



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

## **FACULTAD DE ARTES**

### **CARRERA DE ARTES MUSICALES**

**Composición de tres obras del género *Jazz Fusión***

**para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico,**

**bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería.**

**Trabajo de titulación previa a la obtención del título de**

**Licenciatura en Instrucción Musical**

**Autora: Génesis Yallexi Guartán Molina**

**CI: 210064068-5**

**Director: Mgt. Nelson Darío Ortega Cedillo**

**CI: 010461736-0**

**Cuenca- Ecuador**

**2018**



## RESUMEN

El presente trabajo de investigación se basa en la creación de tres temas del género *jazz fusión* para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería, mediante la combinación de elementos musicales morfológicos, rítmicos, armónicos y melódicos de los géneros: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*.

Para ello, inicialmente se procede a investigar los antecedentes del *jazz*. Además, de los géneros seleccionados para el proceso de fusión, tales como: el *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*. También, se elabora una descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica de dichos géneros, la cual se complementa con un breve análisis de varios temas referentes a los géneros mencionados, que servirán como referencia y apoyo para el desarrollo de las composiciones.

Luego, se crean las tres composiciones y se analiza una de ellas, demostrando de esta manera que dichas composiciones se mantienen dentro del estilo del *jazz fusión*.

Finalmente, se interpretan las tres composiciones en un concierto en vivo.

### **Palabras clave:**

MÚSICA, COMPOSICIÓN, GÉNERO, JAZZ, QUINTETO, JAZZ FUSIÓN.



## ABSTRACT

The present work of investigation is based on the creation of three themes of *jazz fusion* genre for the *jazz* quintet: electric guitar, electric piano, electric bass, trumpet in Bb and drums, through the combination of morphological, rhythmic, harmonic and musical elements melodic genres: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock*, and *jazz fusion*.

For this, first we proceed to investigate the background of *jazz*. In addition, the background of the selected genres for the fusion process such as: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* and *jazz fusion*. Also, a morphological, rhythmic, harmonic and melodic description of said genres is elaborated, which is complemented with a brief analysis of several topics related to the aforementioned genres, which will serve as reference and support for the development of the compositions.

Then, the three compositions are created and one of them is analyzed, proving in this way that the said composition remains within the style of *jazz fusion*.

Finally, the three compositions are performed in a live concert.

### Keywords:

MUSIC, COMPOSITION, GENRE, *JAZZ*, QUINTET, *JAZZ FUSION*.



## ÍNDICE DE CONTENIDO

.....	1
RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE DE TABLAS.....	8
ÍNDICE DE EJEMPLOS .....	8
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR .....	13
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	14
DEDICATORIA .....	15
AGRADECIMIENTO .....	16
INTRODUCCIÓN.....	17
CAPÍTULO I.....	21
1. ANTECEDENTES DEL JAZZ: BREVE HISTORIA Y GÉNEROS DERIVADOS DEL JAZZ HASTA EL GÉNERO JAZZ FUSIÓN. ....	21
1.1. Descripción general: breve historia y evolución del jazz .....	21
1.2. Antecedentes musicales de los géneros: <i>blues</i> , <i>swing</i> , son, samba, <i>funk</i> y <i>rock</i> .....	28
1.2.1. Antecedentes del género <i>blues</i> .....	28
1.2.2. Antecedentes musicales del género <i>swing</i> .....	30
1.2.3. Antecedentes musicales del género son .....	31
1.2.4. Antecedentes musicales del género samba.....	34



1.2.5. Antecedentes musicales del género funk.....	35
1.2.6. Antecedentes musicales del género rock.....	36
1.3. Antecedentes musicales del género <i>jazz fusión</i> .....	45
CAPÍTULO II.....	48
2. DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LOS GÉNEROS: <i>BLUES, SWING, SON, SAMBA, FUNK, ROCK Y JAZZ FUSIÓN</i> .....	48
2.1. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del <i>blues</i> ....	49
2.1.1. Descripción morfológica del <i>blues</i> .....	49
2.1.2. Descripción rítmica del <i>blues</i> .....	50
2.1.3. Descripción armónica del <i>blues</i> .....	50
2.1.4. Descripción melódica del <i>blues</i> .....	52
2.2. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del <i>swing</i> ...	53
2.2.1. Descripción morfológica del <i>swing</i> .....	53
2.2.2. Descripción rítmica del <i>swing</i> .....	55
2.2.3. Descripción armónica del <i>swing</i> .....	56
2.2.4. Descripción melódica del <i>swing</i> .....	56
2.3. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del son .....	57
2.3.1. Descripción morfológica del son .....	57
2.3.2. Descripción rítmica del son .....	59
2.3.3. Descripción armónica del son .....	62



2.3.4. Descripción melódica del son.....	62
2.4. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica de la samba.....	65
2.4.1. Descripción morfológica de la samba .....	65
2.4.2. Descripción rítmica de la samba .....	67
2.4.3. Descripción armónica de la <i>samba</i> .....	68
2.4.4. Descripción melódica de la samba .....	68
2.5. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del <i>funk</i> .....	70
2.5.1. Descripción morfológica del género <i>funk</i> .....	70
2.5.2. Descripción rítmica del género <i>funk</i> .....	72
2.5.3. Descripción armónica del género <i>funk</i> .....	74
2.5.4. Descripción melódica del género <i>funk</i> .....	75
2.6. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del <i>rock</i> .....	78
2.6.1. Descripción morfológica del <i>rock</i> .....	78
2.6.2. Descripción rítmica del <i>rock</i> .....	80
2.6.3. Descripción armónica del <i>rock</i> .....	80
2.6.4. Descripción melódica del <i>rock</i> .....	81
2.7. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del <i>jazz fusión</i> .....	82
2.7.1. Descripción morfológica del <i>jazz fusión</i> .....	82
2.7.2. Descripción rítmica del <i>jazz fusión</i> .....	84



