
| ARMONÍA | 44 |
| <i>Two Five One.</i> | 44 |
| <i>Acordes de séptimas.</i> | 45 |
| Acorde de séptima de Dominante..... | 46 |
| <i>Acordes sustitutos.</i> | 47 |
| <i>Tensiones.</i> | 48 |
| CAPITULO 3 | 49 |
| LISTADO DE PASILLOS SELECCIONADOS | 49 |
| ANÁLISIS MUSICAL DE LOS PASILLOS SELECCIONADOS | 50 |
| <i>Adoración (Enrique Ibáñez Mora)</i> | 50 |
| Formas | 50 |
| Ritmo | 50 |
| Armonía | 51 |
| Melodía..... | 52 |
| Estructura Formal | 53 |
| <i>El Aguacate (César Guerrero)</i> | 59 |
| Forma. | 59 |
| Ritmo | 59 |
| Melodía. | 60 |
| Armonía. | 61 |
| Estructura Formal | 61 |
| <i>Sombras (Carlos Brito)</i> | 63 |
| Formas | 63 |
| Ritmo | 64 |
| Melodía. | 65 |
| Armonía | 66 |
| Estructura Formal | 66 |
| <i>Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera)</i> | 69 |
| Formas | 69 |
| Ritmo | 69 |
| Melodía. | 70 |
| Armonía | 71 |
| <i>Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi)</i> | 75 |
| Formas | 75 |
| Ritmo | 75 |
| Melodía. | 75 |
| Armonía | 76 |
| <i>Lamparilla (Miguel Ángel Cazares)</i> | 81 |
| Formas | 81 |

| | |
|---|-----------|
| Ritmo | 81 |
| Melodía. | 82 |
| Armonía | 83 |
| <i>Pasional (Enrique Espín Yépez)</i> | 86 |
| Formas | 86 |
| Ritmo | 86 |
| Melodía. | 87 |
| Armonía | 88 |
| CAPITULO 4 | 90 |
| ARREGLOS | 90 |
| Arreglo musical del tema: Sombras (Carlos Brito)..... | 90 |
| Arreglo musical del tema: Pasional (Enrique Espín Yépez)..... | 100 |
| Arreglo musical del tema: Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera)..... | 109 |
| Arreglo musical del tema: Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi). | 116 |
| Arreglo musical del tema: Lamparilla (Miguel Ángel Cazares). | 125 |
| Arreglo musical del tema: Adoración (Enrique Ibáñez Mora). | 132 |
| Arreglo musical del tema: El Aguacate (César Guerrero). | 140 |
| CONCLUSIONES | 147 |
| BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN | 151 |

INDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|---|----|
| Ilustración 1. Escala pentafónica y sus cinco modos..... | 33 |
| Ilustración 2. Patrón rítmico del pasillo..... | 34 |
| Ilustración 3. Ejemplo uso de la escala pentafónica para improvisar..... | 35 |
| Ilustración 4. Fragmento del pasillo "Alma en los Labios"..... | 39 |
| Ilustración 5. Fragmento del pasillo "Lamparilla"..... | 39 |
| Ilustración 6. Fragmento del pasillo "Adoración"..... | 40 |
| Ilustración 7. Fragmento del pasillo "El Aguacate"..... | 40 |
| Ilustración 8. Fragmento del pasillo "Adoración"..... | 40 |
| Ilustración 9. Fragmento del pasillo "Pasional"..... | 41 |
| Ilustración 10. Escala pentafónica..... | 41 |
| Ilustración 11. Escala pentafónica alterada con la 3a bemolada..... | 42 |
| Ilustración 12. Escala pentafónica alterada 3a y 5a bemolada..... | 42 |
| Ilustración 13. Escala de blues en C..... | 42 |
| Ilustración 14. Escala disminuida en Do..... | 43 |
| Ilustración 15. Escala disminuida en Do#..... | 43 |
| Ilustración 16. Escala disminuida en Re..... | 43 |
| Ilustración 17. Fragmento del pasillo "Adoración"..... | 43 |
| Ilustración 18. Ejemplo sobre sustituciones acordarles..... | 44 |
| Ilustración 19. Fragmento del pasillo "El Aguacate"..... | 45 |
| Ilustración 20. Fragmento del pasillo "Sombras"..... | 45 |
| Ilustración 21. Fragmento del pasillo "Adoración"..... | 46 |
| Ilustración 22. Fragmento del pasillo "Lamparilla"..... | 46 |
| Ilustración 23. Fragmento del pasillo "Lamparilla". 4..... | 47 |
| Ilustración 24. Fragmento rítmico del pasillo..... | 50 |
| Ilustración 25. Fragmento rítmico de vals..... | 51 |
| Ilustración 26. Fragmento rítmico de jazz waltz..... | 51 |
| Ilustración 27. Fragmento rítmico, melódico del pasillo "Adoración"..... | 51 |
| Ilustración 28. Cadencia two - five - one..... | 52 |
| Ilustración 29. Ejemplo de filler aplicado en un fragmento musical..... | 52 |
| Ilustración 30. Fragmento original del pasillo "Adoración"..... | 52 |
| Ilustración 31. Aplicación de una melodía anticipada sobre el fragmento original del pasillo "Adoración"..... | 53 |
| Ilustración 32. Fragmento original del pasillo "Adoración"..... | 53 |
| Ilustración 33. Aplicación de Retardando a la melodía original del pasillo "Adoración". | 53 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 34 Ejemplo de rearmonización en una melodía, aplicado en un fragmento de la obra titulada "Adoración" | 54 |
| Ilustración 35. Aplicación de acordes de novena en un fragmento musical..... | 54 |
| Ilustración 36. Implementaciones acordes sustitutos en un fragmento musical. | 54 |
| Ilustración 37. Ejemplo de rearmonización en un fragmento musical. | 55 |
| Ilustración 38. Aplicación de funciones acordares..... | 55 |
| Ilustración 39. Aplicación de novena en una melodía..... | 55 |
| Ilustración 40. Ejemplo sobre el uso de acordes de séptima. | 55 |
| Ilustración 41. Ejemplo sobre el uso del two – five – one..... | 56 |
| Ilustración 42. Adaptación de un acorde de novena en una melodía. | 56 |
| Ilustración 43. Aplicación de acordes de séptimas en un fragmento musical. | 56 |
| Ilustración 44. Ejemplos sobre el uso de la cadencia II - V - I..... | 56 |
| Ilustración 45. Ejemplo del acorde disminuido en una melodía..... | 57 |
| Ilustración 46. Rearmonización del pasillo "Adoración". | 58 |
| Ilustración 47. Formula rítmica del jazz waltz. | 59 |
| Ilustración 48. Formula rítmica de vals. | 59 |
| Ilustración 49. Aplicación de la formula rítmica del jazz waltz en un fragmento musical. | 60 |
| Ilustración 50. Aplicación del obligato en un fragmento musical. | 60 |
| Ilustración 51. Ejemplo de filler en un fragmento de la obra. | 60 |
| Ilustración 52. Fragmento de la melodía original..... | 61 |
| Ilustración 53. Aplicación de melodía anticipada en la melodía original. | 61 |
| Ilustración 54. Ejemplo de rearmonización en el fragmento de la obra musical..... | 62 |
| Ilustración 55. Dominante novena bemol..... | 62 |
| Ilustración 56. Acordes de séptima..... | 62 |
| Ilustración 57. Funciones secundarias por primarias..... | 62 |
| Ilustración 58. Acordes de novena. | 63 |
| Ilustración 59. two - five – one, aplicado en una melodía..... | 63 |
| Ilustración 60. Novena bemol aplicado en una melodía..... | 63 |
| Ilustración. 61 Ritmo de pasillo..... | 64 |
| Ilustración 62. Ritmo de pasillo con variación. | 64 |
| Ilustración 63. Ritmo de jazz waltz. | 64 |
| Ilustración 64. Variación de ritmos entre el bajo y la batería..... | 65 |
| Ilustración 65. Aplicación del filler en la melodía. | 65 |
| Ilustración 66. Fragmento de la melodía original..... | 65 |
| Ilustración 67. Aplicación de la melodía anticipada..... | 65 |

| | |
|--|----|
| Ilustración 68. Ejemplo aplicación de funciones primarias por funciones secundarias en una melodía. | 66 |
| Ilustración 69. Acordes de Séptima aplicada a la melodía. | 66 |
| Ilustración 70. Acorde de sexta aplicada a la melodía. | 67 |
| Ilustración 71. Acorde novena bemol en la melodía..... | 67 |
| Ilustración 72. Acorde de séptima aplicada a la melodía. | 67 |
| Ilustración 73 Rearmonización del pasillo "Sombras" | 68 |
| Ilustración 74. Formula rítmica del pasillo..... | 69 |
| Ilustración 75. Formula rítmica del vals..... | 69 |
| Ilustración 76. Formula rítmica del jazz waltz. | 69 |
| Ilustración 77. Variación rítmica entre el bajo y la batería. | 70 |
| Ilustración 78. Aplicación del filler en un fragmento de la melodía. | 70 |
| Ilustración 79. Fragmento de la melodía original..... | 70 |
| Ilustración 80 Aplicación de la melodía anticipada..... | 70 |
| Ilustración 81. Cambio de funciones armónicas..... | 71 |
| Ilustración 82. Acordes de novena. | 71 |
| Ilustración 83. Aplicación de acordes de séptima. | 71 |
| Ilustración 84. Cadencia two - five - one..... | 72 |
| Ilustración 85. Aplicación de acordes de séptima en la melodía..... | 72 |
| Ilustración 86. Aplicación de la cadencia two - five - one. En la melodía. | 72 |
| Ilustración 87. Aplicación del acorde disminuido en un fragmento musical. | 72 |
| Ilustración 88 Rearmonización del pasillo "Alma en los Labios"..... | 73 |
| Ilustración 89 Formula rítmica del pasillo..... | 75 |
| Ilustración 90. Formula rítmica del vals. | 75 |
| Ilustración 91. Formula rítmica del jazz waltz. | 75 |
| Ilustración 92. Variación rítmica del pasillo. | 75 |
| Ilustración 93. Filler aplicado en la melodía del bajo..... | 75 |
| Ilustración 94. Melodía original. | 76 |
| Ilustración 95. Aplicación de la melodía anticipada..... | 76 |
| Ilustración 96. Sustitución de funciones armónicas. | 77 |
| Ilustración 97. Aplicación de acorde #5 en la melodía..... | 77 |
| Ilustración 98. Acordes de séptima en la melodía. | 77 |
| Ilustración 99. Aplicación del II - V - I en un fragmento melódico. | 77 |
| Ilustración 100. Rearmonización con acordes de séptimas. | 78 |
| Ilustración 101. Aplicación del II - V - I. En la melodía..... | 78 |
| Ilustración 102. Rearmonización del pasillo "Guayaquil de mis Amores"..... | 80 |

| | |
|--|----|
| Ilustración 103 Formula rítmica del pasillo..... | 81 |
| Ilustración 104 Formula rítmica del vals..... | 81 |
| Ilustración 105 Formula rítmica del jazz waltz. | 81 |
| Ilustración 106. Variación en el patrón rítmico del pasillo. | 82 |
| Ilustración 107. Filler aplicado en la melodía. | 82 |
| Ilustración 108. Fragmento de la melodía original..... | 82 |
| Ilustración 109. Aplicación de la melodía anticipada..... | 83 |
| Ilustración 110. Cambio de funciones armónicas..... | 83 |
| Ilustración 111. Aplicación de acordes de séptimas en la melodía. | 83 |
| Ilustración 112. Aplicación de acordes sustitutos. | 84 |
| Ilustración 113. Aplicación de acordes de séptima en la melodía..... | 84 |
| Ilustración 114. Aplicación de la progresión II - V – I. en una melodía. | 84 |
| Ilustración 115. Rearmonización en el pasillo “Lamparilla”. | 85 |
| Ilustración 116. Formula rítmica del pasillo..... | 86 |
| Ilustración 117. Formula rítmica del vals..... | 86 |
| Ilustración 118. . Formula rítmica del jazz waltz. | 86 |
| Ilustración 119. Formula rítmica del pasillo aplicada en un fragmento de la melodía..... | 87 |
| Ilustración 120. Ejemplo de filler en el piano. | 87 |
| Ilustración 121. Fragmento de la melodía original..... | 88 |
| Ilustración 122. Aplicación de la melodía anticipada..... | 88 |
| Ilustración 123. Funciones armónicas. | 88 |
| Ilustración 124. Aplicaciones acordes septima en la melodía..... | 89 |
| Ilustración 125 Aplicación acorde disminuido en la melodía. | 89 |
| Ilustración 126. Acorde disminuido en la melodía..... | 89 |
| Ilustración 127. Rearmonización con acordes séptimas..... | 89 |

INDICE DE TABLAS

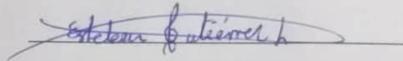
| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Grados y nombres de las escalas. | 37 |
| Tabla 2. Acordes Sustitutos. | 47 |
| Tabla 3. Esquema del pasillo "Adoración" | 50 |
| Tabla 4 Esquema pasillo "El Aguacate" | 59 |
| Tabla 5 Esquema del pasillo "Sombras" | 64 |
| Tabla 6. Esquema del pasillo Alma en los Labios..... | 69 |
| Tabla 7 Esquema del pasillo "Guayaquil de mis Amores" | 75 |
| Tabla 8. Esquema del pasillo Lamparilla. | 81 |
| Tabla 9. Esquema del pasillo "Pasional" | 86 |
| Tabla 10. Ejemplo de un esquema. | 147 |
| Tabla 11. Resumen de características y elementos musicales..... | 148 |
| Tabla 12. Recursos musicales empleados..... | 149 |

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Milton Esteban Gutiérrez López en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de siete arreglos de pasillos fusionados con elementos de jazz para ser interpretados en un concierto", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 18 de octubre de 2022



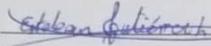
Milton Esteban Gutiérrez López

C.I: 0104741566

Cláusula de Propiedad Intelectual

Milton Esteban Gutiérrez López, autor del trabajo de titulación "Elaboración de siete arreglos de pasillos fusionados con elementos de jazz para ser interpretados en un concierto", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 18 de octubre de 2022



Milton Esteban Gutiérrez López

C.I: 0104741566

DEDICATORIA

A Dios quien me concede sabiduría y oportunidades. A mis padres Milton y Edelina, mi hermana Soledad, mi sobrina Paulita, mis estudiantes y amigos; quienes me motivaron y apoyaron durante todo este proceso.

A las personas que me siguen en diferentes redes sociales y a las que les gusta la música, que quieren ir un paso adelante; a ti que estás leyendo este trabajo va de todo corazón.

AGRADECIMIENTO

Quiero agradecer en primer lugar a Dios.

A mi Tutor Mgst. Jorge Ortega, que me animo y me apoyó en todo este proceso.

A mis docentes Ph.D. Carlos Freire y el Mgst. Nelson Ortega, quienes brindaron su tiempo y aportaron al desarrollo de este proyecto.

A mi amigo y profesor Freyler López, quien me enseñó todo sobre el jazz.

A la Ph.D Nancy Negrete, por su apoyo brindado durante la ejecución de este proyecto.

INTRODUCCIÓN

Al referirnos al tema titulado “Elaboración de siete arreglos de pasillos fusionados con elementos de jazz para ser interpretados en un concierto”, se considera importante dar algunos antecedentes del pasillo y del jazz.

El pasillo, género musical introducido desde Colombia y Venezuela, adquiere ciertas características locales al ser influenciado por la música ecuatoriana (Wong, 2013).

El pasillo, en el ámbito social, fue un baile popular de pareja entrelazado que se ejecutaba con pequeños pasos; de allí su nombre. A mediados del siglo XX, el pasillo pasa a ser un género sentimental, considerado, actualmente, como un poema de amor musicalizado. Se cree que los primeros compositores ecuatorianos del pasillo fueron: Aparacio Córdova, Carlos Amable Ortiz y un joven de apellido Ramos, quienes realizaron obras que referentes para nuevos compositores (Carrión, 2002).

El jazz, por su parte, es una expresión musical y artística de Estados Unidos con raíces africanas. Este género se gesta a partir de las tradiciones africanas asentadas al sur de Estados Unidos- Nueva Orleans, la que se considera como la cuna del jazz. Sin embargo, la migración forzada de los africanos hacia América y su mezcla con la cultura europea aportó, significativamente, a la difusión de este género (Herzhaft, 2003), incluyéndose Ecuador, obviamente.

La investigación enfrenta estos dos géneros musicales descritos, presentando un reto para incorporar el folclore de la música ecuatoriana en un género distinto, que no solo evidencie una sonoridad diferente sino una apreciación a quienes lo escuchan.

En este sentido, son pocas las investigaciones que se han arriesgado a interpretar el pasillo con elementos musicales propios del jazz. Está, por ejemplo, la investigación de

Montúfar (2017) quien adaptó el pasillo a formato Big Band¹; para ello, el autor seleccionó tres composiciones referentes al pasillo ecuatoriano.

Vallejo (2016), quien propone una fusión de géneros musicales ecuatorianos con lenguajes de jazz, Pop y Rock; entre uno de estos géneros está el pasillo. La investigación determinó que los elementos propios del jazz como es el swing, el bajo *walking* (bajo caminante) y la riqueza de los acordes y armonías disonantes, tienen un efecto sonoro especial con la música ecuatoriana.

Es por ello que con el presente trabajo de música se busca elaborar una rearmonización de siete pasillos ecuatorianos² para ser interpretados en un concierto. Las composiciones tendrán arreglos musicales considerando: la armonía, ritmo, melodía, escalas, modos y fraseos; de las cuales, se identificarán componentes singulares que puedan ser acoplados con elementos musicales propios del jazz³; en este caso, el *blues* y el *swing*. La instrumentación a ser empleada en el concierto será: saxofón, bajo, piano y batería.

El problema científico que plantea esta investigación es:

¿Qué pasillos, elementos de jazz y técnicas son pertinentes para la creación de arreglos de música ecuatoriana?

Para responder a este problema científico es necesario indicar los objetivos planteados.

¹ Formato de ensamble proveniente del Jazz.

² El Aguacate (César Guerrero), Sombras (Carlos Brito), Pasional (Enrique Espín Yépez), Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera), Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi), Lamparilla (Miguel Ángel Cazares) y Adoración (Enrique Ibáñez Mora).

³ El jazz, considerado como ritmo popular urbano norteamericano, ha experimentado fusiones y transformaciones diferentes dando lugar a nuevos géneros. El conocimiento del Jazz, actualmente, es muy amplio, difundido y apreciado en cualquier ambiente social.

OBJETIVOS

Objetivo general: Elaborar siete arreglos de pasillos fusionados con elementos de jazz para ser interpretados en un concierto.

Objetivos específicos:

1. Determinar los elementos del jazz que se utilizan para los arreglos de la música ecuatoriana. Descripción conceptual y análisis.
2. Determinar los elementos de los siete pasillos nacionales seleccionados para acoplar el jazz. Descripción, conceptual y análisis.

Para el desarrollo del trabajo se ha recurrido a la siguiente metodología de investigación científica: Se enmarcará dentro del tipo de investigación de campo y bibliográfica. Se desarrollará directamente asuntos seleccionados, manteniendo una relación directa con las fuentes de información tanto a nivel general como individual.

Se sustentará la parte teórica mediante consultas a fuentes bibliográficas, textos, publicaciones y material *on line*. Adicionalmente, el proyecto investigativo se realizará siguiendo los métodos del paradigma cualitativo.

Para la realización de la técnica de investigación de campo se utilizarán los siguientes métodos de investigación científica:

Del nivel teórico

Analítico sintético: Se utilizarán las particularidades armónicas, melódicas y rítmicas utilizadas tanto en el jazz como en el pasillo, a esto se adjuntarán conceptos definidos que nos ayuden a una dimensión histórica musical en la que se tendrán en cuenta fechas, exponentes, evolución desarrollo y características.

Histórico lógico: Se aplicará en la búsqueda de antecedentes históricos, cambios y evolución de ambos géneros en nuestro país, así como también, el desarrollo que ha sufrido el género en el siglo XX. Para facilitar la lectura a los instrumentistas se aplicará el formato de escritura estándar (Armonía + melodía).

CAPÍTULO 1

Los géneros musicales: El Pasillo y el Jazz

1.1 El Pasillo

Orígenes culturales del pasillo

El debate del origen del pasillo es muy amplio; se baraja un sin número de mezclas europeas, mestizas e indígenas, considerando un estudio con varias aristas que sus propios investigadores discrepan. Para Wong (2013), la hipótesis que considera de origen europeo, desea “blanquear” el género musical y perseguir una herencia europea de la nación mestiza. Por el contrario, la hipótesis que vincula al pasillo con raíces nativas expresa un deseo de reivindicar su origen indígena.

El musicólogo, Moreno (1996), en su compilación de música indígena de la provincia de Imbabura, hace una importante aseveración sobre la estrecha relación entre los dos géneros musicales el pasillo y el Toro Rabón; este último, fue un baile tradicional con un patrón rítmico ternario muy similar al pasillo y que fue, aparentemente, popular durante el siglo XIX. Para Stornaiolo (1999), el “pasillo” o “baile de pasos cortos” es una adaptación del vals europeo y surgió antes de la mitad del siglo XIX, influyendo significativamente en la Gran Colombia.

En un referente similar, Granda (2004) acredita que el pasillo es un texto poético-musical arraigado a una personalización de sentimientos ecuatorianos y una manifestación cultural, tan nuestra pero extraña a la vez, que en los últimos años ha sido omitida o desvalorizada. A este género lo expresa como: el Pasillo el “placer que duele”, la simbiosis de lo bello y de lo triste.

De acuerdo con Valdona (2005), en Ecuador el pasillo alcanzó su popularidad en 1930; desde entonces, en la cultura ecuatoriana la mejor forma de expresión es el pasillo, siendo este un himno de la desesperanza y la antología del derrotismo, cuyas letras plasman la vida sufrida y ordinaria del ecuatoriano común.

La relevancia del pasillo en el Ecuador tiene un período de oro, según Mullo (2009) que es la década de los treinta, considerada de gran importancia para el pasillo y la “música nacional”, erigiéndose como parte fundamental de la historia de nuestro cancionero

nacional. Al analizar la producción musical de este período, se encuentra que los pasillos se ubican como la mayor producción de obras musicales de compositores nacionales reconocidos como: de Ángel Leonidas Araujo Ch. (1900-1993); Jorge Araujo Ch., (1892-1970), esposo de Carlota Jaramillo; Carlos Brito (1891-1943); José Ignacio Canelos (1900-1957); Julio Cañar (1898-1986); Rafael Carpio Abad (1905-); Segundo Cueva Celi (1901-1969); Salvador Bustamante Celi (1876-1935); Sixto María Durán (1875-1947); Guillermo Garzón Ubidia (1902-1975); César Guerrero; Marco Tulio Hidrobo (1906-1961); Enrique Ibáñez Mora; Constantino Mendoza (1898-1985); Segundo Luis Moreno (1882-1972); Ramón Moya Alzamora (1897-); Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964); Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932); Francisco Paredes Herrera (1891-1952); Víctor Paredes G. (1896-1963); Carlos Silva Pareja (1909-1968); Nicasio Safadi (1897-1968); Rubén Uquillas (1904-1976); Víctor Valencia (1894-1966); Gonzalo Vera Santos (1917-1989); entre otros. Posteriormente, en los años cuarenta, aparecerán compositores connotados como Homero Iturralde (-1937); Carlos Rubira Infante (1921- 2018); Enrique Espín Yépez (1924- 1997); y otros, más recientes, como Carlos Bonilla Chávez (1923 - 2010), Gerardo Guevara (1930), Terry Pazmiño (1949).

El pasillo en el Ecuador

El pasillo es un género musical introducido desde Colombia y Venezuela que adquiere características locales al ser influenciado por la música ecuatoriana (Wong, 2013). El pasillo ha tenido diversos matices en la vida social: fue un baile popular de pareja entrelazado que se ejecutaba con pequeños pasos; de allí su nombre, así también el pasillo fue música de salón. A mediados del siglo XX, el pasillo pasa a ser un género sentimental para ser escuchado; hoy en día el pasillo es considerado como un poema de amor musicalizado. Los músicos populares de los años veinte y treinta seleccionaban poemas de contenidos sentimentales que tuvieran consonancia en sus versos para musicalizarlos. Carrión (2002) considera que los primeros compositores ecuatorianos del pasillo fueron: Aparacio Córdova, Carlos Amable Ortiz y Rafael Ramos Albuja, quienes realizaron obras que referentes para nuevos compositores.

Valdona (2005) señala que en 1999, el estudio de Stornaiolo manifiesta que el “pasillo” o “baile de pasos cortos”, es una adaptación del vals europeo y surgió antes de la mitad del siglo XIX, influyendo significativamente en la Gran Colombia⁴. En el Ecuador, el pasillo alcanzó su popularidad en la década de 1930 que, para la cultura ecuatoriana, fue la mejor forma de expresión, convirtiéndose, incluso, en un himno de la desesperanza y la antología del derrotismo, ya que en sus letras se plasman la vida cotidiana y los sufrimientos del ecuatoriano común.

Características del Pasillo según la geografía (Costa y Sierra)

En Ecuador, el pasillo ha sido consentido como un solo género a nivel nacional, pero, diversos estudios no lo admiten así. Wong (2013), por ejemplo, afirma que los pasillos ecuatorianos se distinguen geográficamente entre costa y sierra; los primeros, son rápidos, alegres, armónicamente más variados y con predominio de tonalidades mayores, entre estos tenemos: 'Guayaquil de mis amores', compuesto por Nicasio Safadi y Lauro Dávila. Aunque está en tonalidad menor se lo interpreta a un tiempo ligero reflejando la alegría de la gente costeña.

Los pasillos de la región Sierra, en cambio, son melancólicos y con tonalidad menor. Entre ejemplos como estos tenemos: 'Lamparilla', compuesto por Miguel Ángel Casares y Elisa Borja con letra de dolor y lágrimas interpretado a un tiempo lento.

Pioneros del género

Anteriormente se mencionó que el pasillo no es originario de Ecuador, sin embargo, cabe resaltar que en este se le dio una personificación y desarrollo, el pasillo tuvo una evolución por etapas según la discografía.

Etapa I (1900 - 1914)

Las primeras grabaciones aparecen entre el año de 1900 aproximadamente en “el plato” llamado disco, hasta 1914 año en el que se da la Primera Guerra Mundial afectando a

⁴ La Gran Colombia estuvo compuesta por los países: Venezuela, Colombia y Ecuador

gran parte de Europa entre estos países como: Italia, Francia y Alemania países donde se grababan música latinoamericana

Las Grabaciones fueron realizadas por Bandas Militares estas resultaban más fácil la grabación por su sonoridad en aquella época ya que se enviaba las partituras desde nuestro país con arreglos para banda a que vayan grupos a grabar en Europa.

Otra particularidad es que se omitía el nombre de compositores y autores, pero es común que en letras muy chicas se indica el género y lugar de origen de la obra musical ejemplo. pasillo ecuatoriano, Habanera ecuatoriana, etc.

Algunos de los pasillos que se grabaron en esta época fueron.

- Olimpo
- Amor de quiteña.
- Recuerdos
- Ausencia
- Julia
- Tila
- El nombre de mi amada
- La luz de mis ojos.
- Ruegos

Los siguientes temas fueron grabados por Beka-Grand de Alemania, lista proporcionada por Alejandro Pro Meneses “Discografía del pasillo ecuatoriano” (1997).

- Entre los brazos
- El indiano
- Eres mi encanto
- Blanca
- A mi negra
- Soy tuyo, entre otras obras.

Etapa II (1915 - 1935)

Estas grabaciones se realizaron en la Habana Nueva York, Los Ángeles y Nueva Europa. El impacto de la I Guerra Mundial hizo que buscarán otro lugar para grabar se contaba solo con tres centros que podían calificar como estudios de grabación como son: Nueva York, La Habana y Sao Pablo.

Compositores ecuatorianos realizaron sus grabaciones en la Habana, ciudad que se había constituido en la “Meca Del Arte” en el siglo pasado La Habana y Nueva Orleans eran centros de farándula mundial.

Esta etapa fue muy fructífera, debido a que en Ecuador se desarrolló la Etapa de Oro del pasillo por la cantidad de compositores como: Francisco Paredes Herrera, Carlos Amable Ortiz, José Ignacio Canelos, Ángel Leónidas y Jorge Araujo Chiriboga, Salvador Bustamante, Segundo Cueva Celi, Julio Cañar, Nicasio Safadi, Enrique Ibañez, Dr. Alejandro Lazo. Por citar algunos.

En esta época comprendida desde el final de la I guerra Mundial e inicio de la II Guerra, para el pasillo ecuatoriano fue la Época de Oro recordemos el disco de la Columbia con el título de *Rapsodia Ecuatoriana*, que se vendió por cantidades astronómicas en este tiempo en América como en Europa a tal punto que para atender la demanda obligo a tres grabaciones la primea la realizo la Orquesta Madriguera otra la con la Orquesta Austral y la tercera con la Orquesta Incaica, se trata de La *Bocina*, Fox Incaico compuesto por Rudecindo Inga Vélez.

De Ecuador salían como de una fuente las partituras musicales en particular la de los pasillos con rumbo a Nueva York donde los directores artísticos de la Víctor, Columbia y otras, seleccionaban músicos de la talla de Terig Tucci, Cibeli Madriguera, La Calle, las voces que las interpretarían. Es lógico que, dada la situación geográfica de Guayaquil, el principal puerto del Ecuador los compositores más apreciados y preferidos fueron: El cuencano Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Enrique Ibañez Maquilon Orellana junto a compositores de la sierra como Cristóbal Ojeda Dávila, José Ignacio Canelos, Carlos Amable Ortiz, Francisco Villacrés entre otros.

Algunos de temas que se grabaron fueron los siguientes:

Habana.

- Jilguerito tráeme besos (Nicasio Safadi)
- Cenizas del Corazón (Francisco Paredes Herrera)
- Triste Despertar (Francisco Paredes Herrera)
- El Ultimo pasillo (Francisco Paredes Herrera/ Fernández de Córdova)

Nueva York

- Recuerdo (Francisco Paredes Herrera)
- He sentido en mi pecho (Francisco Paredes Herrera)
- Al Oído (Francisco Paredes Herrera)
- Tu y Yo (Constantino Mendoza Moreira)
- Invernal (Nicasio Safadi / José María Egas)
- El Alma en los labios. (Francisco Paredes Herrera)
- Sombras (Carlos Brito)
- Alma Lojana (Cristóbal Ojeda)

Etapa III (1911 – 1912; 1915 - 1935)

En esta época Ecuador se ubica entre los países pioneros en la grabación de discos en la América Latina. Las primeras grabaciones en Ecuador fueron realizadas por la firma comercial Encalada y Cía. de la ciudad de Guayaquil en 1911.

En Ecuador en el año de 1911 se graba entre Guayaquil y Quito nada menos que ciento treinta y seis discos, esto es doscientas setenta y dos piezas, con artistas, orquestas y bandas ecuatorianas, curiosamente se incluye dos tangos argentinos, pero cabe resaltar que la mayoría fueron pasillos ecuatorianos; el número fue de sesenta y siete temas.

En aquella época se grababan los discos en Ecuador, pero la fabricación de los mismos se realizaba en Estados Unidos o Europa en Alemania en 1912 se publica el Catálogo de Antenor Encalada de discos grabados en Guayaquil y Quito y que ya estaban de venta dicho documento reposa en el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador.

Varios temas se grabaron en estas canciones como:

- Partida

- La vida es amarga.
- Una despedida
- Flores Negra
- Guayaquil De Mis Amores.

El Jazz

Orígenes del Jazz

El jazz es una expresión musical y artística de Estados Unidos con raíces africanas. Para el autor Tirro (2007), sus génesis se dan a finales del siglo pasado, superando así el paso del tiempo hasta hoy. El jazz es considerado un género musical que tiene forma, complejidad y normas. Este género se gesta a partir de las tradiciones africanas asentadas al sur de Estados Unidos- Nueva Orleans, la que se considera como la cuna del jazz, siendo esta ciudad norteamericana el principal centro jazzístico durante la primera época.

Basado en lo anterior, Herzhaft (2003), aduce que la migración forzada de los africanos hacia América y su mezcla con la cultura europea, aportó significativamente a la difusión de este género. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan, primordialmente, de la tradición musical del occidente. El ritmo, el fraseo, la producción de sonido y los elementos de armonía del *blues* proceden de la música africana.

En este contexto, se puede decir que el jazz tiene sus inicios en los campos de esclavitud negra, precisamente, en Norteamérica, donde los afros laboraban en plantaciones diversas y para realizar su trabajo entonaban diversas canciones.

A continuación, se exponen razonamientos en orden cronológico de las raíces del jazz, donde se pretende clarificar la génesis.

Primeros estilos del Jazz

Peláez (2015) señala que el jazz trasciende de:

- **Work songs o Canciones de trabajo.** Estas canciones seguían tradiciones africanas, basadas en canto a capela que un esclavo realizaba y que, posteriormente, el resto repetía a coro o a modo de respuesta. Estas canciones se basaban en un

ritmo concreto, estableciendo un modo de diálogo entre solista y coro. La interpretación de este tipo de canciones es colectiva, sea por medio del canto o palmadas a forma de percusión, ayudando así a llevar un ritmo constante y complejo, en ocasiones, en forma de polirritmia y en la que era frecuente el empleo de la síncopa.

Algunas de estas canciones eran improvisadas y se basaban en la escala pentatónica; una escala de cinco tonos en la cual se evitan los semitonos (DO, RE, MI, SOL, LA). La influencia de la religiosidad en la evangelización de los esclavos supuso una enseñanza de himnos, con el objetivo de que los afroamericanos formalizaran un estilo musical más occidental y evitaran emplear sus raíces africanas en la música; esto generó que formas musicales europeas contribuyeran a las tradiciones musicales africanas.

- **El Ragtime.** A finales del siglo XVIII, florece el ragtime o tiempo despedazado y se basa en la música pianística de ese tiempo. El ragtime posee un ritmo binario, generalmente, en 4/4 o 2/4, con una armonía funcional basada en la acentuación de la tónica, dominante y subdominante en tonalidad mayor
- **El Blues.** A finales del siglo XIX, nace el *Blues* en territorio sureño de Estados Unidos, aún se vivía la época esclavista.

Herzhaft (2003) señala que el blues está compuesto por reglas flexibles, siendo esta un poema cantado de doce compases, derivada del verso alejandrino. Por regla general, el blues se compone por estrofas de tres versos, el último verso rima con el primero, que se repite. El blues utiliza también una secuencia armónica usual, siguiendo una base de tres acordes (primer, cuarto y quinto grados) con una alteración de los acordes de 1er y 4to grado.

Rolf (2008) en su estudio afirma que el *Blues* es la base de la mayor parte de la música popular americana y británica de los años cincuenta.

El Jazz en el Ecuador

Guerrero (2014) menciona que el jazz en el Ecuador llegó por la década de los años veinte, una de las primeras bandas de jazz en el Ecuador fue Jazz Band de la Sociedad Filarmónica del Guayas dirigido por Nicolás Mestanza (1893 - 1942) los integrantes de la banda fueron Fermín Silva de la Torre (Primo del poeta Medardo Ángel Silva), Pepín Avilés, Humberto Cueva, León Benigno Palacios, Nicasio Safadi, y Sandifor trombonista afroecuatoriano, Sus composiciones eran influenciadas del jazz de New Orleans.

Russo (2014) señala que en 1930 viaja a Nueva York uno de los integrantes de la Jazz Banda, Nicasio Safadi, integrado el Dúo Ecuador con Enrique Ibáñez, acompañados del empresario J. D. Feraud Guzmán para realizar la grabación de pasillos ecuatorianos, en este viaje traen consigo discos de jazz, partituras, métodos e instrumentos musicales. Al tener contacto con otro ambiente musical como es el jazz se dio cuenta del negocio que representaba la música y trajo varios materiales musicales tales como: métodos musicales, instrumentos, partituras, etc. Los cuales vendía en sus almacenes de música llamados J.D. Feraud Guzmán. después de unos años la Jazz Band tocaban en el bar Wonder del teatro Bolívar, su presentación tuvo aceptación del público y despertó aún más la curiosidad por el jazz, una de las personas influenciadas fue Humberto Jácome Maldonado quien formó su propia banda, a su vez inspiró a Luis Aníbal Granja, Rafael Ramos Albuja y otros. Poco tiempo después aparecen la banda Cabo Frío creada por el pianista Raymond Robira esta fue una de las bandas más importantes de jazz de los años sesenta y setenta. Cuando la Jazz Band volvió a Guayaquil se encontró con la sorpresa de que Felipe Cueva Johnes, un músico muy conocedor del jazz, había entrado en el movimiento de jazz, formando la agrupación Tropical Boys con ellos el baterista Gustavo Tola Carbo, los hermanos González y Leónidas Carrasco fue considerada como de jazz moderno, es decir dominaban los estilos de la época como el Be-bop. Figuras representativas como el saxofonista Luis Silva Parra (hijo del violinista Fermín Silva de La Torre), el guitarrista Roberto Vieira y los hermanos Bolaños sobresalieron en este género y se convirtieron en figuras del jazz ecuatoriano.

Russo (2014) comenta que en la época finales de los años 20 y principios de los años 30 el jazz era motivo de diferenciación de clases sociales, lo que escuchaban los jazz eran personas de clase alta. Así, los grandes bailes que se organizaban en los años 20 y 30 donde las bandas interpretaban géneros musicales tales como; Fox trot, One step, Two step, etc. La clase alta reflejaba cómo la cultura norteamericana estaba entrando mediante ellos, que eran los principales consumidores de este género musical como lo es el jazz, lo que generó esto generó la creación de bares y centros de diversión que una vez más reflejaban la gran influencia estadounidense, con sus nombres en inglés, lo que diferenciaba a los lugares locales, tales como: Wonder Bar, Fiesta High Life Club, etc. Los que convivían con las tabernas y salones populares, en los que se tocaba la música nativa, criolla y localista que denominaban Música nacional, que venía desarrollándose desde finales del siglo XIX entre la bohemia y el mestizaje, lo que provocaba que el jazz fuera en un principio visto como un modelo colonizador, ya que no se llevaba con lo nativo.