Universidad de Cuenca

2.7.3. Descripción armónica del <i>jazz fusión</i> .....	86
2.7.4. Descripción melódica del <i>jazz fusión</i> .....	89
CAPÍTULO III.....	91
ANÁLISIS DE UNA DE LAS OBRAS COMPUESTAS.....	91
3.1. Tratamiento compositivo del tema “Incertidumbre” .....	91
3.1.1 Tratamiento morfológico:.....	91
3.1.2. Tratamiento rítmico:.....	92
3.1.3Tratamiento armónico:.....	94
3.1.4. Tratamiento melódico: .....	96
CONCLUSIONES .....	99
RECOMENDACIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	105
ANEXOS.....	109
GLOSARIO .....	145



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Antecedentes del género <i>blues</i> .....	39
Tabla 2. Antecedentes del género <i>swing</i> .....	40
Tabla 3. Antecedentes del género son.....	41
Tabla 4. Antecedentes del género samba.....	42
Tabla 5. Antecedentes del género <i>funk</i> .....	43
Tabla 6. Antecedentes del género <i>rock</i> .....	44
Tabla 7. Antecedentes del <i>Jazz Fusión</i> . ....	47

## ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. Estructura del blues. ....	49
Ejemplo 2. Escritura de corcheas de swing. ....	50
Ejemplo 3. Sonido real de corcheas de swing. ....	50
Ejemplo 4. Progresión armónica del <i>blues</i> tradicional. ....	51
Ejemplo 5. Progresión armónica del <i>blues</i> en C7 ..... 51	51
Ejemplo 6. Escala pentatónica mayor de Do ..... 52	52
Ejemplo 7. Escala pentatónica menor de Do. .... 52	52
Ejemplo 8. Escala de blues de Do mayor. .... 52	52
Ejemplo 9. Escala de blues de Do. .... 53	53
Ejemplo 10. Forma del género <i>swing</i> ..... 53	53
Ejemplo 11. Forma “How high the moon” de Morgan Lewis. .... 54	54
Ejemplo 12. Forma “How high the moon” de Morgan Lewis. .... 54	54
Ejemplo 13. Corcheas de <i>swing</i> ..... 55	55



## Universidad de Cuenca

Ejemplo 14. Acentuación rítmica del <i>swing</i> .....	55
Ejemplo 15. Acorde de sexta, séptima, novena y oncena del <i>swing</i> .....	56
Ejemplo 16. Melodía del <i>swing</i> . ....	56
Ejemplo 17. Improvisación melódica del <i>swing</i> .....	57
Ejemplo 18. “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club.....	58
Ejemplo 19. Forma de “Candela” de Buena Vista Social Club.....	59
Ejemplo 20. Característica de la forma del género son.....	59
Ejemplo 21. Cinquillo cubano y la clave.....	60
Ejemplo 22. Son en Clave 3-2. ....	61
Ejemplo 23. Son en Clave 2-3. ....	61
Ejemplo 24. Figuras rítmicas independientes del son tomado de (Mauleón, 1999). ....	61
Ejemplo 25. Progresión mayor I – IV – V – IV.....	62
Ejemplo 26. Progresión II – V- I en clave de (2-3). ....	62
Ejemplo 27. Línea de la voz principal de la canción .....	64
Ejemplo 28. Línea de la voz principal de la canción “Son de la loma” de Trio Matamoros.....	65
Ejemplo 29. Forma del tema “Maracangalha” de Dorival Caymmi.....	66
Ejemplo 30. “Madureira” de Heitor dos Prazeres. ....	66
Ejemplo 31. Ritmo de la samba. ....	67
Ejemplo 32. Patrón clave del ritmo de la samba. ....	67
Ejemplo 33. Armonía de la <i>samba</i> en guitarra. Recuperado de <i>Brazilian Musical Styles and Key Patterns</i> , 2018). ....	68



Universidad de Cuenca

Ejemplo 34. Línea melódica de coro del tema "Casa um da Vila" de Mart'Nalia.  
..... 69

Ejemplo 35. Línea melódica de coro tomado del tema "Clareou" de Paula Lima.  
..... 70

Ejemplo 36. Forma del tema "We Got The Funk" de George Clinton. .... 71

Ejemplo 37. Forma del tema "Superstition" de Stevie Wonder. .... 71

Ejemplo 38. Forma del tema "Get Up" de James Brown..... 72

Ejemplo 39. Ritmo de *funk*, tomado de (Cabezas, 2017)..... 73

Ejemplo 40. Ritmo *Shuffle* tradicional, tomado de (Cabezas, 2017). .... 73

Ejemplo 41. Ritmo *Half Time Shuffle*, tomado de (Cabezas, 2017). .... 74

Ejemplo 42. . Ritmo *Half time shuffle* en seisillo, tomado de (Cabezas, 2017)  
..... 74

Ejemplo 43. Transcripción del *riff* de guitarra, tomado del tema ..... 75

Ejemplo 44. Armonía del tema "Make it Funky" de James Brown..... 75

Ejemplo 45. Línea melódica de la voz, tomada del tema "Supertitions" de Steve  
Wonder..... 77

Ejemplo 46. Línea melódica vocal del tema "We Got The Funk" de George  
Clinton. .... 78

Ejemplo 47. Forma del tema son "Back In Black" de AC/DC. .... 79

Ejemplo 48. Forma del tema son "I was made for loving you" de KISS. .... 79

Ejemplo 49. Ritmo del *rock*. .... 80

Ejemplo 50. Progresión de acordes por quintas en guitarra eléctrica. .... 81

Ejemplo 51. Forma del tema "Spain" de Chick Corea. .... 82

Ejemplo 52. Forma del tema "Birdland" de Wheater Report. .... 83



## Universidad de Cuenca

Ejemplo 53. Forma del tema “ <i>Chicken</i> ” de Jaco Pastorius. ....	84
Ejemplo 54. Modulación métrica de 6/8 a 4/4 .....	85
Ejemplo 55. Subdivisión del ritmo binario en la fusión de 4/4 a 2/2, .....	85
Ejemplo 56. Cambio de sensación rítmica en el 4/4, .....	85
Ejemplo 57. Tema “ <i>Cantaloupe Island</i> ” de Herbie Hancock - Tomada del enlace <a href="https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/Cantaloupe.pdf">https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/Cantaloupe.pdf</a> .....	86
Ejemplo 58. Tomado del video de youtube titulado “Piano - Birdland - Weather Report - Sheet Music, Chords, & Vocals” .....	87
Ejemplo 59. Re emplazo del acorde G7 por el acorde G7sus4. ....	87
Ejemplo 60. Acordes menores y mayores con tensiones.....	87
Ejemplo 61. Progresión (II – V - I) de jazz evitada en la fusión.....	88
Ejemplo 62. Acorde dominante deceptivo.....	88
Ejemplo 63. Acorde sustituto de dominante deceptivo.....	88
Ejemplo 64. Ostinato melódico en el bajo del tema “ <i>Chamaleon</i> ” de Herbie Hancock.....	89
Ejemplo 65. Ostinato melódico en el bajo. ....	89
Ejemplo 66. Línea cromática en la coda de tema .....	90
Ejemplo 67. Forma del tema “ <i>Incertidumbre</i> ”.....	92
Ejemplo 68. Ritmo de funk del tema “ <i>Incertidumbre</i> ”. ....	92
Ejemplo 69. Puente, con el ritmo de <i>samba</i> .....	93
Ejemplo 70. Sección B, retorno del ritmo de <i>funk</i> .....	93
Ejemplo 71. Retorno del ritmo de la <i>samba</i> .....	93
Ejemplo 72. Fusión de armonía del género funk con armonía de jazz fusión. 94	
Ejemplo 73. Fusión de armonía del género <i>funk</i> con ritmo de <i>samba</i> . ....	95



## Universidad de Cuenca

Ejemplo 74. Resolución V7 – I.....	95
Ejemplo 75. Fusión del género samba con la armonía del <i>funk</i> y <i>jazz fusión</i> .....	96
Ejemplo 76. Fusión de melodía del funk, rock y jazz fusión.....	97
Ejemplo 77. Fusión de la melodía del son y ritmo de <i>funk</i> .....	97
Ejemplo 78. Fusión de ritmo de samba con melodía de <i>funk</i> .....	98
Ejemplo 79. Fusión de los géneros: <i>funk</i> , <i>swing</i> y <i>blues</i> .....	98



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio  
Institucional

---

Yo, Génesis Yallexi Guartán Molina, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición de tres obras del género jazz fusión para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería", 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, 4 de junio de 2018

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned above a horizontal line.

Génesis Yallexi Guartán Molina

C.I: 2100640685



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, Génesis Yalexí Guartán Molina, autora del Trabajo de Titulación "Composición de tres obras del género jazz fusión para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 4 de junio de 2018

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the right, positioned above a horizontal line.

Génesis Yalexí Guartán Molina

C.I: 2100640685



Universidad de Cuenca

## DEDICATORIA

El presente trabajo de titulación dedico a mis padres: Miguel Guartán y Verónica Molina, quienes a pesar de la distancia siempre estuvieron brindándome su apoyo incondicional, tanto en lo moral como en lo económico para culminar con éxito mi carrera profesional.

A mis hermanos Daniela, Boris Miguel, Mauricio y Micaela, quienes, con su amor y calidez, me han acompañado en mi camino de vida.



## AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por concederme la perseverancia para alcanzar mis metas y concederme una hermosa familia que constituye el pilar fundamental en mi vida.

A la Universidad de Cuenca, a la Facultad de Artes, por permitirme formar parte de esta prestigiosa institución, y de esta manera estudiar la maravillosa carrera de música. Así mismo, al personal administrativo y docente de dicha institución.

A mi director de tesis Mgt. Nelson Ortega C, por su apoyo y conocimiento brindado durante el proceso de elaboración de este proyecto.

A la Mgt. Arleti Molerio R, por sus recomendaciones y sugerencias brindadas.

A la Mgt. Ximena Peñaherrera W, por resolver las dificultades que se presentaron en el desarrollo de este proyecto.

A los Mgt. José Urgilés C, Marcia Novillo M. y al Dr. Diego Pacheco B, por la colaboración en cuanto en la lectura y sintaxis del presente trabajo.



## INTRODUCCIÓN

*“Crear música, puede llevarte  
a mundos extraños pero apasionantes”*

**(Génesis Guartán)**

El siguiente proyecto aborda tres composiciones de género *jazz fusión* para un quinteto de *jazz*, con el siguiente formato: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería. Las cuales se desarrollan por medio de la combinación de técnicas compositivas contemporáneas del *jazz*, mediante la descripción de los elementos musicales morfológicos, rítmicos, armónicos y melódicos de los géneros: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*.

Además, esta investigación nace con el objetivo de dar a conocer el género *jazz fusión* a la comunidad estudiantil realizando las posibilidades de combinación tanto armónico, melódico, rítmico y morfológico que ofrece el mismo. Por ello se crea un repertorio complementario enfocado al género *jazz fusión* para la asignatura de Ensamble de la Cátedra de Jazz de la Universidad de Cuenca, con un repertorio cuya autoría pertenece a sus estudiantes. Consecuentemente, el propósito de este trabajo se enfoca en presentar una alternativa de obras contemporáneas del género *jazz fusión* para el quinteto de *jazz*: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería.