Russo (2014) menciona que los músicos que comenzaron el movimiento del jazz en Ecuador son Afrodescendientes, mestizos que pertenecían a sectores populares, y habían estudiado música en conservatorios o instituciones similares, quienes al no haber casi trabajo en música clásica, tuvieron que adaptarse a lo que la sociedad consumía, y quien dictaminaba la música de moda era la aristocracia terrateniente de la sierra, y la burguesía agroexportadora de la costa, y todos los sectores de poder que eran los que traían toda esta música que conocían en los transatlánticos, viajes a Nueva York o Europa y en los grandes hoteles. Los extranjeros aportaron mucho para el desarrollo del jazz en Ecuador uno de ellos fue el brasileño Felipe Cueva Johnes quien era apodado como el Almirante Johnes, su aporte fue importante en la destreza técnica y su conocimiento en los diversos géneros de la época como el Bebop con su orquesta llamada Los Tropical Boys, lo cual representó un despliegue del jazz en la ciudad de Guayaquil y que derivó en un semillero para el futuro. Además de las grandes urbes ecuatorianas, en las provincias, los músicos extranjeros han sido también un referente pedagógico para el jazz, como fue el caso de Teddy King quien

llegó a la ciudad de Cuenca en el año de 1958, Fue invitado por el Centro Ecuatoriano Norteamericano, y para el año de 1969 ya fue profesor de Piano del Conservatorio de Cuenca, otro extranjero estadounidense como fue Donald Gustaferr quien fundó una banda de jazz con alumnos, profesores y músicos de la III zona militar. En 1994, la desaparecida Musicoteca del Banco Central organiza un taller de jazz con el pianista y flautista ucraniano Valery Tchevchenko. En la década de los años 90 en Quito llegan músicos extranjeros como Omar Sosa (Cuba), Andreas Wollen Hoffer (Alemania), Pepe Ubilla (Chile) quienes fueron integrantes del grupo Entrenos y el México-Ecuatoriano Andy Sebastia de Cabo Frío. Además, en esta época los músicos ecuatorianos que emigraron del país para capacitarse y profesionalizarse regresaron al Ecuador, como es el caso del flautista Esteban Molina, quien a su regreso fundó el primer club de jazz, en los bajos del Hotel Quito, aquí músicos cubanos como son Arturo Basnuevas, y Pablo Moya, junto al quiteño Alex Alvear y músicos de otros países formarían después el grupo Tinku. En Ecuador se crea la banda que fusionan el jazz con géneros musicales ecuatorianos como es el caso de la banda Pies En La Tierra esta agrupación presentan propuestas del jazz adaptado a la música tradicional ecuatoriana desde un estudio formal y académico, este grupo es el de mayor consistencia en el lenguaje del jazz contemporáneo, mientras que el grupo Yagne jazz fusionan ritmos sudamericanos junto con el jazz y el rock, los sitios del jazz son particularmente los bares, es el caso de La Liebre en la ciudad de Quito hay se reúnen los jóvenes estudiosos para tocar en las Jam Sessions, la idea fue ubicar el jazz dentro de una participación nada elitista ni institucional y llevar el jazz al público en general bajo un perfil más formal, El Pobre diablo es otro bar donde los músicos de jazz de Quito se reúnen con bandas extranjeras para dar conciertos, recitales. En Guayaquil, un bar muy representativo para el jazz es el Dica Nicotina de Santa Ana lugar de gran afluencia turística. Entre el 2002 y el 2004 suceden varios festivales de jazz en el Maac se valoran proyectos como fábrica de jazz, una coproducción con el bar el Pobre Diablo con alumnos del jazz del Instituto de Música Contemporánea de la Universidad de San Francisco de Quito. Otras ciudades como Cuenca y Riobamba realizaron la quinta edición del festival internacional jazz In Situ 2010 demuestra que estos encuentros han ido ganando prestigio

en América latina, Otro evento de importancia es el festival de Ecuador de jazz, que inició en el año 2004 bajo la gestión de la fundación municipal tesoro nacional sucre. En 2006 se gestionó el festival Guayaquil Jazz Project 2006 En 2009 las instituciones tomaron una dirección administrativa respecto al jazz bajo las nuevas políticas de gestión cultural, a partir de esto se hicieron más festivales, pero menos elitistas aspecto que había sido impensable hasta hace pocos años y se han promovido varios proyectos como el Valdivia Jazz Fest y el Jazz Ensamble 2009.

Ruesga (2015) menciona que en Ecuador ha tenido varias agrupaciones y directores de jazz que se presenta a continuación.

- Mango blue (Ecuador USA) Dirigido por Alex Alvear con influencias de jazz, blues, y funk junto a estilos caribeños, son cubano salsa con tendencias afrolatinas.
- Cayo Iturralde funda el trio Anulación con Juan Valdano (p), Pepe German (dr).
- Meru jazz cuarteto con Alejandro Fuertes y Mauricio Proaño. Propuesta que fusiona culturas del mundo pasando por lo étnico hasta el free jazz.
- Morocco Jazz, graba en 2006 “Beija flor”, con influencias de Brasil, (Mauricio Noboa guitarra, Mauricio Vega bajo, Roberto Morales batería).
- Desdibujo. Basado en ritmos como drum & bass (Daniel Toledo bajo, Raúl Molina batería, Carlos Sánchez percusión, Gabriel Joffre guitarra, Jorge Luis Mora guitarra, Paul Sánchez Trompeta, Luis Sigüenza sax y Paola Navarrete voz).
- Alexandra Cabanilla QUARTET, Alexandra Cabanilla voz, Fernando Alvarado contra, Migue Gallardo piano, y Pablo Guerrero batería.
- Guajazz mezcla el pasillo ecuatoriano con latin jazz. Lo integraron Mario Dueñas teclados, Raúl Molina batería, Erick Villegas bajo.
- Cabo Frio, fundado por el baterista Andrés Sebastián en 1992, integrado por Raimon Rovira piano, Ivis Flies bajo, Eduardo Bascuñán guitarra, Marcelo Aguilar bajo, Pablo Moya bajo y sax, Enrique Sánchez contrabajo.

- Blues S.A. nace en 2001, integrado por Andrés Noboa guitarra y voz, Miguel Merchán bajo, Miguel Sevilla teclado, José Andrés Terán batería y Juan Carlos Donoso armónica.
- Esteban Molina flautista, fundo el grupo ceda el paso en 1994. • En cuenca ensamble jazz trio 1996, Extremidades 1998, Latin Caravan 2003, Grupo Mainstream 2004. Diana Viteri conforma Taki on Koy 2010, Andrea Ruilova la big band 2009, Freddy Abad, Abad jazz trio. 2010
- El bajista Esteban Portugal, Paul Caraguay piano, Roberto Morales batería, Gandhi Rubio saxo, fundan “Papayadada” Carlos Chong guitarra.
- María Tejada y su esposo Donald Regnier virtuoso de la guitarra de jazz.
- Algunos músicos extranjeros del medio: Marvin Doc Holladay saxo, Walt Szymansky trompeta, Donald Regnier guitarra Tonny Speranza trompeta, Rita Martins voz, Cathy Elliot voz Gary Wittner guitarra,
- Ramiro Olaciregui guitarrista y compositor, dirige ensambles y es docente, Astrid Pape de origen alemán fundo Jazzabrazz, en 1994.
- Músicos que permanecen en las jornadas jazzísticas guayaquileñas, Juan Carlos Amador, Ramiro Pito, Juan Pablo Andrade, Raúl Molina, José Olvera. Francisco Echeverría Standard trip: Francisco Echeverría teclados, Carlos Vera guitarra, y Raúl Molina batería, formados en 1996 en Guayaquil.

En la actualidad el jazz en el nuevo siglo Ecuador ha logrado dar un gran paso en el desarrollo del jazz en la primera década del siglo XXI. En la actualidad existen varios centros de educación donde se puede estudiar este género tan versátil, por ejemplo: en el Instituto de Música de la Universidad San Francisco de Quito; en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y en la Universidad Santiago de Guayaquil, existen materias teóricas y prácticas para la formación de músicos de jazz. También en las principales ciudades del país existen lugares donde el público puede asistir y escuchar en vivo a diversas agrupaciones: El Pobre Diablo y La Liebre, en Quito. En Guayaquil está Diva Nicotina en el cerro Santa Ana y en la capital azuaya, Néctar, Tertulia y el Cuenca Jazz

UCUENCA

Café. Entre los grupos más destacados del país tenemos: en Quito están Pies en la Tierra, el grupo Sustancia Oxidada, Andrés Noboa y la Orquesta Interbarrial, Jazz The Roots y Ensamble de Jazz UDLA. En Guayaquil: Jazzero, dirigida por Roberto Bolaños Jr., Vam Jazz Quartet, liderada por Jenny Villafuerte, Jazz Fusión de Carlos Prado y su Banda de Latin Jazz y Guayabera Band. En Cuenca: Trío Abad Jazz, Mainstream Jazz, de Miguel y Jazz de Barro que fusiona géneros ecuatorianos con Jazz.

CAPITULO 2

Características musicales del Pasillo

Análisis del Pasillo

El pasillo ecuatoriano se caracteriza en esencia como un poema de amor musicalizado (Wong 2010). Se escribe en compás de 3/4, habitualmente su estructura responde a la forma: A – B – B; a veces A – B – C, con introducción o “estribillo” de 4 a 8 compases, ahora, en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la 'Pentafonía andina', con notas de paso o “píen” o la Eptafonía, con base pentafónica; en el siglo XIX, predominó la tonalidad mayor. En la métrica, actualmente, se usa la forma: dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra (Herrera, 2012).

Mullo (2009) señala que el sistema modal pentafónico (cinco sonidos) ejercido por las culturas andinas, fue uno de los mayores aportes al pasillo y a otros géneros de música nacional; el haber incorporado giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino, hace comprender como el pasillo tuvo su “yaravización o indigenización”.



Ilustración 1. Escala pentafónica y sus cinco modos.
Fuente: Isabel Aretz.

Sánchez (2001) por su parte, también delimita al pasillo como un género con presencia armónico-melódica europea y reconoce dos tipos de pasillo, Serrano y Costeño; este último, definido cercano al Toro Rabón, mencionado en párrafos anteriores como música colonial. Su ritmo es de 3/4 y tanto su melodía como su armonía son similares al género indigenista nombrado anterior. Su forma con estilo romántico presenta una introducción cuya función es unir o separar las partes. Si el pasillo está escrito en tonalidad menor, su segunda parte (alta) estará en mayor, de preferencia, sobre el sexto grado de la tonalidad inicial.

Ritmo

Consiste en un patrón rítmico en compás ternario que se deriva del vals europeo: dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra. (Wong 2010).



Ilustración 2. Patrón rítmico del pasillo.
Fuente:Diego León.

Instrumentos presentes en el Pasillo

Godoy (2007) afirma que en la historia del pasillo ecuatoriano podemos encontrar una gran variedad de ensambles; allí podemos evidenciar formas para bandas militares, bandas de pueblo, instrumentos solistas, dúos, estudiantinas, coros, orquesta sinfónica, entre otros; sin embargo, actualmente la forma vocal instrumental llamada también pasillo canción o pasillo tradicional es la más popular entre las anteriores, es decir, aquel ensamble compuesto por la guitarra, requinto y voz. “El pasillo es adaptable y puede ser ya sea, una pieza instrumental, o puede ser tocada y cantada simultáneamente. La forma instrumental es la más antigua, pero la versión vocal, es más popular”.

Características musicales del Jazz

Introducción.

En el jazz se identifica una serie de rasgos comunes, como lo manifiesta Tirro (2007):

UCUENCA

- Improvisación, sea del grupo o del solista.
- Presencia de sección de ritmo en el conjunto.
- Patrón metronómico subyacente sobre el que se delinearán melodías sincopadas y figuras rítmicas.
- Uso de formatos de *blues* y de canciones populares.
- Organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala del *blues*.
- Rasgos tímbricos (vocales e instrumentales) característicos con vibratos, glissandos, articulaciones, entre otros.

Armonía

Peñalvar, (2011) indica que en el jazz se fusionan las tradiciones europea y africana. El repertorio melódico africano era, predominantemente, pentatónico. A decir de Moyano (2010), las escalas pentatónicas llevan este nombre porque están compuestas de cinco tonos por octava y, entre ellos, no existe una distancia de semitono. Esta escala es utilizada en el *blues* y el jazz, precisamente, para improvisar.



Ilustración 3. Ejemplo uso de la escala pentatónica para improvisar.
Fuente: komptools.blogspot.com.

Melodía

Timbre.

Según (Martínez, 2010) la sonoridad del jazz proviene directamente de canto y habla africano; en esta perspectiva, se puede apreciar en los sonidos de algunos instrumentos distintos que combinan tres líneas melódicas interpretadas paralelamente.

En el jazz encontramos nuevas formas de tocar los instrumentos que derivan de los giros e inflexiones del canto y que eran impensables en la música clásica: vibrato, ataque

incisivo, empleo del glissando, sfumature y portamento; sonidos turbios, cascados y sucios; utilización de lengua y garganta –además de los labios- en los instrumentos de viento, se llevan las inflexiones de voz a los instrumentos de viento (sordinas especiales). En cuanto al canto hay voces ásperas, estridentes, muy expresivas, rápidos giros de la voz (*dirty tone*), etc.

La improvisación.

Es un elemento fundamental del jazz. Improvisar es componer la música al tiempo que se interpreta. La improvisación se realiza sobre melodías, armonías y ritmos que se conocen previamente; es así que los instrumentos melódicos (trompeta, clarinete, saxofón u otros instrumentos de viento) al improvisar generan nuevas melodías, sean, adornando las existentes o creando líneas melódicas (Rodríguez, 2011).

Es así que para Mayre (2013), los músicos de jazz realizan, durante su improvisación, transformaciones del timbre, reinventan melodías, establecen diferencias para diferenciarse de otros músicos o marcan la especificidad de cada interpretación como un acontecimiento único. Esto ha hecho que el jazz sea continuo e inagotable de formas melódicas y rítmicas y armónicas, instantáneas y perecederas.

Peñalver (2011) asegura que las características propias del jazz no se dan en otro tipo de música; su sonoridad patente, en todos sus estilos, permite distinguir de cualquier otra manifestación musical. Esta característica del jazz hace que se juzgue con criterios estilísticos completamente distintos al de la música denominada clásica.

2.2.3. Ritmo

El jazz se compone por una alta complejidad rítmica, basada en la polirritmos. La particularidad del ritmo del jazz proviene de:

El *Swing*. - Es un efecto de contratiempo en la forma de interpretar una serie muy rápida de corcheas y figuras rítmicas sincopada, que resulta que grupos de notas se toquen de una manera distinta en cuanto al modo que se escriben. Es una desviación sutil del pulso donde se marca en negras y se frasea dos corcheas; el valor de la primera figura, debería ser igual o mayor a una corchea con puntillo y; el de la segunda, igual o menor a una semicorchea (Araya, 2015).

Instrumentos presentes en el Jazz

Las orquestas de jazz se encuentran compuestas por un grupo melódico y rítmico.

- El grupo melódico lo forman: trompeta, trombón, clarinete y la familia de los saxofones.
- El grupo rítmico lo forman: batería, contrabajo, guitarra y piano.

En el jazz moderno se puede hacer que los instrumentos melódicos adopten funciones rítmicas y que los instrumentos rítmicos funciones melódicas (Serrano y Gil, 2003).

Recursos musicales utilizados para realizar la fusión

Los recursos utilizados para la fusión de las obras son tanto de carácter melódico, armónico y rítmico.

Escalas y Modos

Orden en grados ascendentes del material tonal en determinada música este varía mucho en diferentes periodos y culturas por lo que existen numerosas escalas. Cada grado de cualquier escala tiene su nombre representativo. Luis Cheul (2010)

Cada grado de la escala esta nombrado de la siguiente manera.

Tabla 1. Grados y nombres de las escalas.

| GRADO DE LA ESCALA | NOMBRE |
|---------------------------|----------------|
| Primero | Tónica |
| Segundo | Supersónica |
| Tercero | Mediante |
| Cuarto | Subdominante |
| Quinto | Dominante |
| Sexto | Superdominante |
| Séptimo | Sensible |

Escala Mayor.

Las escalas son de diferentes tipos según su estructura por ejemplo la escala Mayor posee cinco tonos (T) y dos semitonos (st) Luis Cheul (2010) con el siguiente orden; Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono – Tono – Semitono.

Tomaremos como referente la siguiente escala.

Escala Do Mayor.

Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do
T T ST T T T ST

Modos.

Según Herrera (1990) Se usan principalmente dos modos, llamados mayor y menor; estos provienen de los modos gregorianos, jónico y eólico, aunque de menor uso también pueden emplearse los modos dórico, frigio y mixolidio; el modo lidio y locrio son de raro uso ya que no contienen uno de los grados tonales.

Modo menor.

Cada escala mayor tiene una “relativa menor” que utiliza las mismas notas de la escala Mayor pero comenzado desde el sexto grado Luis Cheul (2010)

Las diferencias con la escala Mayor son los grados III, VI, VII, que son menores. Herrera (1990)

La menor.

La Menor Natural posee la siguiente forma.

La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La.

La escala menor tiene tres formas la primera que vimos anteriormente es la escala menor natural la segunda es la escala menor armónica y la tercera es la escala menor melódica.

Menor armónica.

Esta escala es el resultado de elevar un semitono al séptimo grado de la escala menor natural Herrera (1990).

A continuación, veremos la escala de La menor armónico con su séptimo grado elevado un semitono (Sol#).

La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol# – La.

Menor melódico.

Esa escala es el resultado de elevar en un semitono el sexto grado de la escala menor armónica. Herrera (1990)

Vamos a usar la escala de La menor armónica y elevar un semitono en el sexto grado (Fa#) para obtener la escala de La menor melódica.

La – Si – Do – Re – Mi – Fa# - Sol# - La

En los pasillos seleccionados para ser fusionados en su melodía, podemos observar escalas o modos menores con sus diferentes formas como son: menor natural, menor armónico y menor melódico. Como observaremos en la siguiente gráfica.



Ilustración 4. Fragmento del pasillo "Alma en los Labios".
Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

En la gráfica observamos parte de la introducción de la obra titulada “Alma En Los Labios” la melodía está compuesta por la escala natural de Re menor natural.



Ilustración 5. Fragmento del pasillo "Lamparilla".
Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

En esta obra titulada “Lamparilla” observamos un fragmento de la parte A donde observamos que está compuesta por la escala de La menor natural.



Ilustración 6. Fragmento del pasillo "Adoración".
Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

En la gráfica observamos parte de la melodía de la obra titulada “Adoración” la presencia de la escala de Re menor armónica.



Ilustración 7. Fragmento del pasillo "El Aguacate".
Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

Igualmente, en la obra titulada “El Aguacate” podemos observar en la melodía que está compuesta usando la escala de Do menor armónica.



Ilustración 8. Fragmento del pasillo "Adoración".
Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

En la gráfica observamos parte de la melodía de la obra titulada “Pasional”. En esta melodía observamos en el compás 29 y 30 la presencia de la escala de Sol Menor Melódica en cambio en el compás 31 y 32 observamos una melodía cromática que resuelve a la nota fundamental de la escala de Sol menor.



Ilustración 9. Fragmento del pasillo "Pasional".

Fuente: Rodríguez, Alban, Mora.

En este fragmento de la obra “Guayaquil De Mis Amores” podemos observar que la melodía está compuesta por la escala de Si menor melódica.

La escala pentatónica.

Alberto Betancourt (2017) explica que las escalas pentatónicas se crean omitiendo la cuarta y séptima de una escala diatónica ejemplo.

Do pentatónica

Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Do.

En la escala de Do pentatónica se omite la cuarta nota que es Fa y su séptima nota que es Si.

Estas escalas se pueden usar en grados V y I de la tonalidad.

La escala pentafónica e de dos tipos mayores y menores.

Alberto Betancourt (2017) nos dice que las notas de la Pentatónica menor son iguales a las notas del correlativo mayor. Así las notas de la Pentatónica Lam (Am) son iguales a las notas de la Pentatónica Do (C).



Ilustración 10. Escala pentafónica.

Fuente: Alberto Betancourt.

Existe otro tipo de escala pentatónica como es la escala pentatónica alterada como indica Alberto Betancourt (2017) una escala pentatónica puede aparecer alterada con la tercera bemolada. También indica que Una escala pentatónica también puede aparecer alterada con su tercera y quinta bemolada.

Pentatónica alterada con la 3a bemoлада



Ilustración 11. Escala pentafónica alterada con la 3a bemoлада.
Fuente: Alberto Betancourt.

Pentatónica alterada con la 3a y 5a bemoლadas



Ilustración 12. Escala pentafónica alterada 3a y 5a bemoლada
Fuente: Alberto Betancourt.

La escala blues

La escala de Blues proviene de la escala menor pentafónica como dice Alberto Betancourt (2017) La escala de Blues corresponde a la pentatónica menor, añadiendo la tercera natural y la quinta bemoлада.

Escala de Blues en C



Ilustración 13. Escala de blues en C.
Fuente: Alberto Betancourt.

Escalas disminuidas

Según Luis Cheul (2010) la interválica de la escala disminuida es siempre: tono - semitono. Todas las notas de la escala pueden ser tónicas de otras.

Según Luis Cheul (2010) existen tres escalas disminuidas. La que comienza en Do, en Do sostenido o Re bemol y la que comienza con Re.



Escala disminuida en Do.

Ilustración 14. Escala disminuida en Do.
Fuente: Luis Cheul.

Escala disminuida en Do# o Reb.



Ilustración 15. Escala disminuida en Do#.
Fuente: Luis Cheul.

Escala disminuida en Re.



Ilustración 16. Escala disminuida en Re.
Fuente: Luis Cheul.

Estas escalas son utilizadas para componer o improvisar sobre acordes disminuidos siete como en el siguiente ejemplo.



Ilustración 17. Fragmento del pasillo "Adoración".

En esta figura podemos observar el acorde de Do sostenido disminuido siete en la obra titulada Adoración donde su tonalidad es Re menor, las notas del acorde son las siguientes: Do# - Mi - Sol - Sib. Aquí podemos utilizar la escala de Do# disminuido donde sus notas son las siguientes: Do# - Re# - Mi - Fa# - Sol - La - Sib - Do - Do#. Teniendo en común las notas Do# - Mi - Sol - Sib.

Armonía

Two Five One.

Menanteau (2020) indica que se aprecia esta cadencia en el jazz, la música actual como el Bossa Nova es el II - V - I esta cadencia pertenece al jazz desde el siglo XX proviene de la cadencia clásica esta cadencia se basa en la siguiente secuencia: IV - V - I

La relación tensión resolución se refleja en el enlace V - I que funciona de la misma manera que en la armonía tradicional, resolviendo el tritono.

La estructura es la tetrada, y el acorde básico se compone de cuatro voces: tónica, tercera, quinta y séptima.

El desarrollo armónico se deriva del estudio de la escala mayor y sus modos. Y sus escalas menores y sus modales menor melódica y armónica.

En las obras fusionadas apreciamos la cadencia II - V - I. dándole un color armónico diferente propio del jazz para esto hubo de recurrir a rearmónización de acordes.



Ilustración 18. Ejemplo sobre sustituciones acordes.

En la obra “Adoración” tenemos la melodía en Re menor en la parte inferior se puede observar la cadencia original de la obra I - V - I. Se realizó una rearmónización se sustituyó el acorde Dm (I grado) por Em7(b5) (II grado) teniendo así un leve cambio y permitiendo la fusión con el Jazz respecto a la cadencia y armonía.

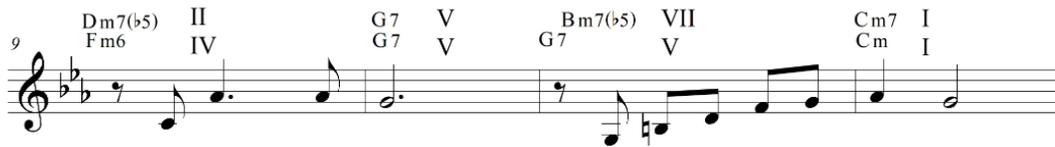


Ilustración 19. Fragmento del pasillo "El Aguacate".

En la obra “EL Aguacate” podemos ver la cadencia II – V – I con una leve alteración ya que entre el V y I grado observamos VII7 que es una sustitución del V grado y esto hace que tenga dinamismo la armonía quedándonos como resultado esta cadencia II – V – VII – I. Sustituyendo así la cadencia original de la obra IV – V – I donde el IV grado fue sustituido por un II grado.



Ilustración 20. Fragmento del pasillo "Sombras".

En la obra titulada “Sombras” observamos que el V grado está presente en tres compases para luego resolver en un I grado. Esto nos permite rearmonizar para que la obra tenga más dinámica para eso se realizó la cadencia. II – V – VII – I Cabe recalcar que esta cadencia se utiliza tanto en modos Mayores y Menores.

Acordes de séptimas.

Gabis (2006) indica que los acordes de séptimas se forman por la superposición de una tercera sobre un acorde de la triada estas se clasifican en especies tales como:

- Mayor con Séptima Mayor (1,3,5,7)
- Menor con séptima menor (1,b3,5,b7)
- Mayor con séptima menor (1,3,5,b7)
- Aumentado con séptima menor (1,3,b5)
- Disminuido con séptima menor (1,b3,b5,b7)
- Disminuido con séptima disminuida (1,b3,b5,bb7)

- Menor con séptima mayor. (1,b3,5,7)
- Aumentado con séptima mayor (1,3,#5,7)

Lluis Vergés (2007) señala que la estética de cada estilo musical marca en gran medida buena parte de sus postulados. En el caso de la música de jazz un elemento esencial en su armonía es el uso casi, constante de la disonancia como medio expresivo. Por esta razón en los arreglos fusionados se realizó el uso de acordes de séptima con sus diferentes especies para darle una sonoridad disonante a cada una de las obras para la fusión.

Acorde de séptima de Dominante.

Gabis (2020) indica que el acorde de 7ª de Dominante se crea al añadirle una 7ª al V grado. Con ello se consigue dotar de más tensión. A este grado y fortalecer aún más la necesidad de resolución de tónica.



Ilustración 21. Fragmento del pasillo "Adoración".

Tomando como ejemplo en el pasillo Adoración donde su tonalidad es de Re menor podemos observar V7 que es A7 resolviendo a su Im7 que es Dm7 permitiendo que la obra tenga dinámica en la armonía y a su vez tenga un color disonante en su armonía que es esencial en el jazz.



Ilustración 22. Fragmento del pasillo "Lamparilla".

Aquí tenemos otro ejemplo de V7 resolviendo a un Im7 la melodía del primer compa posee el arpeggio de E mayor eso permite el uso de V7 en el segundo compa tenemos

en la melodía tenemos G y E siendo G la séptima nota del acorde de Am y E la tercera nota del acorde permitiéndonos así el uso de Am7.

Acordes **sustitutos**.

Los acordes sustitutos permiten variedad e interés una obra para así no depender solo del acorde principal.

Para sustituir los acordes debemos tener en cuenta la melodía, esto permite dinamizar la progresión de acordes.

A su vez para la sustitución de acordes debemos utilizar la siguiente forma

Tabla 2. Acordes sustitutos.

| Grado | Grados Sustitutos |
|-------|-------------------|
| I | III – VI |
| IV | II |
| V | VII |

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Lamparilla'. The first staff starts at measure 9 and the second at measure 13. Above the notes, original and substituted chords are indicated. In the first staff, measure 9 has Am7 (I) and Am (I); measure 10 has Cmaj7 (III) and Am (I); measure 11 has Fmaj7 (VI) and Am (I); measure 12 has Bm7(b5) (II) and Dm (IV). The second staff, starting at measure 13, has Dm7 (IV) and Dm (IV); measure 14 has Am7 (I) and C (III); measure 15 has E7 (V) and E7 (V); measure 16 has E7sus4 (V) and E7 (V); measure 17 has Am7 (I) and Am (I).

Ilustración 23. Fragmento del pasillo "Lamparilla". 4.

En el pasillo Lamparilla podemos observar que está en el tono de Am, los acordes originales están en la parte inferior y la re armonización en la parte superior. Vemos que el I grado está presente en los tres primeros compases por esta razón lo reemplazamos en el segundo compa con un III grado y en el tercer compa por un VI grado en el cuarto y quinto compás tenemos IV grado en el cuarto compas se reemplazó IV grado por un II grado y mantenemos el IV en el quinto compás para que la progresión sea variable y dinámica. En

el sexto grado tenemos un III grado que fue sustituido por un I grado para darle reposo a la armonía y teniendo así una cadencia plagal IV – I. En el séptimo compás tenemos V grado en el primer tiempo mantenemos el V grado y a partir de la mitad del compás se usa acorde sus para dar una pequeña variación en la armonía sin modificar por completo al acorde y en el octavo compás resuelve a I grado para así tener una cadencia perfecta V – I.

Tensiones.

Durante algunas décadas el uso de acordes cuatreadas fue suficiente. Con el paso del tiempo y con el lógico progreso que experimenta cualquier disciplina artística, la armonía de jazz fue ampliando su sonoridad con la suma de más disonancias. Por mucho tiempo el uso de acordes de séptima fue suficiente para interpretar jazz, pero por el paso del tiempo buscaron otras sonoridades diferentes fueron añadiendo más terceras dando así acordes de 9na, 11va y 13na conociéndolas como tensiones. Con la llegada de propuestas ambiciosas se incrementó su uso hasta llegar a convertirse en una de las características más genuinamente jazzísticas (Lluís Vergés 2007).

CAPITULO 3

Listado de pasillos seleccionados

Los temas seleccionados son:

- El Aguacate (César Guerrero)
- Sombras (Carlos Brito)
- Pasional (Enrique Espín Yépez)
- Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera)
- Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi)
- Lamparilla (Miguel Ángel Casares)
- Adoración (Enrique Ibáñez Mora)

Los temas fueron escogidos mediante un proceso en el que se consideraron características temáticas, según región geográfica. Las obras seleccionadas constan de aspectos que se prestan a la modificación armónica y melódica.

Cuando hablamos de temática o tema de la canción nos referimos a la letra, las temáticas del pasillo son sentimentales, pero no solo referentes a una persona, también puede ser a una ciudad como es el caso de Guayaquil de mis amores.

Wong (2013), afirma que los pasillos ecuatorianos se distinguen geográficamente entre Costa y Sierra; los primeros, son rápidos, alegres, armónicamente más variados y con predominio de tonalidades mayores, entre estos tenemos: 'Guayaquil de mis amores', compuesto por Nicasio Safadi y Lauro Dávila. Aunque está en tonalidad menor se lo interpreta a un tiempo ligero reflejando la alegría de la gente costeña.

Los pasillos de la región Sierra, en cambio, son melancólicos y con tonalidad menor. Entre ejemplos como estos tenemos: 'Lamparilla', compuesto por Miguel Ángel Cáceres y Elisa Borja con letra de dolor y lágrimas interpretado a un tiempo lento.

Análisis Musical de los pasillos seleccionados

Adoración (Enrique Ibáñez Mora)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Interludio – Parte B – Improvisación – Interludio – Parte B – Coda.

En los arreglos se le añadió una parte donde cada instrumentista puede realizar improvisaciones y en otros casos como es el pasillo Adoración posee interludio.

Aquí podemos ver un esquema del pasillo Adoración.

Tabla 3. Esquema del pasillo "Adoración"

| Adoración | Introducción | Parte A | Parte A | Interludio | Parte B | Parte B | Improvisación | Interludio | Parte B | Coda |
|--------------|--------------|--------------------|--------------------|--------------|--------------------|--------------|------------------------|--------------|--------------------|--------------------|
| Melodía | Piano | Saxofón | Saxofón | Piano | Saxofón | Piano | | Piano | Saxofón | Saxofón |
| Compás | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| Acampamiento | Bajo Bateria | Piano Bajo Bateria | Piano Bajo Bateria | Bajo Bateria | Piano Bajo Bateria | Bajo Bateria | | Bajo Bateria | Piano Bajo Bateria | Piano Bajo Bateria |
| Compases | 8 | 16 | 16 | 8 | 24 | 24 | 32 | 8 | 20 | 4 |
| Ritmo | pasillo | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz | jazz waltz |
| Anexos | | | | | | | Todos los instrumentos | | | |

Ritmo

El pasillo es un género musical con compás de $\frac{3}{4}$ esto permite que se pueda utilizar el ritmo de jazz waltz para su fusión y así no cambiar a otros compás como puede ser $\frac{4}{4}$ compás muy común en el jazz.

A continuación, veremos los diferentes ritmos utilizados.

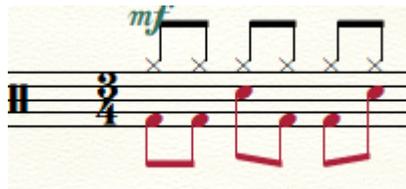


Ilustración 24. Fragmento rítmico del pasillo

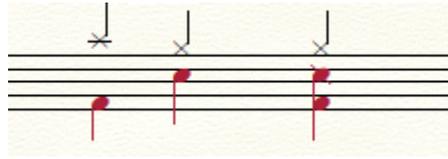


Ilustración 25. Fragmento rítmico de vals

Cabe recalcar que se utilizó en ritmo de jazz waltz (jazz vals) en breves fragmentos de las obras para darle dinámica e interés al ritmo.

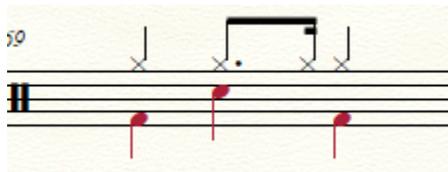


Ilustración 26. Fragmento rítmico de jazz waltz.

En el ritmo podemos observar fusiones del ritmo entre bajo y la batería aquí tenemos el caso donde el bajo toca ritmo vals y la batería jazz waltz.



Ilustración 27. Fragmento rítmico, melódico del pasillo "Adoración"

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V – I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica.

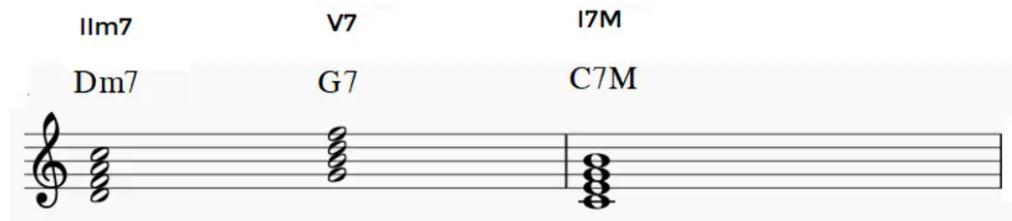


Ilustración 28. Cadencia two - five - one.
Fuente: Álvaro Fusco e Gabriel Míguez

Melodía.

Filler: Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el piano lleva la voz principal. En el siguiente gráfico podemos observar que el piano en el registro grave realiza filler para adornar la melodía.



Ilustración 29. Ejemplo de filler aplicado en un fragmento musical.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 30. Fragmento original del pasillo "Adoración".

Melodía Anticipada



Ilustración 31. Aplicación de una melodía anticipada sobre el fragmento original del pasillo "Adoración"

Como podemos ver en la melodía original la nota La empieza en el tempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota La que esta remarcada empieza antes del primer tiempo

Retardando: El uso del retardando es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se retrasa puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía original



Ilustración 32. Fragmento original del pasillo "Adoración"

Melodía con retardando



Ilustración 33. Aplicación de Retardando a la melodía original del pasillo "Adoración".

Estructura Formal

Tonalidad: Re menor

Técnicas Arreglísticas utilizadas:

- *Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.*



ILUSTRACIÓN 34 EJEMPLO DE REARMONIZACIÓN EN UNA MELODÍA, APLICADO EN UN FRAGMENTO DE LA OBRA TITULADA "ADORACIÓN"

Cambio de Dm (I) primer grado en tonalidad de Dm por Bb (VI) sexto grado en función secundaria.

- *Aplicación de novena bemol en el acorde de dominante.*



Ilustración 35. Aplicación de acordes de novena en un fragmento musical.

- *Aplicación de acordes suspendidos.*

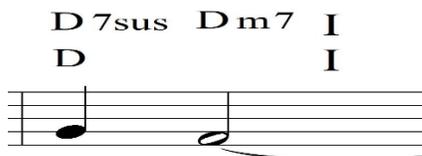


Ilustración 36. Implementaciones acordes sustitutos en un fragmento musical.

- **Aplicación de acordes de séptima o acordes completos.**

| | | | | | | |
|----------------|--------------|------------|-----------|--------|-------|-------|
| Rearmonización | Dm7 I | F maj7 III | A 7(b9) V | D 7sus | Dm7 I | Dm7 I |
| Original | B \flat VI | F III | A 7 V | D | I | D I |

The illustration shows three staves of music in 3/4 time. The first staff is the original melody with chords B \flat VI, F III, A 7 V, and D. The second and third staves show the reharmonized version with chords Dm7 I, F maj7 III, A 7(b9) V, D 7sus, Dm7 I, and Dm7 I. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of the second and third staves respectively.

Ilustración 37. Ejemplo de rearmonización en un fragmento musical.

PARTE A

Compases: 16

Técnicas Arreglistas:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**

| | |
|-----|-----|
| Dm7 | I |
| F | III |

The illustration shows a musical staff with two chords. The first chord is Dm7, which is a secondary function, and the second chord is F, which is a primary function (III). The notation shows the change from the secondary function to the primary function.

Ilustración 38. Aplicación de funciones acordes.

- **Aplicación de novena para crear tensión en la armonía.**

| | |
|--------|-----|
| C 7(9) | VII |
| C 7 | VII |

The illustration shows a musical staff with two chords. The first chord is C 7(9), which is a dominant chord with a ninth, and the second chord is C 7, which is a dominant chord. The notation shows the application of the ninth chord to create tension in the harmony.

Ilustración 39. Aplicación de novena en una melodía.

- **Aplicación de acordes de séptima.**

| | | | | | | | |
|--------|-----|--------|-----|-----|-----|-----|---|
| F maj7 | III | C 7(9) | VII | Dm7 | I | Dm7 | I |
| F | III | C 7 | VII | F | III | Dm7 | I |

The illustration shows a musical staff with eight chords. The first two are F maj7 and F (III). The next two are C 7(9) and C 7 (VII). The last four are Dm7 (I), F (III), Dm7 (I), and Dm7 (I). The notation shows the use of seventh chords in a melodic context.

Ilustración 40. Ejemplo sobre el uso de acordes de séptima.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I menor**

Ilustración 41. Ejemplo sobre el uso del two – five – one.

PARTE B

Compases: 24

Técnicas Arreglistas:

- **Aplicación de la novena bemol en la dominante siete para resolver en la tónica.**

Ilustración 42. Adaptación de un acorde de novena en una melodía.

- **Aplicación de acordes de séptima.**

Ilustración 43. Aplicación de acordes de séptimas en un fragmento musical.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I mayor**

Ilustración 44. Ejemplos sobre el uso de la cadencia II - V - I.

- **Uso de acordes disminuidos.**

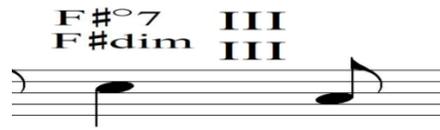


Ilustración 45. Ejemplo del acorde disminuido en una melodía.

ADORACION

INTRODUCCIÓN

Rearmonización Original

Pasillo

Dm7 I Bb VI Fmaj7 III A7(b9) V F III A7 V D7sus Dm7 I Dm7 I Dm7 I

5 A7 V Dm7 I Am7 V Dm7 I A7 V Dm7 I

9 A7 V Dm7 I A7 V Dm7 I

Parte A

13 Em7(b5) II A7 V Dm7 I Dm7 I Dm I

17 Fmaj7 III C7(9) VII Dm7 I Dm7 I F III Dm7 I

21 A7 V Gm7 IV Dm9 I Dm9 I A7 V A7 V

25 Bb7 VI Fmaj7 III A7 V Dm I Dm I Bb VI F III A7 V Dm I

Parte B

29 Gm7 II C7(9) V Fmaj7 I Fmaj7 I Bb II C7 V F I F I

2 **ADORACION**

33 Am7 V F III F III F#7 III Gm7 IV C7 VI F III F#dim III Gm7 IV C7 VI

37 Em7(b5) II A7(b9) V Dm7 I Dm7 I Gm VI A7 V Dm I Dm I

41 Gm7 II C9 V Fmaj7 I Fmaj I Bb IV C7 V F I F I

45 Dm7 I Am7 V A7 V A7 V D I D I A7 V A7 V

49 Gm7 IV Am7 V A7 V Dm7 I Dm6 I Bb VI F III A7 V Dm I Dm I

Ilustración 46. Rearmonización del pasillo "Adoración".

El Aguacate (César Guerrero)

Forma.

Su forma posee la siguiente estructura: Introducción – Parte A – Parte B – Solos – Parte B – Coda.