A continuación, se presentan algunas interrogantes del problema científico:

¿Qué técnicas compositivas son pertinentes para la composición de obras de género *jazz fusión* para el formato quinteto de *jazz*?



Universidad de Cuenca

¿Cómo desarrollar las técnicas compositivas en la elaboración de tres obras de *jazz fusión*, cuyo formato comprende un quinteto de *jazz* dirigido para la asignatura de Ensamble de la Cátedra de Jazz de la Universidad de Cuenca?

Como se mencionó, el resultado del trabajo de investigación se basa en que las composiciones están sujetas en el género *jazz fusión*, mediante la combinación de elementos musicales tanto en la forma, ritmo, armonía y melodía de los citados géneros.

Por otra parte, el trabajo de investigación, se sujeta a un enfoque cualitativo, en donde se realiza una descripción y comparación de los elementos musicales de los géneros seleccionados, cuyo resultado del análisis sirve como apoyo para el proceso de desarrollo de las composiciones originales.

Como parte del proceso del proyecto se ha planteado los siguientes objetivos:

**Objetivo general:**

Elaborar tres composiciones de *jazz fusión* para un quinteto de *jazz*: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería, para la asignatura de Ensamble de la Cátedra de Jazz de la Universidad de Cuenca.

**Objetivos específicos:**

- Contextualizar el *jazz*: breve historia y géneros derivados del *jazz* hasta el género *jazz fusión* y mencionar los antecedentes musicales de los géneros seleccionados para el desarrollo de las



## Universidad de Cuenca

composiciones, como son el *blues*, *swing*, son, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*.

- Describir los elementos musicales de los géneros citados en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía.
- Analizar una de las obras compuesta que describan el tratamiento compositivo empleado en la forma, ritmo, armonía y melodía a manera de modelo de estudio.
- Ejecutar las tres composiciones con el quinteto de jazz en un concierto.

En lo referente a la metodología, el trabajo de investigación se sujeta tanto a un enfoque cuantitativo, sobre la recolección de partituras y audios de los géneros seleccionados, como a uno cualitativo, de modo que se elabora una descripción y comparación (Hernández, Fernández, & Baptista, 1991) de audios y partituras seleccionadas para el proceso de análisis y el resultado de ella sirve como referencia y apoyo para el proceso de desarrollo de las composiciones.

Al mismo tiempo, se realiza una descripción de los elementos musicales de los géneros seleccionados como son: *blues*, *swing*, son, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión* (Rojas, 1990).

Por otra parte, la estructura del presente trabajo de investigación está dividida en tres capítulos, que se describen a continuación:

El capítulo I, trata una breve historia del *Jazz* y los géneros derivados del mismo hasta el género *jazz fusión*. Además, se menciona los antecedentes musicales de los géneros que han sido elegidos para el desarrollo de las



Universidad de Cuenca

composiciones para el proceso de fusión como son: *el blues, swing, son, samba, funk y rock.*

En el capítulo II, se realiza una descripción de los elementos musicales de los géneros citados en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía. Además, se complementa con un breve análisis de varios temas seleccionados, los cuales servirán de referencia y apoyo para el desarrollo de las composiciones.

En el capítulo III, se analiza una de las obras compuestas, que describe el proceso de composición en cuanto al tratamiento compositivo morfológico, rítmico, armónico y melódico a manera de modelo de estudio.

Finalmente, se exponen algunas conclusiones obtenidas en la realización de este trabajo de investigación, que determinan el resultado del mismo.



## CAPÍTULO I

### 1. ANTECEDENTES DEL JAZZ: BREVE HISTORIA Y GÉNEROS DERIVADOS DEL JAZZ HASTA EL GÉNERO *JAZZ FUSIÓN*.

En el capítulo I, se contextualiza los antecedentes del *jazz* mediante una breve reseña histórica de los géneros que se derivan del estilo mencionado, como son: el *blues*, *swing*, son, *samba*, *funk*, *rock*, con relación a la época, al lugar, a los compositores destacados, a la instrumentación y a las composiciones relevantes de cada uno de los géneros nombrados. De igual manera, se citan los antecedentes musicales del género *jazz fusión*.

#### 1.1. Descripción general: breve historia y evolución del jazz

El *Jazz* nace en el sur de los Estados Unidos a finales del S. XIX, se da por la influencia de distintas manifestaciones culturales y sociales de aquella época (Encalada & Wazhima, 2012). Una de ellas es las protestas de millones de esclavos negros africanos, quienes fueron trasladados al sur de este país por emigrantes europeos, para trabajar en sus plantaciones, de manera que se mezcló las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica, pasando luego por el Caribe; lo blanco, negro y criollo, allí se deslíen los ritmos africanos, predominando las síncopas e improvisaciones, junto con la de los habitantes de tierras norteamericanas y europeos, floreciendo posteriormente en la región de New Orleans<sup>1</sup> (Martínez, 2010).

---

<sup>1</sup> Nueva Orleans fue una ciudad que había sido dominada por los españoles, franceses, ingleses, italianos, alemanes y eslavos, enfrentándose a los descendientes de los numerosos esclavos negros que fueron llevados de África, provocando un encuentro de distintas culturas, de manera que, a inicios del año de 1900, en dicha ciudad se bailaba danzas españolas, se entonaba música folklórica, se marchaba al son de bandas militares, se escuchaba los *shouts*, que eran gritos cantados



Antes del surgimiento del *jazz* se acontecieron diferentes géneros precursores como el *work songs* o cantos de trabajo, los *spirituals* o cantos espirituales, siendo los primeros de origen puramente africano y sin ninguna influencia europea (Gioia, 2002), dichos géneros se fusionan y generan las primeras formas del *jazz* como son el *blues* y el *ragtime*, además se incorporan con las formas musicales de la tradición Europea particularmente el modelo canción que se convertirá en el futuro “estándar” (Peñalver, 2011).