Tabla 4 Esquema pasillo "El Aguacate".

| | INTRODUCCIÓN | PARTE A | | PARTE B | | SOLOS | PARTE B (Tema) | | CODA |
|-----------------------|--------------------------------|-----------------|--------------------|------------------|--------------------|---|----------------|---------|---------|
| | | a | b | a | b | | a | b | |
| Melodía | Piano | Saxofón | Bajo | Saxofón | Piano | B (b) - armonía | Saxofón | Todos | Todos |
| Compás | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| Acompañamiento | Bajo (Bass Walking) Batería | Bajo Batería | Saxofón Batería | Piano Batería | Saxofón Batería | | | | |
| Compases | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 16 | 8 | 8 | 2 |
| Ritmo | Swing | Swing | Swing | Swing | Swing | Swing | Swing | Pasillo | Pasillo |
| Anexos | | | | | | Cada instrumento realiza un solo de 16 compases | | | |

Ritmo

Como en la obra anterior se utilizó 3 ritmos que son pasillo, vals y jazz waltz.

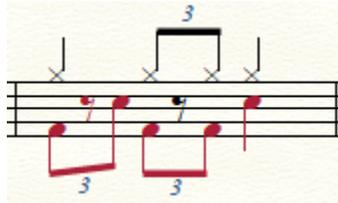


Ilustración 47. Fórmula rítmica del jazz waltz.

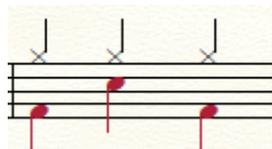


Ilustración 48. Fórmula rítmica de vals.

Se aplica fusión de instrumentos como es el siguiente gráfico el Bajo realiza un ritmo de jazz waltz mientras que la batería realiza ritmo de pasillo con variación en su ritmo.

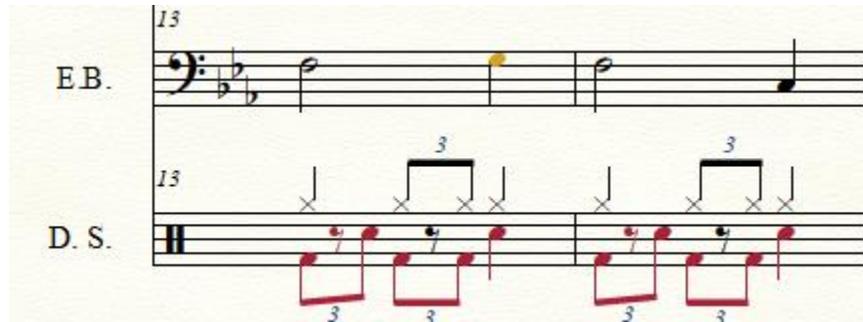


Ilustración 49. Aplicación de la formula rítmica del jazz waltz en un fragmento musical.

Melodía.

Pérez (1985) menciona que el obligato es una línea melódica que acompaña a la voz principal en preferencia debe realizar un instrumento musical de registro grave como en el ejemplo anterior observamos que la melodía principal realiza el piano en cambio el obligato es realizado por el bajo eléctrico.



Ilustración 50 Aplicación del obligato en un fragmento musical.

Morton (1990) señala que la técnica del filler se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el Saxofón lleva la voz principal. En el siguiente grafico podemos observar **que** el piano realiza filler para adornar la melodía.



Ilustración 51. Ejemplo de filler en un fragmento de la obra.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 52. Fragmento de la melodía original.

Melodía Anticipada



Ilustración 53 Aplicación de melodía anticipada en la melodía original.

Como podemos ver en la melodía original la nota La empieza en el 1 tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota Mi que esta remarcada empieza antes del primer tiempo

Armonía.

En la obra se utilizó elementos como acordes completos, acordes de 9, acordes disminuidos, acordes aumentados. La progresión a utilizar es II – V – I

Estructura Formal

Tonalidad: Do menor

Compases: 45

Técnicas Arreglistas utilizadas:

- *Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.*



Ilustración 54. Ejemplo de rearmozación en el fragmento de la obra musical.

En el V grado se añadió #9 para darle un color diferente al acorde y en la melodía observamos un Si Bemol que complementa al acorde ya que #9 es La# por lo tanto es enarmónico de Sib y permite resolver al I grado sin ningún problema.

- **Aplicación de novena bemol en el acorde de dominante.**



Ilustración 55. Dominante novena bemol.

- **Aplicación de acordes de séptima o acordes completos.**



Ilustración 56. Acordes de séptima.

PARTE A

Compases: 16

Tono: Do Menor

Técnicas Arreglista:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**



Ilustración 57. Funciones secundarias por primarias.

- **Aplicación de novena para crear tensión en la armonía.**



Ilustración 58 Acordes de novena.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I menor**



Ilustración 59. two - five – one, aplicado en una melodía.

PARTE B

Compases: 16

Técnicas Arreglista:

- **Aplicación de la novena bemol en la dominante siete para resolver en la tónica.**



Ilustración 60. Novena bemol aplicado en una melodía.

Sombras (Carlos Brito)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Interludio – Puente – Parte B – Improvisación – Interludio
– Parte B – Coda.

Tabla 5 Esquema del pasillo "Sombras".

| Sombras | INTRODUCCIÓN | PARTE A | INTRODUCCIÓN | PUENTE | PARTE B | IMPROVISACIÓN | INTRODUCCIÓN | PARTE B (TEMA) | CODA |
|----------------|------------------|-----------------|------------------|------------------|--------------------------|---|---------------|--------------------------|--------------------------|
| Melodía | Saxofón Piano | Piano | Saxofón Piano | Bajo | Saxofón | | Piano Bajo | Saxofón | Saxofón |
| Compas | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| Acompañamiento | Bajo Batería | Bajo Batería | Bajo Batería | Piano Batería | Piano Bajo Batería | | Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería |
| Compases | 9 | 16 | 9 | 2 | 18 | 18 | 9 | 18 | 2 |
| Ritmo | Blues | Blues | Blues | Blues | Blues | Blues | Blues | Blues | Blues |
| Anexos | | | | | | Para la improvisación de toma el tema A. Todos los instrumentos improvisan. | | | |

Ritmo

Como en la obra anterior se utilizó 3 ritmos que son pasillo, vals y jazz waltz.

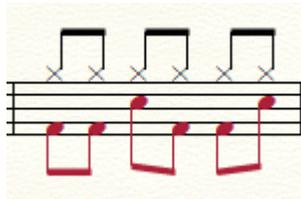


Ilustración. 61 Ritmo de pasillo.

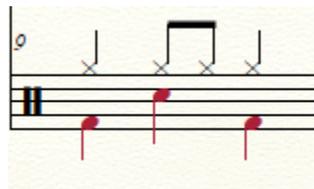


Ilustración 62. Ritmo de pasillo con variación.

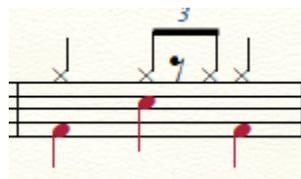


Ilustración 63. Ritmo de jazz waltz.

También se realizó variaciones de ritmos entre la batería y el bajo mientras la batería tiene el ritmo de pasillo el bajo realiza el ritmo de vals.

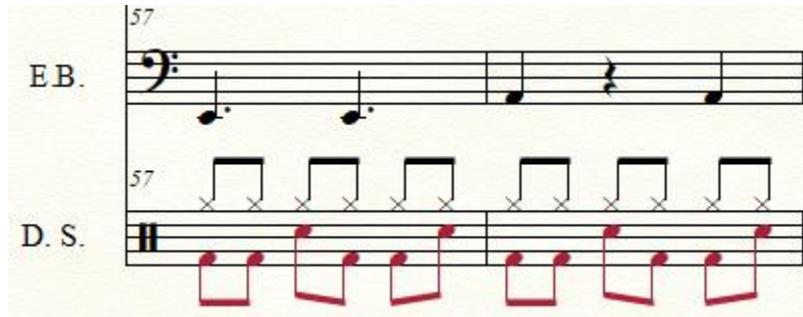


Ilustración 64. Variación de ritmos entre el bajo y la batería.

Melodía.

Filler: Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el Saxofón lleva la voz principal En el siguiente grafico podemos observar que el mismo saxofón realiza el filler.



Ilustración 65. Aplicación del filler en la melodía.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.

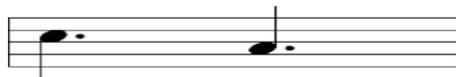


Ilustración 66 Fragmento de la melodía original.

Melodía Anticipada



Ilustración 67. Aplicación de la melodía anticipada.

Como podemos ver en la melodía original la nota La empieza en el primer tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota Do que esta remarcada empieza antes del primer tiempo

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V –I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica.

Estructura Formal

PARTE A

Compases: 16

Tonalidad: La menor

Técnicas Arreglistas:

- **Cambio de funciones primarias por funciones secundaras.**



Ilustración 68. Ejemplo aplicación de funciones primarias por funciones secundarias en una melodía.

- **Aplicación de acordes de séptima.**

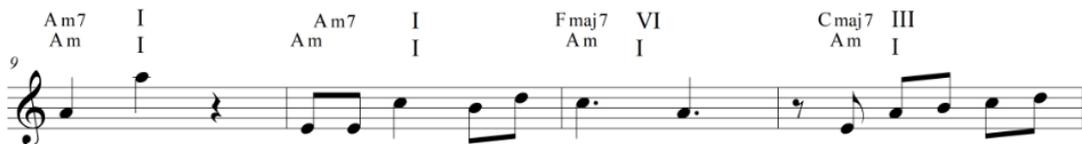


Ilustración 69. Acordes de séptima aplicada a la melodía.

- **Aplicación de acordes de sexta.**



Ilustración 70. Acorde de sexta aplicada a la melodía.

PARTE B

Compases: 18

Técnicas Arreglistas:

- **Aplicación de la novena bemol en la dominante siete para resolver en la tónica.**



Ilustración 71. Acorde novena bemol en la melodía.

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 72. Acorde de séptima aplicada a la melodía.

SOMBRAS

Introducción

Pasillo

Chords: E7 V, Am I, E7 V, Cmaj7 III, E7 V, Am I, E7 V, Am I, E7 V, Am I, E7 V, Am I, Fmaj7 VI, Cmaj7 III, Bm7(b5) II, E7 V, I, G7 VII, E7 I, A7 I, C6 III, C7 III, A7 I, Fmaj7 VI, Bb7 II, E7sus4 V, Dm IV, Bb7 II, G7 VII, E7 V, E7 V, Am I, E7 V, G7 VII, C6 III, Am I, Am I, G7 VII, E7 V, A7 I, Am I, G7 VII, E7 V, C III, Am I, Cmaj7 III, G7 VII, SOMBRAS, E7 V, G7 VII, Am I, Fmaj7 VI, Dm7 IV, G7(9) VII, C6 III, E7 V, E7sus4 V, E7 V, G#7 VII, Am I.

Ilustración 73 Rearmonización del pasillo "Sombras"

Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Interludio – Parte A – Interludio – Voicing – Solo – Parte B – Interludio - Coda.

Aquí podemos ver un esquema del pasillo Alma en los Labios.

Tabla 6. Esquema del pasillo “Alma en los Labios”.

| Alma En Los Labios | INTRODUCCION | PARTE A | INTERLUDIO | PARTE A | INTERLUDIO | VOICING | SOLO | PARTE B | INTERLUDIO | CODA |
|--------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------|---|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| MELODIA | Saxofón | Saxofón | Piano | Saxofón | Piano | | | Saxofón | | |
| COMPAS | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| ACOMPANAMIENTO | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería |
| COMPASES | 5 | 17 | 4 | 17 | 4 | 2 | 4 | 20 | 4 | 1 |
| RITMO | Vals | Pasillo / Jazz Waltz | Pasillo | Pasillo/ Jazz Waltz | Pasillo | Variación sobre 3/4 | | Jazz Waltz | Vals | Variación sobre 3/4 |
| ANEXOS | | | | | | | Improvisación de cada instrumento | | | |

Ritmo

Como en la obra anterior se utilizó 3 ritmos que son pasillo, vals y jazz waltz.

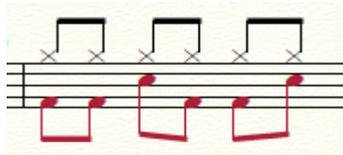


Ilustración 74. Formula rítmica del pasillo.

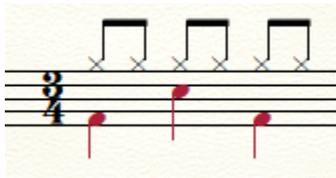


Ilustración 75. Formula rítmica del vals.



Ilustración 76. Formula rítmica del jazz waltz.

Podemos observar también que la batería realiza una variación del ritmo de pasillo mientras el bajo eléctrico realiza el ritmo de vals.

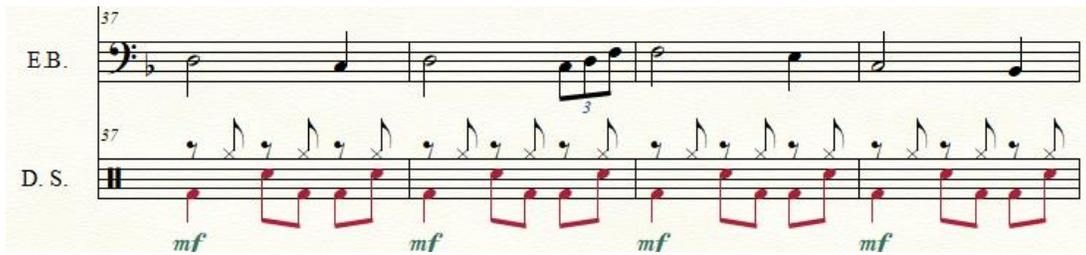


Ilustración 77. Variación rítmica entre el bajo y la batería.

Melodía.

Filler. Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el saxofón interpreta la melodía principal y realiza el filler.



Ilustración 78. Aplicación del filler en un fragmento de la melodía.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 79. Fragmento de la melodía original.

Melodía Anticipada

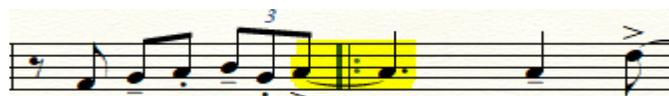


Ilustración 80 Aplicación de la melodía anticipada.

Como podemos ver en la melodía original la nota La empieza en el 1 tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota La que esta remarcada empieza antes del primer tiempo

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V –I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica.

PARTE A

Compases: 17

Tono: Re Menor

Técnicas Arreglistas:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**



Ilustración 81. Cambio de funciones armónicas.

- **Aplicación de novena para crear tensión en la armonía.**

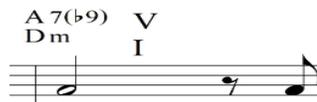


Ilustración 82. Acordes de novena.

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 83. Aplicación de acordes de séptim

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I menor**



Ilustración 84. Cadencia two - five - one.

PARTE B

Compases: 20

Técnicas Arreglistas:

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 85. Aplicación de acordes de séptima en la melodía.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I mayor**



Ilustración 86. Aplicación de la cadencia two - five - one. En la melodía.

- **Uso de acordes disminuidos.**



Ilustración 87. Aplicación del acorde disminuido en un fragmento musical.

Score

ALMA EN LOS LABIOS

Introducción

Rearmonización. Dm7 I Gm7 IV A7 V C#m7(b5) VII
 Original. Dm I Gm IV A7 V A7 V

Alto Sax

Parte A

5 Dm7 I Em7(b5) II A7(b9) V Dm(maj7) I
 Dm I Dm I Dm I Dm I

A. Sax.

9 A7 V D#7 I Em7(b5) II Am7 V A7 V A7 V A7 V
 A7 V A7 V A7 V A7 V

A. Sax.

13 Dm7 I Fmaj7 III A7 V D7 I
 Dm I Dm I Dm I Dm I

A. Sax.

17 Gm7 IV Em7(b5) II A7 V D7 I
 Gm IV Gm IV F I A7 V

A. Sax.

21 Dm7 I Dm7 I A7 V F6 III
 Dm I Dm I A7 V Dm I

A. Sax.

Parte B

25 A7 V Dm7 I Em7(b5) II Em7(b5)
 A7 V Dm I Dm I Dm I Dm I

A. Sax.

29 A7 V D7 I Dm7 I F7 III
 A7 V A7 V Dm I Dm I Dm I Dm I

A. Sax.

©

2 ALMA EN LOS LABIOS

A. Sx. 33 C7 VII C7 VII A7 V C7 VII Fmaj7 III F III Ebdim7 II Ebdim7 II

A. Sx. 37 Em7(b5)II Gm IV A7 V C VII Dm7 I F III Dm7 I F III

A. Sx. 41 E7 II E7 II Gm7 IV E7 II A7 V A V Em7(b5) II A V

A. Sx. 45 A7 V F III D7 I A7 V Dm7 I Dm I F6 III Dm I

A. Sx. 49 A7 V A7 V Dm7 I Dm I A7 V A7 V Dm7 I Dm I

A. Sx. 53 Am7 V Dm I Dm I Dm I

Ilustración 88 Rearmonización del pasillo "Alma en los Labios".

Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Interludio – Parte B – Solo – Interludio – Parte B – Coda.

Aquí podemos ver un esquema del pasillo Guayaquil De Mis Amores.

Tabla 7 Esquema del pasillo "Guayaquil de mis Amores".

| Guayaquil De Mis Amores | INTRODUCCION | PARTE A | INTERLUDIO | PARTE B | SOLO | INTERLUDIO | PARTE B | CODA |
|-------------------------|--------------------------|--------------------------|------------------|--------------------------|-----------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| MELODIA | Bajo / Piano | Saxofón | Bajo | Saxofón | | Saxofón | Bajo /Saxofón | |
| COMPAS | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| ACOMPANAMIENTO | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería |
| COMPASES | 16 | 16 | 8 | 18 | 4 | 8 | 18 | 2 |
| RITMO | Jazz Waltz | Vals / Jazz Waltz | Vals | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Variación de Ritmo |
| ANEXOS | | | | | Cada Instrumento improvisa. | | | |

Ritmo

Melodía.

Filler. Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el saxofón interpreta la melodía principal y realiza el filler el bajo eléctrico.



Ilustración 93. Filler aplicado en la melodía del bajo.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corche a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 94. Melodía original.

Melodía Anticipada



Ilustración 95. Aplicación de la melodía anticipada.

Como podemos ver en la melodía original la nota Si empieza en el primer tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota La que esta remarcad empieza antes del primer tiempo también vemos bordaduras en la melodía.

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V –I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica.

PARTE A

Compases: 16

Tono: Si menor.

Técnicas Arreglistas:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**



Ilustración 96. Sustitución de funciones armónicas.

- **Aplicación de acorde #5.**

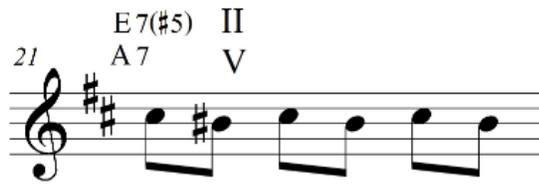


Ilustración 97. Aplicación de acorde #5 en la melodía.

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 98. Acordes de séptima en la melodía.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I menor**



Ilustración 99. Aplicación del II - V - I en un fragmento melódico.

PARTE B

Compases: 18

Técnicas Arreglistas:

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 100. Rearmonización con acordes de séptimas.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I mayor**



Ilustración 101. Aplicación del II - V - I. En la melodía.