Así, en el año 1910 en New Orleans nace es estilo *Dixieland*, en el cual destacaban las *bands* de blancos, un ejemplo de ello fue la banda "Papa" *Jack Laine*, conocido como “El padre del jazz blanco”, constituyéndose en la influencia para las siguientes *bands* de éxito como la *Original Dixieland Jazz Band* y los *New Orleans Rhythm Kings*, su estilo era poco expresivo, con mayores recursos técnicos, melodías pulidas y armonía limpia. Usaban glisandos, vibratos, sonidos arrastrados, todos estos elementos eran más conscientes, mientras que en las *bands* negras se apoyaban en el entusiasmo y su alegría vital, así se da a conocer al público la palabra *jazz* por primera vez, en consecuencia a un concierto de éxito realizado en un restaurant de New York. Así, con el *ragtime*, el *jazz* de New Orleans y el *jazz* de *Dixieland* comienza la historia de la música de *jazz* (Berendt, 1959).

Luego, en 1920 se da la emigración de músicos de Nueva Orleans a Chicago<sup>2</sup>, así surge un nuevo estilo de *jazz*, originado por jóvenes blancos, alumnos, aficionados, quienes trataban de imitar a los grandes representantes del

---

por los negros, etc. Llegando a ser una ciudad increíble musicalmente, inclusive tenía cerca de treinta orquestas en la primera década de este siglo (Berendt, El Jazz, 2002).

<sup>2</sup> Nueva Orleans se transformó en puerto de guerras en consecuencia a la intervención de los EEUU en la primera Guerra Mundial (Berendt, 1959).



## Universidad de Cuenca

jazz de Nueva Orleans que emigraron a Chicago. Fue en donde se grabaron los famosos discos de New Orleans, con las *bands* de King Oliver, Luis Armstrong, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds, y otros (Berendt, 1959).

En 1930, surge nuevamente la emigración de Chicago a Nueva York, naciendo el estilo *Swing*, el cual tuvo sus mayores éxitos comerciales con su mayor exponente Benny Goodman, llegando a ser el “Rey del swing”, junto con Glenn Miller y Count Basie. Además, aparecen grandes orquestas, las *big bands* como la de Bennie Moten, Luis Russell (Berendt, 1959), Paul Whiteman, la del pianista Fletcher Henderson, Duke Ellington (Martínez, 2010). Así mismo, fue la época de grandes solistas como Louis Armstrong, los saxofonistas tenores Chu Berry y Coleman Hawkins, el clarinetista Benny Goodman, el baterista Gene Krupa (Berendt, 1959), las cantantes Ella Fitzgerald, Billie Holiday, entre otros (Martínez, 2010).

En cuanto a la instrumentación, surge el “Estilo *riff*” además del “*Call and response*”, esta última se aplicaba en los grupos de trompetas, trombones y saxofones, además se da importancia al solista, produciéndose una combinación de dos tendencias: solista y orquesta (Berendt, 1959). Los instrumentistas improvisan sobre un arreglo preparado con anticipación (Martínez, 2010).

Luego, en 1945 surge el *Bebop*, dando sus primeras señales en Kansas City, en un lugar llamado “Minton's Playhouse”.<sup>3</sup> En esta época hubo un “renacimiento” de Nueva Orleans, retomando las formas originales del *jazz*, ya no era música de

---

<sup>3</sup> Lugar donde se reunían músicos de diversos lugares e independientes unos de otros como el guitarrista Charlie Christian, el saxofonista contralto Charlie Parker, el pianista Thelonious Monk y la cantante Sarah Vaughan (Martínez, 2010).



## Universidad de Cuenca

baile. Por otra parte, era un estilo ejecutado en bandas pequeñas. Su mayor exponente fue Dizzy Gillespie (Martínez, 2010).

Después de haber transitado por un estilo agitado como lo fue el *Bebop*, en 1950 se dio paso a uno más pacífico, equilibrado, resultando el *Cool Jazz*, éste al contrario del primero, se ejecuta en tempo moderato, con una sección rítmica suave y un volumen medio. En los instrumentos musicales predominan los registros centrales, además se hace uso de compases más complejos, tales como: cinco u once tiempos. Las figuras centrales fueron: Miles Davis, Lennie Tristano, Dave Brubeck, también de John Lewis. Luego, en 1954 nace un nuevo estilo llamado *Hard Bop*, aparece en el contexto de la lucha por los derechos civiles de la gente negra. El *Hard Bop*, se trata de un *Bop* con melodías simples y con una gran influencia del *Blues* y *Gospel* (Martínez, 2010).

El *Hard Bop* se tocaba en conjuntos – *ensembles* – dirigidos por los bateristas Max Roach y Art Blakey, y el pianista Horace Silver, además destacaron solistas como los trompetistas Donald Byrd, Clifford Brown, Lee Morgan, Dexter Gordon y Charles Mingus, Wes Montgomery, los saxofonistas tenores Sonny Rollins, Hank Mobley, y en sus inicios John Coltrane.

Por otra parte, el baterista Elvin Jones, experimentó con nuevos ritmos de estructuras complejas y una vitalidad desconocida hasta ahora en el *jazz*, Así mismo, Horace Silver quien unió la forma *lied* de 32 compases con otras formas componiendo así verdaderos “grupos o bloques de formas”, además destaca el saxofonista tenor Sonny Rollins quien improvisaba con gran libertad y fluidez grandes estructuras “polimétricas” sobre un material armónico (Berendt, 1959).