Score

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

Introducción

Rearmonizado Original

Alto Sax

5

A. Sax.

9

A. Sax.

Parte A

13

A. Sax.

17

A. Sax.

21

A. Sax.

25

A. Sax.

Interludio

29

A. Sax.

©

2 GUAYAQUIL DE MIS AMORES

33 D6 III F#7 V F#7sus4 V F#7 V Bm7 I
G VI F#7 V F#7 V Bm I

A. Sx.

Parte B

37 A7 II Em7 II A7 V A7 V
A7 VII A7 VII A7 VII A7 VII

A. Sx.

41 Dmaj7 I Dmaj7 II F#7 V Bm7 I
D III D III D III D III

A. Sx.

45 Bm(maj7)I G7 VI C7(b5) II F#7(b9) V
G VI G VI G VI F#7 V

A. Sx.

49 Bmaj7 I F#7 V C#7(b5)II Dmaj7 III
Bm I F#7 V F#7 V Bm I

A. Sx.

53 F#7 V Bm7 I Bm7 I
F#7 V Bm I Bm I

A. Sx.

Ilustración 102. Rearmonización del pasillo “Guayaquil de mis Amores”.

Lamparilla (Miguel Ángel Cazares)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Interludio – Parte B – Solos – Parte B – Interludio – Coda.

En los arreglos se le añadió una parte donde cada instrumentista puede realizar improvisaciones y en otros casos como es el pasillo Adoración posee interludio.

Aquí podemos ver un esquema del pasillo Lamparilla.

Tabla 8. Esquema del pasillo Lamparilla.

| LAMPARILLA | INTRODUCCIÓN | PARTE A | INTERLUDIO | PARTE B | SOLO | PARTE B | INTERLUDIO | CODA |
|-----------------|--------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| MELODIA | Piano | Saxofón | Saxofón | Saxofón | | Saxofón | Saxofón | Saxofón |
| COMPAS | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| ACOMPANIAMIENTO | Bajo | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería |
| COMPASES | 4 | 20 | 8 | 6 | 4 | 6 | 7 | 2 |
| RITMO | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Pasillo | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz Variación | Jazz Waltz Variación |
| ANEXOS | | | | | Improvisación de todos los instrumentos. | | | |

Ritmo

Como en la obra anterior se utilizó 3 ritmos que son pasillo, vals y jazz waltz.

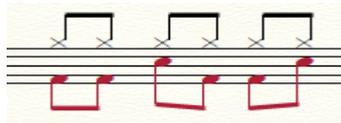


Ilustración 103 Fórmula rítmica del pasillo.

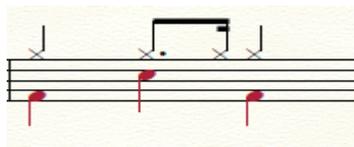


Ilustración 104 Fórmula rítmica del vals.



Ilustración 105 Fórmula rítmica del jazz waltz.

Podemos observar también que la batería realiza una variación del ritmo de pasillo eliminando las corcheas en los primeros tiempos y remplazándolos con silencio de corchea.



Ilustración 106. Variación en el patrón rítmico del pasillo.

Melodía.

Filler. Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el saxofón interpreta la melodía principal y realiza el filler el bajo eléctrico.



Ilustración 107. Filler aplicado en la melodía.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corchea a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 108. Fragmento de la melodía original.

Melodía Anticipada



Ilustración 109. Aplicación de la melodía anticipada.

Como podemos ver en la melodía original la nota Si empieza en el primer tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota La que esta remarcada empieza antes del primer tiempo también vemos bordaduras en la melodía.

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V – I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica. 9

PARTE A

Compases: 20

Tono: La Menor.

Técnicas Arreglistica:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**



Ilustración 110. Cambio de funciones armónicas.

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 111. Aplicación de acordes de séptimas en la melodía.

- **Implementación de acorde sus.**



Ilustración 112. Aplicación de acordes sustitutos.

PARTE B

Compases: 6

Tono: Fa # menor

Técnicas Arreglistas:

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 113. Aplicación de acordes de séptima en la melodía.

- **Implementación de la cadencia propia del Jazz II – V – I mayor**



Ilustración 114. Aplicación de la progresión II - V - I. en una melodía.

Score

LAMPARILLA

Introducción

Rearmonizado Original

E7 V E7 V Am7 I C III E7 V E7 V Am7 I Cmaj7 III Am I Am I

Alto Sax

5 E7 III E7 III Am7 I C III E7 V E7 V Am7 I Am I

A. Sax.

Parte A

9 Am7 I Am I Cmaj7 III Am I Fmaj7 VI Am I Bm7(b5) II Dm IV

A. Sax.

13 Dm7 IV Dm IV Am7 I C III E7 V E7 V E7sus4 V E7 Am I Am I

A. Sax.

17 Cmaj7 III Am I Em7 V Em7 V A7 I Em7 V Am7 I Am I

A. Sax.

21 F7 VI F VI Am7 I Am I E7 V E7 V Am7 I Am I

A. Sax.

25 Fmaj7 I F VI Am7 VII Am VI E7 III E7 III Cmaj7 I Am VI

A. Sax.

Interludio

29 E7 V E7 V Am7 I C III E7 V E7 V A7 I Cmaj7 III Am I Cmaj7 I

A. Sax.

LAMPARILLA

Parte B

33 E7 V E7 V Am7 I C III E7 V E7 V A7 I A I

A. Sax.

37 C#m7 III A I Amaj7 I F#7 VI Bm7 II Bm II E7(b9) V Bm I

A. Sax.

41 Amaj7 I E7 V E7 V F#m7 VI A I A7 I A I

A. Sax.

Parte A

45 C#m7 III C III E7 V E7 V C9 III Am I Am I F VI

A. Sax.

49 C7 III Am7 I Am I Am7 I E7 V E7 V Am7 I C III Am7 I C III

A. Sax.

Ilustración 115. Rearmonización en el pasillo “Lamparilla”.

Pasional (Enrique Espín Yépez)

Formas

La forma del pasillo posee la siguiente estructura:

Introducción – Parte A – Parte B – Improvisación – Interludio – Parte B – Coda.

Aquí podemos ver un esquema del pasillo Pasional.

Tabla 9. Esquema del pasillo "Pasional"

| ADORACIÓN | INTRODUCCION | PARTE A | PARTE B | IMPROVISACION | PARTE B | CODA |
|--------------|-------------------|--------------------------|--------------------------|---------------|--------------------------|--------------------------|
| Melodía | Piano / Saxofón | Saxofón | Saxofón | | Saxofón | Saxofón |
| Compas | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| Acampamiento | Bajo / Bajo Piano | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería | | Piano Bajo Batería | Piano Bajo Batería |
| Compases | 8 | 16 | 15 | 9 | 15 | 1 |
| Ritmo | Pasillo | Pasillo/ Jazz Waltz | Vals | Jazz Waltz | Pasillo / Vals | Jazz Waltz |

Ritmo

Como en la obra anterior se utilizó 3 ritmos que son pasillo, vals y jazz waltz.

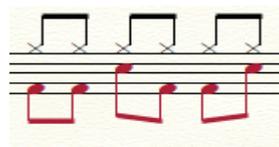


Ilustración 116. Fórmula rítmica del pasillo.

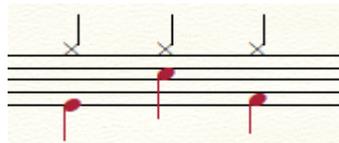


Ilustración 117. Fórmula rítmica del vals.

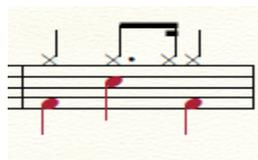


Ilustración 118. . Fórmula rítmica del jazz waltz.

Podemos observar también que la batería realiza el ritmo de pasillo mientras que el bajo realiza ritmo de vals para darle interés a la obra.



Ilustración 119. Formula rítmica del pasillo aplicada en un fragmento de la melodía.

Melodía.

Filler. Esta técnica se aplica al terminar una frase o una idea melódica de la voz principal en este caso el saxofón interpreta la melodía principal y realiza el filler el piano.



Ilustración 120. Ejemplo de filler en el piano.

Anticipado: El uso del anticipado es un recurso utilizado para darle cierta variación del tiempo en este caso la melodía se adelanta puede ser una distancia de corchea a como vemos en la siguiente gráfica.

Melodía Original.



Ilustración 121. Fragmento de la melodía original.

Melodía Anticipada



Ilustración 122. Aplicación de la melodía anticipada.

Como podemos ver en la melodía original la nota Si empieza en el 1 tiempo del compás en la melodía anticipada observamos que la nota La que esta remarcada empieza antes del primer tiempo también vemos bordaduras en la melodía.

Armonía

Lo que respeta a la armonía por medio de re armonizaciones uso de acordes de séptima, acordes disminuidos y uso de progresiones como es II – V –I deseando lograr un color diferente a las obras se da también dinámica y variedad a la progresión armónica.

PARTE A

Compases: 17

Tono: Sol Menor

Técnicas Arreglistas:

- **Cambio de funciones secundarias por funciones primarias.**



Ilustración 123. Funciones armónicas.

- **Aplicación de acordes de séptima.**



Ilustración 124. Aplicaciones acordes septima en la melodía.

- **Implementación de acordes disminuidos.**



Ilustración 125 Aplicación acorde disminuido en la melodía.

PARTE B

Compases: 20

Técnicas Arreglística:

- **Aplicación de acordes disminuidos.**

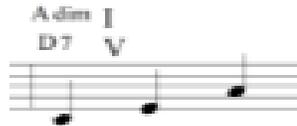


Ilustración 126. Acorde disminuido en la melodía.

- **Uso de Acordes con séptimas**



Ilustración 127. Rearmonización con acordes séptimas.

CAPITULO 4

Arreglos

Arreglo musical del tema: Sombras (Carlos Brito).

Score

SOMBRAS

JAZZ WALTZ

Alto Sax

Piano

Electric Bass

Drum Set

1.

D \flat 7 G7(9) Cmaj7 Em7 Am7

Am7

Parte A

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Bm7 E7 B \flat 7(9) Am7 Cmaj7

Am7

©

2
9

SOMBRAS

A. Sx.

Bm7(b5) G7(13) G7/F Em7 Cmaj7 G#dim7

Pno.

E.B.

D. S.

13

A. Sx.

f₆ C7 Am7 Fmaj7

Pno.

13 A7

E.B.

D. S.

SOMBRAS

3

The musical score for 'SOMBRAS' is arranged for four instruments: A. Sax., Piano (Pno.), E.B., and D.S. The score is divided into two systems, each starting at measure 17.

System 1 (Measures 17-20):

- A. Sax.:** Melodic line with accents. Chords: B \flat 7, A7, Bm *mf*, E7, Am7, Bm(add11), E7.
- Pno.:** Accompaniment with *mf* dynamics.
- E.B.:** Bass line with *mf* dynamics.
- D.S.:** Drum set with triplets and accents.

System 2 (Measures 21-24):

- A. Sax.:** Melodic line with accents. Chords: Am7, Am9, Am(add11), Bdim7, Cm7, Dm7, G7(9).
- Pno.:** Accompaniment with *f* dynamics.
- E.B.:** Bass line with accents and triplets, *f* dynamics.
- D.S.:** Drum set with triplets and accents, *f* dynamics.

SOMBRA Parte B

The musical score is arranged in systems for four instruments: A. Sx. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The score is divided into two systems, each starting at measure 25. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The A. Sx. part features melodic lines with accents and triplets. The Pno. part provides harmonic support with chords and textures. The E.B. part has a steady bass line with accents. The D.S. part features a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum hits.

System 1 (Measures 25-28):

- A. Sx.:** Measures 25-28. Chords: Cm7, G#dim7, Am7, E7. Includes a triplet in measure 28.
- Pno.:** Measures 25-28. Dynamics: *mf*.
- E.B.:** Measures 25-28. Dynamics: *mf*.
- D.S.:** Measures 25-28. Dynamics: *mf*.

System 2 (Measures 29-32):

- A. Sx.:** Measures 29-32. Chords: Am7, E7(13), Am7, Dm7. Includes a triplet in measure 32.
- Pno.:** Measures 29-32. Dynamics: *mf*.
- E.B.:** Measures 29-32. Dynamics: *mf*.
- D.S.:** Measures 29-32. Dynamics: *mf*.

SOMBRAS

5

The musical score for 'SOMBRAS' is arranged for four instruments: A. Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), E. Bass (E.B.), and D. Snare (D. S.). The score is divided into two systems, each starting at measure 33.

System 1 (Measures 33-36):

- A. Sx.:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: G7(9), Cmaj7, Dm(maj7), D#dim7, G9(13), Cmaj7.
- Pno.:** Accompaniment with chords corresponding to the saxophone. Dynamics: *f*.
- E.B.:** Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Dynamics: *f*.
- D. S.:** Snare drum accompaniment with a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 37-40):

- A. Sx.:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Dm(maj7), D#dim7, Em7, Am7, C6, F#m7, Dm. Includes triplets in measures 39 and 40. Dynamics: *f*.
- Pno.:** Accompaniment with chords corresponding to the saxophone. Dynamics: *mf*.
- E.B.:** Bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Dynamics: *mf*.
- D. S.:** Snare drum accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics: *mf*.

SOMBRAS

7

The musical score for 'SOMBRAS' is divided into two systems. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The instrumentation includes A. Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), E. Bass (E.B.), and D. Saxophone (D. S.).

System 1 (Measures 49-52):

- A. Sx.:** Rests in measures 49-52.
- Pno.:** Chords: C#7(9) (m. 49), F#m7 (m. 50), G#dim7 (m. 51), Bm7 (m. 52).
- E.B.:** Bass line with eighth notes and quarter notes.
- D. S.:** Rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes.

System 2 (Measures 53-56):

- A. Sx.:** Rests in measures 53-55, then a melodic phrase in measure 56.
- Pno.:** Chords: E7 (m. 53), Am7 (m. 54), Am9 (m. 55), Am13 (m. 55), Am11 (m. 55), f m7 (m. 56). Dynamics: *f* (measures 55-56).
- E.B.:** Bass line with eighth notes and quarter notes.
- D. S.:** Rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes.

A box labeled "Parte B" is located at the end of the first system.

8
57 **SOMBRAS**

A. Sx.

The score is divided into two systems. The first system (measures 57-60) features a saxophone melody with accents and slurs, piano accompaniment with chords and bass line, a double bass line, and a double bass part with a rhythmic pattern. The second system (measures 61-64) continues the saxophone melody and piano accompaniment with different chords and bass lines, while the double bass and double bass parts maintain their respective patterns.

57 E7 Am7 E7(13) Am7

Pno.

57

E.B.

57

D. S.

61

A. Sx.

61 Dm7 G7(9) Cmaj7 Dmaj7 D#dim7

Pno.

61

E.B.

61

D. S.

SOMBRAS

9

The musical score for 'SOMBRAS' is arranged for four instruments: A. Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), E. Bass (E.B.), and D. Snare (D. S.). The score is divided into two systems, each starting at measure 65. The first system (measures 65-68) features a saxophone melody with a triplet of eighth notes in measure 67. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The second system (measures 69-72) continues the saxophone melody and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. Chord symbols are provided below the saxophone staff.

System 1 (Measures 65-68):

- 65: G9(13) Cmaj7 Dmaj7
- 66: D#dim7
- 67: Dmaj7³ (triplet)
- 68: G C6 F#m7

System 2 (Measures 69-72):

- 69: Dm
- 70: G7(9)
- 71: C6
- 72: Gdim C7 Cmaj7

10 SOMBRAS

73

A. Sx.

Bm7(b5) E7 G#dim7 Am7

Pno.

E.B.

D. S.

76

A. Sx.

Bm7(b5) E7(9) Bb7 Am7

Pno.

mf

E.B.

mf

D. S.

mf

Arreglo musical del tema: Pasional (Enrique Espín Yépez)

Score

PASIONAL

Jazz Waltz

The image displays a musical score for the piece "Pasional" by Enrique Espín Yépez, arranged as a Jazz Waltz. The score is presented in two systems, each containing four staves: Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The first system shows the initial four measures. The Alto Sax staff has rests. The Piano staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melody in the right hand and chords in the left hand. The Electric Bass staff provides a simple bass line. The Drum Set staff shows a bass drum pattern. The second system starts at measure 5. The Alto Sax staff has rests. The Piano staff continues the melody and chordal accompaniment. The Electric Bass staff continues its bass line. The Drum Set staff has rests. Chord symbols Cm7, F7, and Bbmaj7 are indicated above the piano staff in both systems. A copyright symbol (©) is centered below the second system.

Introducción

PASIONAL

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

2/9

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

13

mf

mf

mf

mf

Parte A PASIONAL 3

The musical score is arranged in five systems, each containing a different instrument's part. The first system (measures 17-20) includes:

- A. Sx.** (Saxophone): Melodic line with a repeat sign at measure 17. Chords: Gm9, Gm13, Gm7, Gm7, Cdim7 D7, Bb7.
- Pno.** (Piano): Accompanying chords and bass line.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line.
- D. S.** (Drum Set): Percussion pattern with 'x' marks for cymbals.

The second system (measures 21-24) includes:

- A. Sx.** (Saxophone): Melodic line with a repeat sign at measure 21. Chords: G7, Cm7, G7, F6.
- Pno.** (Piano): Accompanying chords and bass line.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line, starting with a forte (*f*) dynamic.
- D. S.** (Drum Set): Percussion pattern with 'x' marks for cymbals.

PASIONAL

The musical score is for a piece titled "PASIONAL". It is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems, each starting at measure 25. The first system includes staves for Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The second system includes staves for Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Drums (D. S.).

System 1 (Measures 25-28):

- A. Sx.:** Melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Pno.:** Chords in the right hand and a bass line in the left hand. Chords: Cm7, Dsus2, D7, Fdim7, Bb7.
- E.B.:** Bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2.
- D. S.:** Drum part with a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 29-32):

- A. Sx.:** Melodic line with notes C4, D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Pno.:** Chords in the right hand and a bass line in the left hand. Chords: Bbmaj7(#5), Am7(b5), Ab7(b9), Gm7. Dynamics: *f*.
- E.B.:** Bass line with notes C2, D2, Eb2, E2, F2, G2, Ab2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2.
- D. S.:** Drum part with a steady eighth-note pattern. Dynamics: *f*.

PASIONAL 5

System 1 (Measures 33-36):

- A. Sax.**: First ending (measures 33-34), Second ending (measures 35-36). Includes triplets and dynamics *ff*.
- Pno.**: Accompaniment with chords: Gm9, Gm13, Gm7, AmAbdim, Cm7.
- E.B.**: Bass line.
- D. S.**: Drum set notation.

System 2 (Measures 37-40):

- A. Sax.**: Continuation of the melody with triplets and dynamics *dim*.
- Pno.**: Accompaniment with chords: Dm7, Bb, A dim, Dm7.
- E.B.**: Bass line.
- D. S.**: Drum set notation.

PASIONAL

The musical score is arranged in five systems. The first system (measures 41-44) features the saxophone with triplet eighth notes and a melodic line, piano accompaniment with chords and a bass line, euphonium with a simple bass line, and double bass with a rhythmic pattern. The second system (measures 45-48) continues the saxophone melody and piano accompaniment, with the euphonium and double bass maintaining their parts. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. Chord symbols are provided below the saxophone staff.

System 1 (Measures 41-44):

- A. Sx.:** Melody with triplets. Chords: B♭maj7, Gm, Gm7, C#dim7 B♭maj7.
- Pno.:** Accompaniment with chords and bass line. Dynamic: *mf*.
- E.B.:** Bass line. Dynamic: *mf*.
- D. S.:** Rhythmic pattern. Dynamic: *mf*.

System 2 (Measures 45-48):

- A. Sx.:** Melody. Chords: D7, Gm7, D7, A♭7(b5).
- Pno.:** Accompaniment with chords and bass line. Dynamic: *f*.
- E.B.:** Bass line. Dynamic: *f*.
- D. S.:** Rhythmic pattern. Dynamic: *f*.

PASIONAL 7

System 1 (Measures 49-52):

- A. Sax.:** Melodic line with a first ending (measures 51-52) and a second ending (measures 51-52).
- Piano (Pno.):** Accompaniment with chords and arpeggios. Chords: Ab7, Gm7, AmAbdim, Am7, D7(9), Gm7.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line with notes and rests.
- D.S. (Double Bass):** Rhythmic accompaniment with chords and rests.

System 2 (Measures 53-56):

- A. Sax.:** Rests for all four measures.
- Piano (Pno.):** Accompaniment with chords and arpeggios. Chords: Bb7, C7, F7, Bbmaj7. Dynamic marking: *p*.
- E.B. (Electric Bass):** Bass line with notes and rests. Dynamic marking: *p*.
- D.S. (Double Bass):** Rhythmic accompaniment with chords and rests. Dynamic marking: *p*.

PASIONAL

System 1 (Measures 57-60):

- A. Sax.**: Melodic line starting at measure 57, marked *f*. Chords: Gm7, Cm7, f7, Cm7, Dm7.
- Pno.**: Accompaniment starting at measure 57, marked *mf* then *f*.
- E.B.**: Bass line starting at measure 57, marked *f*.
- D. S.**: Snare drum pattern starting at measure 57, marked *f*.

System 2 (Measures 61-64):

- A. Sax.**: Melodic line starting at measure 61, marked *f*. Chords: B \flat , A dim, Dm7, B \flat maj7.
- Pno.**: Accompaniment starting at measure 61, marked *f*.
- E.B.**: Bass line starting at measure 61, marked *f*.
- D. S.**: Snare drum pattern starting at measure 61, marked *f*.

PASIONAL

9

65

A. Sx. *Gm* *mf* *C#dim7 Bbmaj7* *D7*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

69

A. Sx. *Gm7* *D7* *A *f*(b5)*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

72

A. Sx. *A^b7* *Gm7* *Gm7* *mf* *D7* *A^b7*

Pno. *mf* *p*

E.B. *mf* *p*

D. S. *mf* *p*

Arreglo musical del tema: Alma En Los Labios (Francisco Paredes Herrera).

Score

ALMA EN LOS LABIOS

Introducción Jazz Waltz

The score is for the piece "Alma En Los Labios" by Francisco Paredes Herrera, arranged as a Jazz Waltz. It is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The introduction consists of four measures. The instruments are Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The piano part includes chord symbols: Dm7, Gm7, A7, and C#m7(b5). The drum set part features a steady waltz rhythm with eighth notes on the bass drum and snare. "Parte A" begins at measure 5 and includes a first ending. The alto sax part has a melodic line with a triplet in the second measure. The piano part has chords: Dm7, Dm9Dm1Em7(b5), A7(b9), and Dm(maj7). The electric bass and drum set parts continue the waltz rhythm. A copyright symbol is present at the bottom of the score.

2
9

ALMA EN LOS LABIOS

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

A7 Em7(65) A7 A7

13

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Dm7 Fmaj7 A7 D7

ALMA EN LOS LABIOS

3

The musical score is arranged in systems for four instruments: A. Sx. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), E.B. (Euphonium), and D. S. (Drum Set). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

System 1 (Measures 17-20):

- A. Sx.:** Melodic line starting with a half note Bb, followed by quarter notes Gb, F, and E. Measure 18 includes a triplet of eighth notes (D, C, B) and a quarter note A. Measure 19 includes a triplet of eighth notes (G, F, E) and a quarter note D. Measure 20 includes a quarter note C and a half note Bb.
- Pno.:** Accompaniment with chords: Gm7 (measures 17-18), Em7(b5) (measures 18-19), and D7 (measure 20).
- E.B.:** Bass line with quarter notes Bb, Gb, F, and E.
- D. S.:** Drum set part with eighth notes on the snare and bass drum.

System 2 (Measures 21-24):

- A. Sx.:** Melodic line starting with a half note Bb, followed by quarter notes Gb, F, and E. Measure 22 includes a quarter rest. Measure 23 includes a quarter rest. Measure 24 includes a quarter rest.
- Pno.:** Accompaniment with chords: Dm (measures 21-22), A7 (measures 23-24), and F6 (measures 23-24).
- E.B.:** Bass line with quarter notes Bb, Gb, F, and E. Measure 23 includes a triplet of eighth notes (D, C, B).
- D. S.:** Drum set part with eighth notes on the snare and bass drum. Measure 23 includes a triplet of eighth notes on the snare.

4
25

ALMA EN LOS LABIOS

1. 2.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

25

25

25

29

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

29

29

29

Edim7 Gm7 C7(9) F#7

Fmaj7 F9 F13

A7 Dm7 Em7(b5)

The musical score is for the piece 'ALMA EN LOS LABIOS'. It is written in 4/4 time and features five staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is divided into two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The first ending (marked '1.') spans measures 25-27, and the second ending (marked '2.') spans measures 28-29. The piano part includes chords: A7, Dm7, Em7(b5), Fmaj7, F9, and F13. The electric bass part includes chords: Edim7, Gm7, C7(9), and F#7. The drum set part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Parte B

ALMA EN LOS LABIOS

5

The musical score is arranged for five instruments: Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Euphonium/Bass (E.B.), Double Bass (D. S.), and another Alto Saxophone (A. Sx.).

First System (Measures 33-36):

- A. Sx. (top):** Starts with a whole rest, followed by a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. Chords: Fm7, C#dim7, Dm7, Em7(b5), A7.
- Pno.:** Accompaniment with chords in both staves.
- E.B.:** Bass line with a triplet of eighth notes.
- D. S.:** Bass line with eighth notes.
- A. Sx. (bottom):** Melodic line with accents and *mf* dynamics.

Second System (Measures 37-40):

- A. Sx. (top):** Continues the melodic line with accents and *mf* dynamics. Chords: D7, Dm7, F7, C7.
- Pno.:** Accompaniment with chords in both staves.
- E.B.:** Bass line with a triplet of eighth notes.
- D. S.:** Bass line with eighth notes and *mf* dynamics.
- A. Sx. (bottom):** Continues the melodic line with accents and *mf* dynamics.

6
41 ALMA EN LOS LABIOS

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

41 A7 Fmaj7 Cm7 Em7(b5)

45 *mf* >>> *mf* *mf* *mf* A7 Dm7 Dm7 E7 Gm7

3 3

Detailed description: This is a musical score for the piece 'ALMA EN LOS LABIOS'. It consists of six systems of staves. The first system includes the Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Euphonium/Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The second system includes the Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Euphonium/Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The score is in 4/4 time and features various chords and dynamics. The first system starts at measure 41 with chords A7, Fmaj7, Cm7, and Em7(b5). The second system starts at measure 45 with chords A7, Dm7, Dm7, E7, and Gm7. Dynamics include *mf* and accents (>). The drum set part features a consistent rhythmic pattern with triplets in the bass drum.

ALMA EN LOS LABIOS

7

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 50-54) includes staves for A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The A. Sx. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs. The E.B. staff has a bass clef. The D. S. staff has a double bar line. Chord symbols A7, Em7(b5), A7, D7, and Dm7 are placed above the Pno. staff. The second system (measures 55-59) includes staves for A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The A. Sx. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Pno. staff has a grand staff. The E.B. staff has a bass clef. The D. S. staff has a double bar line. Chord symbols F6, A7, Dm7, A7, and Dm7 are placed above the Pno. staff. The third system (measures 60-64) includes staves for A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The A. Sx. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Pno. staff has a grand staff. The E.B. staff has a bass clef. The D. S. staff has a double bar line. Chord symbols A7 and Dm are placed above the Pno. staff.

Arreglo musical del tema: Guayaquil De Mis Amores (Nicasio Safadi).

Score

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

Jazz Waltz

Composer: Nicasio Safadi

Arranger: Esteban Gutiérrez L.

Musical score for the first system of 'Guayaquil De Mis Amores'. The score is in 3/4 time and D major. It features five staves: Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Alto Sax staff is mostly empty with a double bar line. The Piano staff has a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked *mf*. The Electric Bass staff has a walking bass line, also marked *mf*. The Drum Set staff is empty with a double bar line. Chord symbols are written below the piano staff: *mf* C#m7(b5), F#7, Bm7, Bm7.

Musical score for the second system of 'Guayaquil De Mis Amores'. It features four staves: A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The A. Sx. staff is empty with a double bar line. The Pno. staff has a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked *mf*. The E.B. staff has a walking bass line, also marked *mf*. The D. S. staff is empty with a double bar line. Chord symbols are written below the piano staff: Bmaj7, C#m7, F#7, A#dim7, F#7, Bm. There are also some dynamics and articulation marks like accents and slurs.

©

2
9
GUAYAQUIL DE MIS AMORES

The musical score is arranged for four instruments: Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), and Double Bass (D. S.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 2 through 9. The second system covers measures 13 through 16. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking. The saxophone part includes various chords: C#7(b5), F#7(9), Bm7, and Bm7. The euphonium and double bass parts include a forte (*f*) dynamic marking. The double bass part includes a triplet of eighth notes in measure 16.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

13

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Parte A GUAYAQUIL DE MIS AMORES 3

A. Sx. *mf* C#m7(b5) F#m7 Bm7

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

A. Sx. *mf* C#m7(b5) F#m7 A#dim7 Bm7

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

A. Sx. *f* Dmaj7 Amaj7 Dmaj7

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

A. Sx. *mf* Bm(maj7) C#m7(b5) F#7 F#7 Bm7

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

5

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Parte B

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

7

The musical score is arranged in a system of four staves: A. Sax., Pno., E.B., and D.S. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 49-52 in the first and 53-56 in the second.

System 1 (Measures 49-52):

- A. Sax.:** Melodic line with triplets and accents. Chords: C#7(b5), F#7, Bm7, C#7(b3), F#7.
- Pno.:** Accompaniment with chords and a forte (*f*) dynamic.
- E.B.:** Bass line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic.
- D.S.:** Drum set part with a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 53-56):

- A. Sax.:** Melodic line with accents. Chords: F#7, Em7, A#7, C#7(b5).
- Pno.:** Accompaniment with chords and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- E.B.:** Bass line with eighth notes and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- D.S.:** Drum set part with a steady eighth-note pattern and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

IMPROVISACIÓN

System 1 (Measures 8-11):
 A. Sx. (Measures 8-11)
 Pno. (Measures 8-11)
 E.B. (Measures 8-11)
 D. S. (Measures 8-11)
 Chords: C7, Bm7, Cm7(b5), F#7(b9)

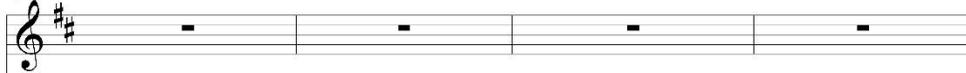
System 2 (Measures 61-64):
 A. Sx. (Measures 61-64)
 Pno. (Measures 61-64)
 E.B. (Measures 61-64)
 D. S. (Measures 61-64)
 Chords: Bm7, Bm7, C#7(b5), F#7(9)
 Dynamics: *f*

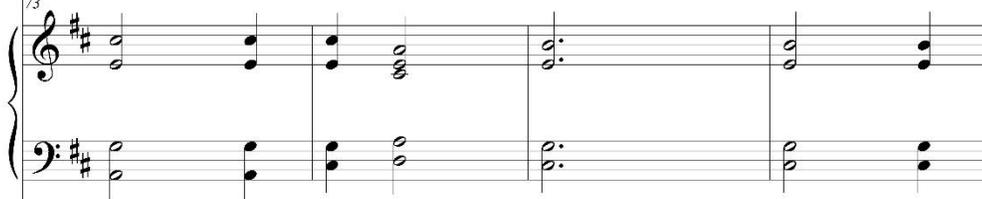
System 3 (Measures 65-68):
 A. Sx. (Measures 65-68)
 Pno. (Measures 65-68)
 E.B. (Measures 65-68)
 D. S. (Measures 65-68)
 Chords: Bm7, Bm7, C#7(b5), A#dim7

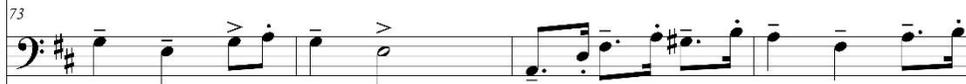
System 4 (Measures 69-72):
 A. Sx. (Measures 69-72)
 Pno. (Measures 69-72)
 E.B. (Measures 69-72)
 D. S. (Measures 69-72)
 Chords: F#7(9), Bm7, G#m7(b5), Em7
 Dynamics: *mf*, *f*

Parto B

10
73
GUAYAQUIL DE MIS AMORES

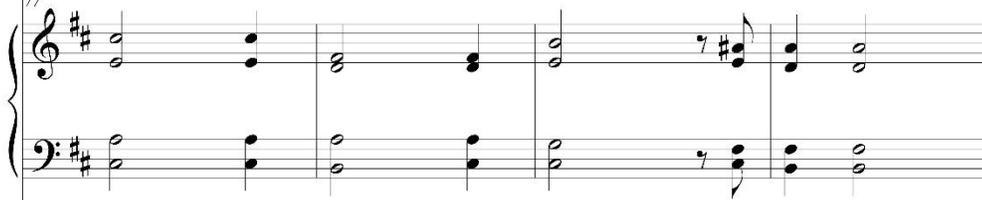
A. Sx. 

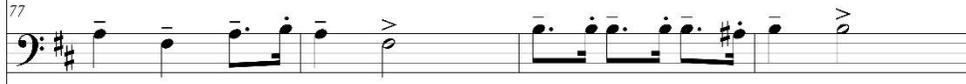
Pno. 

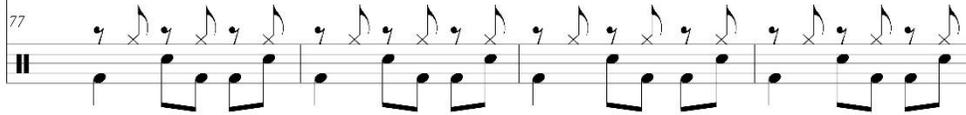
E.B. 

D. S. 

A. Sx. 

Pno. 

E.B. 

D. S. 

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

11

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 81-84) features the Alto Saxophone (A. Sx.) with a melodic line and a dynamic marking of *f*. The Piano (Pno.) provides harmonic support with chords in the right hand and bass lines in the left hand. The Euphonium (E.B.) and Double Bass (D.S.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 85-88) continues the piece with similar instrumentation and dynamics. Chord changes are indicated below the piano part: C#7(b5), F#7, Bm7, Em7 in the first system, and A#7, C#7(b5), C7, Bm7 in the second system.

12
89

GUAYAQUIL DE MIS AMORES

The musical score is for the piece "Guayaquil de Mis Amores" and consists of five staves. The first staff is for Alto Saxophone (A. Sx.), the second for Piano (Pno.), the third for Euphonium/Bass (E.B.), and the fourth for Double Bass (D. S.). The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The first measure of each staff is marked with the number 89. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *mp*, and chord symbols *C#(b5)*, *F#7/C#*, and *Bb7*. The saxophone part has a whole rest in the first measure followed by a dotted quarter note in the second measure. The euphonium and double bass parts play quarter notes in the first two measures, with the double bass part including a fermata in the second measure.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Arreglo musical del tema: *Lamparilla* (Miguel Ángel Cazares).

Score

LAMPARILLA

Jazz Waltz

Composer: Miguel Angel Cazares

Arranger: Esteban Gutiérrez L.

Musical score for the first system of 'Lamparilla'. The score is in 3/4 time and consists of five staves: Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Alto Sax staff has a whole rest. The Piano staff has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass staff has a simple bass line. The Drum Set staff has a whole rest. Chord symbols are placed below the piano staff: Bm7(b5), E7(b9), Am7, and Am Am9 Am13.

Musical score for the second system of 'Lamparilla'. The score is in 3/4 time and consists of four staves: A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The A. Sx. staff has a melodic line starting with a fermata. The Pno. staff has a chordal accompaniment. The E.B. staff has a simple bass line. The D. S. staff has a drum pattern. Chord symbols are placed below the piano staff: Am, Am9, Am11, Am13, Am7, and Bm7(b5). A copyright symbol is located below the drum set staff.

2
9

LAMPARILLA

A. Sx.

E7(b9) Am7 Bdim7 E7

Pno.

E.B.

D. S.

13

A. Sx.

Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Am7

Pno.

E.B.

D. S.

LAMPARILLA

3

17

A. Sx.

17

Pno.

17

E.B.

17

D. S.

21

A. Sx.

21

Pno.

21

E.B.

21

D. S.

4
25

LAMPARILLA

A. Sx.

E7 Am7 G#dim7 A7 Cmaj7

Pno.

E.B.

D. S.

29

A. Sx.

E7 Am7 G#dim7 A maj7

Pno.

E.B.

D. S.

f

LAMPARILLA 5

A. Sx. 33

Pno. 33

E.B. 33

D. S. 33

A. Sx. 37

Pno. 37

E.B. 37

D. S. 37

LAMPARILLA 6

A. Sx. 41

Pno. 41

E.B. 41

D. S. 41

A. Sx. 45

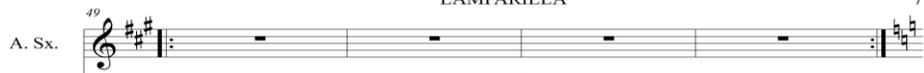
Pno. 45

E.B. 45

D. S. 45

mf

LAMPARILLA 7

A. Sx. 

Pno. 

E.B. 

D. S. 

A. Sx. 

Pno. 

E.B. 

D. S. 

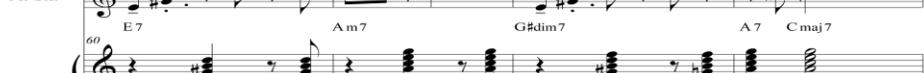
LAMPARILLA 8

A. Sx. 

Pno. 

E.B. 

D. S. 

A. Sx. 

Pno. 

E.B. 

D. S. 

LAMPARILLA

9

The musical score for 'LAMPARILLA' is divided into two systems. The first system covers measures 64 to 66, and the second system covers measures 67 to 69. The instruments are A. Sax., Pno., E.B., and D.S.

System 1 (Measures 64-66):

- A. Sax.:** Melodic line with accents. Chords: E7, Am7, G#dim7.
- Pno.:** Accompaniment with chords and bass line.
- E.B.:** Bass line.
- D.S.:** Drum set with a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 67-69):

- A. Sax.:** Melodic line. Chords: Bm7(b5), E7, Am7.
- Pno.:** Accompaniment with chords and bass line.
- E.B.:** Bass line.
- D.S.:** Drum set with a steady eighth-note pattern.

Arreglo musical del tema: Adoración (Enrique Ibáñez Mora).

Score

ADORACIÓN

INTRODUCCIÓN Jazz Waltz

Composer: Enrique Ibáñez Mora
Arranger: Esteban Gutiérrez L.

The score is for a jazz waltz titled "Adoración" in 3/4 time. It features four staves: Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The introduction consists of four measures. The first measure has a Bbmaj9 chord. The second measure has Fmaj7 and A7(b9) chords. The third measure has Dm11 and Dm7 chords. The fourth measure has Dm13, Dm11, and Dm9 chords. The main section starts at measure 5 and continues for 12 measures. The Alto Sax part has a melodic line with triplets in measures 5, 7, and 9. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords corresponding to the Alto Sax part. The Electric Bass part has a simple bass line. The Drum Set part has a waltz rhythm with a dynamic marking of *mf*. A copyright symbol © is located at the bottom center of the page.

Alto Sax

Piano

Electric Bass

Drum Set

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

Parte A

ADORACIÓN

A. Sx. *mf* (b5) A7 Dm7 Dm7

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

A. Sx. *p* 7 3 F F#7 Gm7 C7 A7 Dm7

Pno. *p*

E.B. *p*

D. S. *p*

ADORACIÓN 3

A. Sx. *mf* *mf*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

A. Sx. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

A. Sx. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

INTERLUDIO **ADORACIÓN**

A. Sx. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

A. Sx. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

41

A. Sx. *Em7(b5)* *A 7(b9)* *Dm7*

Pno.

E.B.

D. S.

45

A. Sx. *f* *Fm7* *C9* *Fmaj7* *Dm7* *A 7* *Bbmaj7*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

Parte B

ADORACIÓN

5

33

A. Sx. *mf* *Gm7* *Bbmaj7* *C 7(9)* *Fmaj7* *Dm7*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

37

A. Sx. *mf* *A 7* *F* *F#7* *Gm7* *C 7* *A 7* *Dm7*

Pno.