Luego en 1960 surge el *Free Jazz*, según Palacios (2017), el *Free Jazz* se manifiesta en un contexto social y político concreto, los negros protestaban los derechos civiles, los músicos de *jazz* también estaban involucrados en estas protestas, poniendo como título dentro de sus composiciones frases que los defendían. <sup>4</sup> El mayor representante de este estilo fue Ornette Coleman y Cecil Taylor (Martínez, 2010).

Por otra parte, según Berendt (1959), a finales de los años cincuenta y principios de los sesentas, el *jazz* se había debilitado en cuanto a los recursos armónicos, la simetría métrica, la manera de ejecutarlo, en fin, todo parecía girar sobre un esquema similar. Por esta razón, los jóvenes de aquella época exploraron nuevas formas de tocarlo, retornando así a un *jazz* blanco de los años veinte, éste era algo incierto y conmovedor, que actuaba con libertad (Berendt, 1959).

### 1.1.1 El jazz a partir de los años setenta

La libertad que otorgó el *free jazz* en los años sesenta, concede una resolución en la música de los años setentas, dejando que los músicos de *jazz* hicieran uso libre de todos los elementos musicales ya precedidos, los cuales se habían superado (Berendt, 1959).

Así mismo, se dan las primeras señales de fusión, <sup>5</sup> como la música brasileña, de la cual surge el bossa nova con Stan Getz y Antonio Carlos Jobim (Martínez, 2010). Además, Miles Davis destaca con su álbum "Bitches Brew",

---

<sup>4</sup> De esta manera, el *jazz* se convirtió en una expresión del conflicto ideológico, que se manifestó en la reivindicación del legado musical africano, en una concepción de la música claramente funcional y en una visión militante del arte (Martínez, 2010).

<sup>5</sup> Aunque la fusión ya había desde los años cuarenta, con músicos como Ray Charles, quien se inclinó hacia el *rhythm and blues*, el *soul*, el *rock and roll*, etc, además de la música caribeña y el *jazz* afrocubano. (Martínez, 2010).



## Universidad de Cuenca

grabado en 1970. Miles fue el primero en llegar a una integración equilibrada y musicalmente satisfactoria de *jazz* y *rock*, los mejores elementos del *jazz* se integraron en el nuevo *jazz*, la cual dio sensibilidad a la música *rock* de los sesentas (Berendt, 1959).

A finales de los años setenta surgen grupo de fusión como Gary Burton Quartet, Jeremy y los Sátiros, del flautista Jeremy Steig, el Quinteto John Handy, Mike Nock, el cuarteto Charles Lloyd, Larry Coryell, y el grupo Lifetime de Tony Williams, Herbie Hancock, aunque se dio con muchas más fuerza en Gran Bretaña con grupos como Graham Bond Organization del organista Graham Bond; Colosseum and Cream; Soft Machine, y en músicos como el guitarrista John McLaughlin, el contrabajista Jack Bruce, los bateristas Ginger Baker y Jon Hiseman, y el saxofonista Dick Heckstall-Smith (Berendt, 1959).

Músicos como Gary Burton, Chick Corea, Albert Mangelsdorff, Jean Luc Ponty, John McLaughlin, Pierre Favre, Gunter Hampel, en especial el trompetista Don Cherry, el clarinetista Tony Scott, el flautista Paul Horn, Colin Walcott, el brasileño Egberto Gismonti, miembros del grupo Oregon, el guitarrista Ralph Towner, entre otros, fueron llamados “músicos mundiales”, ya que comenzaron a integrar elementos musicales de diferentes culturas como: de la India, Brasil, Arabia, Bali, Japón, China, conjuntamente de las diversas culturas africanas (Berendt, 1959).



## Universidad de Cuenca

El *rock*<sup>6</sup> influyó en el jazz en aspectos esenciales como en la electronización de los instrumentos: los pianos eléctricos, órganos, teclados electrónicos, sintetizadores, guitarras electrónicamente amplificadas, guitarra de dos tableros, por citar algunos ejemplos.

En cuanto al ritmo, los bateristas de *jazz* lograron enfrentarse con éxito a la agresiva y extrovertida actitud de los ritmos del *rock*, produciendo estructuras adecuadas a las altas normas del *jazz*. Bateristas como: Elvin Jones, Ton Tony Williams, o Sonny Murray, estaban tocando ritmos sin igual en la música occidental, por su complejidad e intensidad. Los bateristas más representativos de este campo fueron Billy Cobham y Alphonse Mouzon. Por otra parte, en las bandas de *jazz fusión* la improvisación era colectiva. Empleaban acordes sencillos, el fraseo del jazz, daban una mayor importancia a la composición y el arreglo, además manejaban un rico lenguaje armónico (Berendt, 1959). Así mismo, hubo un desarrollo de la guitarra jazz con Pat Metheny y George Benson (Martínez, 2010).

Ya en los años ochenta, surge la reaparición del *Swing*, además del *Bebop*. Sus mayores exponentes son: el saxofonista tenor Billy Harper, el pianista Anthony Davis, el pianista y compositor Heiner Stadler, el renorista Johnny Griffin, el trompetista Art Farmer, el pianista Mal Waldron, entre otros. Por otra parte, con el

---

<sup>6</sup> Una de las principales razones de que puedan integrarse con tanta facilidad elementos del rock en el jazz es que, a la inversa, el rock ha tomado del jazz casi todos sus elementos, especialmente del blues, de los spirituals, *gospel songs*, y la música popular del ghetto negro, el rhythm & blues. Aquí el regular y continuo ritmo del rock, las frases del *gospel* y el *soul*, la forma y el sonido del blues, el sonido dominante de la guitarra eléctrica, etc., todo ello ha estado en existencia desde mucho antes de la aparición del rock. Figuras claves en este desarrollo fueron los guitarristas de blues B. B. King y Eric Clapton. (Berendt, 1959).



jazz-rock como modelo, surgió el “*Free funk*”,<sup>7</sup> su mayor exponente fue el guitarrista James Blood Ulmer (Berendt, 1959).

Luego, en los años noventa se generan varias corrientes relacionadas al *jazz* como son la de la recuperación de los géneros: *Bebop, Dixieland, Swing, Hard bop, Post-bop, Soul, Blues, Funk* y sus derivados, además destaca el género “*Acid jazz*”, la cual tuvo éxito en las discotecas. Brad Meldhau y la cantante Diana Frall fueron sus mayores exponentes (Martínez, 2010).

## **1.2. Antecedentes musicales de los géneros: *blues, swing, son, samba, funk y rock***

### **1.2.1. Antecedentes del género *blues***

Dentro de los géneros antecedentes del *blues* estuvieron los *work songs* o cantos de trabajo, los *spirituals* o cantos espirituales; géneros que fueron puramente africanos y sin ninguna influencia europea (Gioia, 2002), los cuales se fusionan, estableciendo así las primeras formas del *jazz* como los son el *blues* y el *ragtime* (Peñalver, 2011).

El *blues* es un género musical que nace en el sur de Norteamérica a finales del siglo XIX, en donde las leyes de Norteamérica se volvieron fuertes para la población de color, por lo que se empeñó por preservar su identidad, creando así este nuevo estilo. Las canciones de *blues* eran interpretadas por una voz acompañada de una guitarra, en la que el cantante expresaba sus sentimientos y experiencias, resultando ser letras dramáticas, de protestas o lamentos por la

---

<sup>7</sup> Combinación de improvisaciones libres en instrumentos de viento, con ritmos y sonidos de Funk (Berendt, 1959).



## Universidad de Cuenca

situación en que vivían (Galindo, 2001). Además, usaban la armónica y más tarde con el apareamiento de la tecnología se dio paso a los instrumentos eléctricos: la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería, hasta instrumentos de vientos como saxofones y trompetas (Chiriboga, 2015).

En agosto de 1920 se produjo la primera grabación del género blues con el tema: *Crazy Blues* de Mamie Smith, apareciéndose luego las cantantes Edith Wilson, Sara Martin, Clara Smith, Lottie Beamon y Ma Rainey, siendo protagonistas del *blues* clásico, también predominaron Billie Holiday, Mildred Bailey, destacándose la cantante Bessie Smith con sus inigualables grabaciones. De igual manera se destacaron los cantantes Charlie Jackson, Blind Lemon Jefferson, Charley Patton (Galindo, 2001).

Una de las grabaciones que destacó la industria discográfica del *blues* fue Papa's Lawdy Lawdy Blues con Charlie Jackson grabado en 1924, considerándose al estado de Missisipi la cuna del *blues* (Galindo, 2001).

El *blues* ha sido un género que influyó en varios géneros como lo son: el *jazz*, *rock*, *country*, baladas románticas, entre otros., sin esta influencia la música popular en general sonaría bastante diferente.<sup>8</sup> Así mismo, los compositores de *jazz* han incorporado una gran cantidad de acordes de adorno, rearmonizaciones, y acorde de sustituto a la forma tradicional del blues (Pease, 2004).

---

<sup>8</sup> El blues nos ha facilitado la escala de blues con su "*blue note*", las cuales son bastantes usadas en la música popular. Así mismo, la forma de blues (A – B – A), influyó bastante en los compositores de jazz. Por ejemplo, dentro de la *sección A* ejecutan el "*head*" o también conocido como "*the tune*" (la melodía), luego el solista improvisa sobre la forma armónica "*the changes*" (*sección B*), para finalmente volver al "*head*", concluyendo así con la presentación (*sección A*).



### 1.2.2. Antecedentes musicales del género swing

Nace en 1930, con la emigración de Chicago a Nueva York. Dicho estilo tuvo sus mayores éxitos comerciales (Martínez, 2010). Así mismo, gracias al florecimiento de la radio, las *Big Bands* de aquella época eran escuchadas por la mayor parte de las familias norteamericanas, popularizando dicho estilo. Por otra parte, en el estilo *Swing* se da importancia al solista, en el que destacan músicos negros como Louis Armstrong, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Count Basie, (Galindo, 2001), Chu Berry (Berendt, 1959), las cantantes Ella Fitzgerald, Billie Holiday, entre otros (Martínez, 2010). Igualmente, destacan músicos blancos como Benny Goodman,<sup>9</sup> Glenn Miller, el baterista Gene Krupa. Además, predominan las *big bands* de Bennie Moten, Luis Russell (Berendt, 1959), Paul Whiteman, la del pianista Fletcher Henderson, Duke Ellington (Martínez, 2010).

Cabe indicarse que el *Swing* se caracteriza por ser una música de baile e incluye cantantes en sus obras,<sup>10</sup> apareciendo grandes cantantes como Frank Sinatra y Bing Crosby, así el *Swing* presenta una nueva etapa de la evolución de la música popular,<sup>11</sup> (Galindo, 2001).

El elemento rítmico del *Swing* consiste en prolongar la duración del primer sonido (down beat) y reducir el segundo (off beat) (Peñalver, 2011), se puede encontrar en todos los estilos, fases y maneras interpretativas del *jazz*, concretando así que sin *swing* no hay *jazz* (Berendt, 1959).

---

<sup>9</sup> Denominado "El Rey del Swing", junto con Glenn Miller (Berendt, El Jazz: De nueva Orleáns al Jazz Rock, 1959).