E.B.

D. S.

ADORACIÓN

6
41

A. Sx.

Em7(9) A7(9) Dm7

Pno.

41

E.B.

41

D. S.

45

A. Sx.

f Fm7 C9 Fmaj7 Dm7 A7 Bbmaj7

Pno.

f

45

E.B.

45

D. S.

f

ADORACIÓN 7

A. Sx. *mf* $B\flat maj7$ $B\flat maj7$ $A7$ $D\flat 7$

Pno.

E.B.

D. S.

49

A. Sx. $B\flat maj7$ $Em7(\flat 5)$ $A7$ $Dm7$ $Dm6$

Pno.

E.B.

D. S.

53

SOLO **ADORACIÓN**

A. Sx.

Pno. $Dm7(\flat 5)$ $G7$ $Cm7$ $C\sharp 7$

E.B.

D. S.

57

4 Solos de Saxofón, piano y bajo.

A. Sx.

Pno. $Dm7$ $G7$ $Gmaj7$ $Fmaj7$

E.B.

D. S.

61

Parte B 9

ADORACIÓN

65 A. Sx. E7(b5) A7(b13) D7 D7

65 Pno.

65 E.B.

65 D. S.

69 A. Sx. A7 F F#7 Gm7 C7 A7 Dm7

69 Pno.

69 E.B.

69 D. S.

10 ADORACIÓN

73 A. Sx. Em7(b5) A7(b9) Dm7

73 Pno.

73 E.B.

73 D. S.

77 A. Sx. Fm7 C9 Fmaj7 Dm7 A7 Bbmaj7

77 Pno. *f*

77 E.B. *f*

77 D. S. *f*

ADORACIÓN

11

81

A. Sx. *mf* B \flat maj7 B \flat maj7 A7 D \flat 7

Pno.

E.B.

D. S.

85

A. Sx. B \flat maj7 Em7(b5) A7 Dm7 D6

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S.

12

89

A. Sx. *rit.* Em7(b5) A7 Dm7 Bm7(b5) Em7(b5) Ebmaj7 Dmaj7

Pno.

E.B.

D. S.

Arreglo musical del tema: El Aguacate (César Guerrero).

Score

EL AGUACATE

Jazz Waltz Compositor: César Guerrero Tamayo
Arreglista: Esteban Gutiérrez López

INTRODUCCIÓN

The score is for a jazz waltz in 3/4 time, key of B-flat major. It features four staves: Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The piano part includes chords Fm7, Bb7(9), and Ebmaj7. The electric bass part has a melodic line. The drum set part has a steady waltz rhythm. The score is marked with a dynamic of *mp*.

Alto Sax

Piano

Electric Bass

Drum Set

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

5

5

5

5

Cm7

C9

Dm7(b5)

G7(#9)

Cm7

Cm7

PARTE A EL AGUACATE

Musical score for Part A of 'El Aguacate'. The score is in 3/4 time and features four staves: A. Sx. (Soprano Saxophone), Pno. (Piano), E.B. (Euphonium), and D. S. (Drum Set). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins at measure 9. The A. Sx. staff has a melodic line with triplets and a first ending bracket. The Pno. staff has a harmonic accompaniment with triplets and chords G7, G7/B, and Cm7. The E.B. staff has a bass line with triplets. The D. S. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 13-16 of 'El Aguacate'. The score continues with the same four staves: A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The key signature remains two flats. The piece begins at measure 13. The A. Sx. staff has a melodic line with triplets and a first ending bracket. The Pno. staff has a harmonic accompaniment with triplets and chords F9, Fm9, D°7, and Cm7. The E.B. staff has a bass line with triplets. The D. S. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *mf*.

EL AGUACATE **PARTE A(b)**

3

The musical score is arranged in five systems, each containing staves for different instruments. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two sections: measures 17-20 and measures 21-24.

System 1 (Measures 17-20):

- A. Sax:** Treble clef. Measure 17 has a whole note G4 with a first ending bracket and a second ending bracket. Measure 18 is a whole rest. Measure 19 is a whole rest. Measure 20 is a whole rest.
- Pno.:** Grand staff. Measure 17: Treble clef has a whole note chord Cm7. Bass clef has a whole note G2. Measure 18: Treble clef has a whole note chord C7(b9) with a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Bass clef has a whole note G2. Measure 19: Treble clef has a whole note chord G°7 with a triplet of eighth notes (Ab, G, F). Bass clef has a whole note G2. Measure 20: Treble clef has a whole note chord Fm7. Bass clef has a whole note G2. Measure 21: Treble clef has a whole note chord Bb7. Bass clef has a whole note G2. Dynamics: *p* starting at measure 19.
- E.B.:** Bass clef. Measure 17: whole rest. Measure 18: whole rest. Measure 19: eighth note G2. Measure 20: eighth note G2. Measure 21: eighth note G2. Measure 22: eighth note G2. Measure 23: eighth note G2. Measure 24: eighth note G2. Dynamics: *f* starting at measure 21.
- D. S.:** Alto clef. Measure 17: quarter note G2. Measure 18: quarter note G2. Measure 19: quarter note G2. Measure 20: quarter note G2. Measure 21: quarter note G2. Measure 22: quarter note G2. Measure 23: quarter note G2. Measure 24: quarter note G2. Dynamics: *p* starting at measure 21.

System 2 (Measures 21-24):

- A. Sax:** Treble clef. Measure 21: whole rest. Measure 22: whole rest. Measure 23: whole rest. Measure 24: whole rest.
- Pno.:** Grand staff. Measure 21: Treble clef has a whole note chord Ebmaj7. Bass clef has a whole note Eb2. Measure 22: Treble clef has a whole note chord Cm7. Bass clef has a whole note C2. Measure 23: Treble clef has a whole note chord G7. Bass clef has a whole note G2. Measure 24: Treble clef has a whole note chord G7(b9). Bass clef has a whole note G2.
- E.B.:** Bass clef. Measure 21: eighth note Eb2. Measure 22: eighth note C2. Measure 23: eighth note G2. Measure 24: eighth note G2. Dynamics: *f* starting at measure 21.
- D. S.:** Alto clef. Measure 21: quarter note Eb2. Measure 22: quarter note C2. Measure 23: quarter note G2. Measure 24: quarter note G2.

EL AGUACATE

8

A. Sx. *mp* *mp* *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp* *mp* *mp*

E.B. *mp* *mp* *mp* *mp*

D. S. *mp* *mp* *mp* *mp*

57 *G 7* *E♭maj7(#5)* *D 7* *D 1 D 7(9)*

61 **PARTE B(b)** *f* *f* *f* *f*

A. Sx. *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f*

E.B. *f* *f* *f* *f*

D. S. *f* *f* *f* *f*

61 *G* *G* *D m 7* *G 7(♭9)*

EL AGUACATE

9

A. Sx. *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f*

E.B. *f* *f* *f* *f*

D. S. *f* *f* *f* *f*

65 *C m 7* *E♭maj 7* *F m* *B♭ 7*

69 **GODA** *f* *f* *f* *f*

A. Sx. *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f*

E.B. *f* *f* *f* *f*

D. S. *f* *f* *f* *f*

69 *E♭7(#5)* *G 7* *A♭maj 7* *B♭maj 7* *B♭dim* *C m 7*

EL AGUACATE

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 73. It includes staves for Alto Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Euphonium/Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The A. Sx. staff shows a single note with a fermata and a chord symbol E \flat /C. The Pno. staff shows a chord with a fermata. The E.B. staff shows a single note with a fermata. The D. S. staff shows a single note with a fermata. The second system covers measure 74. All staves (A. Sx., Pno., E.B., and D. S.) show a whole rest with a fermata, indicating a full stop for all instruments.

CONCLUSIONES

El pasillo y jazz son géneros que, al ser fusionados mediante la aplicación de diferentes técnicas empleadas a la armonía, melodía y ritmo, dan como resultado disonancias y dinámica a la progresión de acordes.

En los arreglos elaborados se emplearon acordes con extensiones como séptimas, novenas, onceavas y treceñas; además se sustituyeron acordes tomando en cuenta la melodía, para dar realce a la progresión armónica.

La melodía se altera para conseguir la sincopa que es tradicional en el jazz, además, se aplicaron articulaciones como staccato, glissandos y ligaduras, brindando ornamentación a la melodía.

El ritmo del pasillo usa un compás de 3/4 y el jazz uno de 4/4, por lo cual, se optó por utilizar el compás del pasillo, esto con el fin de mantener la esencia rítmica del pasillo dentro del arreglo. En las obras se puede ver la variedad de mezclas de ritmos, hay fragmentos con ritmo de pasillo y otros con jazz waltz y vals.

En el siguiente cuadro podemos observar el proceso de ensamblaje de una de las obras fusionadas y los ritmos que se aplican, con los instrumentos que lo ejecutan.

Tabla 10. Ejemplo de un esquema.

| | INTRODUCCIÓN | PARTE A | | PARTE B | | SOLOS | PARTE B (Tema) | | CODA |
|-----------------------|--------------------------------|-----------------|--------------------|------------------|--------------------|---|----------------|---------|---------|
| | | a | b | a | b | B (b) - armonía | a | b | |
| Melodía | Piano | Saxofón | Bajo | Saxofón | Piano | | Saxofón | Todos | Todos |
| Compás | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| Acompañamiento | Bajo (Bass Walking) Batería | Bajo Batería | Saxofón Batería | Piano Batería | Saxofón Batería | | | | |
| Compases | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 16 | 8 | 8 | 2 |
| Ritmo | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Jazz Waltz | Pasillo | Pasillo |
| Anexos | | | | | | Cada instrumento realiza un solo de 16 compases | | | |

Con esto se quiere presentar una mixtura de los géneros, donde se aportan mutuamente elementos musicales, para dar como resultado una nueva sonoridad dinámica y elevar el interés del público contemporáneo.

Tabla 11. Resumen de características y elementos musicales

| ELEMENTO/ GENERO MUSICAL | PASILLO | JAZZ | RESULTADO |
|-----------------------------|---|--|---|
| COMPÁS | 3/4 | 4/4 | El ritmo del pasillo usa un compás de 3/4 y el jazz uno de 4/4, por lo cual, se optó por utilizar el compás del pasillo para mantener la esencia rítmica de este dentro del arreglo. En las obras se puede observar la variedad de mezclas de ritmos, ya que existen fragmentos con ritmo de pasillo y otros con jazz waltz y vals; esto se realizó con la intención de generar interés en el oyente. |
| ARMONÍA | ACORDES MAYORES. ACORDES MENORES. ACORDES DE SEPTIMA. ACORDES DISMINUIDOS. | ACORDES MAYORES. ACORDES MENORES. ACORDES SUS2. ACORDES SUS 4. ACORDES DISMINUIDOS. ACORDES DE NOVENA. ACORDES DE ONCENA. ACORDES DE TRECENA. | En los arreglos de las obras propuestas se aplicaron los acordes que habitualmente se perciben en el jazz (los cuales se presentan con antelación), esto permite que la obra no sea estática en la armonía, sino más bien dinámica, permitiendo modular a diferentes tonos. |
| MELODÍA | CONTRATIEMPO. | CONTRATIEMPOS. RETARDANDO. ANTICIPADO. | Es posible observar contratiempo en la melodía del pasillo, por lo cual es habitual el uso de silencio de corchea y corchea. Para los arreglos se utilizaron elementos melódicos como contratiempo, retardando y anticipado. Dando como resultado una melodía dinámica sin perder su esencia. |
| ADORNOS | VIBRATO. STACCATO. | VIBRATO. STACCATO. GLISSANDO. FILLER. | En el pasillo se puede encontrar adornos como el vibrato y staccato, sin embargo, en los arreglos se aplicaron adornos como glissando y articulaciones que dan fuerza en los tiempos débiles, haciendo notar más las sincopas y los contratiempos. |

| | | | |
|----------------|--|---|---|
| ESTRUCTURA | INTRODUCCIÓN.PARTE A. PARTE B. PARTE A. PARTE B. CODA. | PARTE A. PARTE B. IMPROVISACIÓN.PARTE A. PARTEB CODA. | En los arreglos se proponen improvisaciones como parte de la estructura, esto permite tener un desarrollo peculiar del motivo de la obra y aprovechar la armonía para crear nuevas líneas melódicas, presentando una propuesta diferente al oyente. |
| ESCALAS | MENOR. PENTAFONICA. | MAYORES MENORES PENTAFONICAS MODOS DISMINUIDOS ESCALA ROMATICA | En el transcurso de la creación del arreglo se utilizaron diferentes escalas aplicadas en el jazz, esto aporta al desarrollo de una melodía dinámica, conservando su esencia y conduciendo a nuevas tonalidades. |
| INTRUMENTACIÓN | VOZ. GUITARRA. REQUINTO | INSTRUMENTOS DE VIENTO DE METAL Y MADERA. GUITARRA PIANO BAJO BATERIA | Los instrumentos fueron seleccionados considerando uno de los formatos de jazz, entre los cuales están: Saxofón, Piano, Bajo y Batería. Los cuales permiten que las obras en su fusión tengan un color característico de jazz. |

En el proceso de elaboración de los arreglos se emplearon recursos musicales, los cuales se detallan a continuación.

Tabla 12.Recursos musicales empleados

| ELEMENTOS | RESULTADO |
|-----------------------|--|
| SUSTITUTOS TRITONALES | Permitió remplazar la armonía de las obras con el propósito de tener un color armónico diferente a las obras convencionales. |

| | |
|--|--|
| II - V - I | La progression two - five – one. Es la progresión utilizada en el jazz, en varios pasajes de las obras se empleó esta progresión ya que la melodía permite aplicar dicha progresión sin afectar las obras. |
| MELODÍA APLICADA CON DIFERENTES INSTRUMENTOS | Usualmente el saxofón es el instrumento principal en la ejecución de la melodía, sin embargo en la misma se aplicaron diferentes fragmentos ejecutados con varios instrumentos. Lo cual permite una diversidad de colores. |
| VOICING | El voicing es una técnica aplicada en el jazz, la cual se empleó en pequeños fragmentos para dar movimiento a la armonía y realce. |
| RITMOS PASILLO, JAZZ, WALTZ JAZZ Y VALS | En las obras se aprecian diferentes ritmos que conceden movimiento y dinámica a las obras, evitando ritmos monótonos y con el objetivo de captar el interés del oyente. |

Finalmente, se puede afirmar que el pasillo es un género que puede ser dócilmente adaptado al jazz ya que sus elementos melódicos armónicos y rítmicos pueden ser sujetos a adecuaciones con elementos musicales propios del jazz. Esto con la intención de generar una propuesta diferente y a su vez abrir paso a nuevas audiencias, dejando constancia documentada para futuros recursos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Araya, M. (3 de septiembre de 2015). *El Jazz en la música para vientos. Discusiones analíticas en torno a Rhapsody in blue de George Gershwin y Pasillo enredado de Vinicio Meza*. Recuperado el 18 de enero de 2018, de Revista Pensamiento Actual 15 (2015) 121-145: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/22600/24023>.

Aretz, I (1952). *Músicas Pentatónicas en Sudamérica*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.pueblosoriginarios.ucb.edu.bo%2Fdigital%2F106000218.pdf&crlen=4775797&chunk=true. <http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.pueblosoriginarios.ucb.edu.bo%2Fdigital%2F106000218.pdf&crlen=4775797&chunk=true>

Aretz, I. (2004). *América Latina en su música*. México: Unesco.

Espinosa, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Tramasocial.

Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Melos Ediciones Musicales.

Granda, W. (2004). "El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora". *Íconos N° 18*, 63-70.

Guerrero, F.P (2014) "El Jazz En Ecuador (I)" Recuperado el 6 de Septiembre del 2014 , de Memoria Musical del Ecuador. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/09/el-jazz-en-ecuador-i.html>

Herrera, S. (26 de octubre de 2012). *La Identidad Musical del Ecuador: El Pasillo*. Recuperado el 2 de enero de 2018, de Universidad de Especialidades Turísticas: <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi346O5t->

nYAhXHqIMKHR6pAyMQFggpMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F17770504%2FLA_IDENTIDAD_MUSICAL_DEL_ECUADOR_EL_PASILLO&usg=AOvVaw0q8yGU6uA9BEB6zw4D2uG-

Herzhaft, G. (2003). *La gran enciclopedia del blues*. España: American Bar Association.

Luis. (2022). Armonía y Composición. *Blogspot.com*.[http:](http://komptools.blogspot.com)

[//komptools.blogspot.com](http://komptools.blogspot.com)

Mayre, J. (2013). *El jazz en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundación Juan March.

Montúfar, L. (2017). *Universidad de las Américas*. Recuperado el 12 de agosto de 2017, de <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/6552/1/UDLA-EC-TLMU-2017-07.pdf>

Morton, J. (1990). *You can teach yourself drums*. Mel Bay Publications.

Moscoso, M. (1999). *Canción de rocola*. Quito: El Conejo.

Moyano, W. (2010). *Elementos fundamentales para la improvisación de instrumentos melódicos en el Jazz*. Recuperado el 13 de enero de 2018, de Universidad Industrial de Santander: <https://blog.fullpartituras.com/wp-content/uploads/2016/04/imprivision-jazz.pdf>

Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: La Tierra.

Peláez, D. (2015). *Universidad Autónoma de Madrid*. Recuperado el 12 de enero de 2018, de El Jazz en la BigBand. Experiencia estético-interpretativa en la Banda Municipal de Jazz de Fuenlabrada: Fue en la BigBand?: https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiqk5aJoenYAhUC21MKHT4DCpMQFggvMAE&url=https%3A%2F%2Frepositorio.uam.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10486%2F669760%2Fpelaez_mateos_diego_tfg.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvV

Pelinski, R. y. (1997). *Presencia del pasado en un cancionero castellanense*. España: Publicacions de la Universitat Jaume .

- Peñalvear, J. (2 de Febrero de 2011). *¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación*. Recuperado el 16 de enero de 2018, de Revista Electrónica de Leeme–Lista Electrónica Europea de Música en la Educación: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>
- Pérez, M (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. Istmo.
- Rodríguez, A. (2011). *Apuntes de Musica 2*. Recuperado el 12 de enero de 2018, de La música en Colombia: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjS1uT9m-nYAhWBvIMKHd_uDgcQFggmMAA&url=https%3A%2F%2Fwww.colegiodolor.es.es%2Fapp%2Fdownload%2F11382983%2FTEMA%2B8%2BMUSICA%2BJAZZ.pdf&usg=AOvVaw3NDq9THwJl2t6fi8dnr8tO
- Ruso, F. (2013) Un siglo de Jazz II. Recuperado 30 de Diciembre de 2013, de Telegrafo. <https://www.elselegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/1/un-siglo-de-jazz-ii>
- Sánchez, E. (2001). *Estudios e investigaciones en la música mestiza popular ecuatoriana*. Recuperado el 4 de enero de 2018, de Flacso: <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Serrano , M., & Gil, J. (2003). *Musica. Volumen III. Profesores de Educacion Secundaria. Temario para la preparación de oposiciones*. España: MAD. SL.
- Stornaiolo, U. (1999). *Ecuador: anatomía de un país en transición*. Quito: Abya Yala.
- Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz*. Barcelona: RobinBook.
- Tomarro M. y Wilson J. (2009). *Instrumental Jazz Arranging*. Australia: Hal Leonard.
- Valdona, J. (2005). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.
- Vallejo, J. (2016). *Propuesta de fusión de géneros musicales ecuatorianos con lenguaje de Jazz, Pop y Rock recital para grupo de instrumentos eléctricos, electrónicos y acústicos, con voz solista*. Recuperado el 21 de septiembre de 2017, de Universidad de Cuenca:

file:///C:/Users/frokctoip/Downloads/03.Tesis%20Jhonny%20Vallejo%20-%20Concierto%20Fusiones.%20Final.pdf

Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el*. Quito: CCE Benjamín Carrión.