<sup>10</sup> Razón por lo que la mayor parte de su público joven acudía a los conciertos de este estilo. De modo que, los vocalistas hacían crecer la popularidad de las *big bands* (Galindo, 2001).

<sup>11</sup> El *Swing* fue de influencia para futuros grupos de *R&B*, de los cantantes melódicos, de los intérpretes de *pop* más comercial, además de la trayectoria tomada por el *blues* y el *gospel* (Galindo, 2001).



En cuanto a la instrumentación del estilo *Swing*, se puede observar la formación de grandes orquestas como las *big bands*, además se incorpora el *chaston* a la batería y se sustituye el *banjo* por la guitarra (Martínez, 2010), también se hace uso de *riffs*, dando origen a un *diálogo*, las llamadas “pregunta y respuesta”, siendo ejecutadas por la sección de los vientos<sup>12</sup> (Galindo, 2001) .

Entre las composiciones relevantes del género *Swing* se encuentran: “Sing, sing, sing” de Benny Goodman; “Body and Soul” de Coleman Hawkins, “Moonlight Serenade” de Glenn Miller, entre otros (Martínez, 2010).

### **1.2.3. Antecedentes musicales del género son**

En los años cuarenta, los músicos cubanos escuchaban las nuevas formas de música que llegaban desde EEUU, a partir de ahí se desarrolló el jazz latino, específicamente el jazz afrocubano (Martínez, 2010), siendo la música cubana la base de los ritmos populares latinos con estilos precedentes como el guaguancó, la rumba, el bolero y en especial el son (Galindo, 2001)

El son nació a finales del siglo XIX, en el oriente de la isla cubana, recorriendo hasta la Habana, este es un géneroailable, tiene una doble procedencia, tanto africana como española (Galindo, 2001) una combinación de conceptos rítmicos, armónicos y melódicos de ambas tradiciones, es en este género en donde se definieron muchas de las normas musicales cubanas y afrocaribeñas en general, en especial los conceptos de fraseo e improvisación y quizá el elemento más importante de todo que es el patrón binario de la clave. De este

---

<sup>12</sup> Obras que contienen conocidos *riffs*: St. “Louis Blues” de Louis Armstrong; “You can depend on me” de Fletcher Henderson y “Sent for you yesterday” de Count Basie (Galindo, 2001).



modo, a comienzo del siglo veinte el son ya se había introducido en la mayoría de los géneros musicales de Cuba, mediante la combinación con otras formas musicales, inclusive el modo en que se interpretaba este estilo y la forma en que se tocaban los instrumentos. El instrumento musical que más renombre tuvo es el *tres*<sup>13</sup> (Mauleón, 1999). Además, se puede encontrar a la guitarra<sup>14</sup> acompañada de un güiro, bongó o marímbula, o también acompañada de un contrabajo, claves, maracas y trompeta. Así mismo, el son ofrece una diversidad de ritmos, uno de ellos es el “montuno” (Galindo, 2001).

En 1910 el clarinetista y director de orquesta José Urfé<sup>15</sup> (1879-1957) compuso “El bombín de Barreto”.<sup>16</sup> Luego, en 1920 nace el conjunto Sexteto Habanero<sup>17</sup>, y en 1927 se establecen en la Habana los sextetos y septetos como la forma clásica del son. Vale aclararse que del son se derivan géneros independientes como el ñongo, la bachata oriental, la guajira son, el son habanero, las guarachas son, el bolero son, el son guanguacó, el cha-cha-chá y el mambo (Galindo, 2001).

En los años cuarenta, el son era la música de baile más célebre entre las clases populares de Cuba y Puerto Rico. Luego, en los años cincuenta puertorriqueños emigraron a New York, llevando con ellos el género son, siendo un elemento primordial para el desarrollo de la música de baile latino, cuyo florecimiento tuvo lugar en la etapa central del siglo, con la denominada «*era del*

---

<sup>13</sup> La forma de tocar el tres influyó en el piano en la que combina un fraseo bastante rítmico con mucha improvisación (Mauleón, 1999).

<sup>14</sup> Antes de la adición de la guitarra al género son, el *tres* era el único instrumento que se encargaba de la melodía, armonía y la sección de improvisación (Galindo, 2001)

<sup>15</sup> José Urfé fue uno de los fundadores de la Orquestas Típica de Enrique Peña, un conjunto de viento que era muy solicitado a inicios del siglo XX (Galindo, 2001)

<sup>16</sup> Danzón en compás de 2/4, que incorporaba en su última parte un motivo de son (Galindo, 2001)

<sup>17</sup> En 1927 cambia de nombre a Septeto Nacional, en donde integra el trompetista Félix Chapottín, nombrado como el trompetista más destacado en el ámbito del son (Galindo, 2001)



*mambo*», estilo que predominó y se popularizó tanto en La Habana como en Nueva York (Galindo, 2001). De modo que, en los años cincuenta el jazz latino adquiere renombre con el mambo, con músicos como el percusionista Tito Puente y en cantante Tito Rodríguez, además, del pianista Eddie Palmieri. Así mismo, se lo escucha en Nueva York con músicos como: Mario Bauzá, Machito, Dizzy Gillespie, Chano Pozo, los dos últimos producen la famosa pieza *Manteca*, surge la orquesta Machito and the Afro-Cubans con la canción “Tanga”, considerara la primera composición del jazz latino, además de la *Afro-Cuban Jazz Suite*, escrita por Chico O`Farill, siendo ésta la primera composición que combinó ritmos latinos, improvisación y arreglos sofisticados de *jazz* (Martínez, 2010).

Luego, entre los años 70 y 80, toman renombre los percusionistas Ray Barreto y Mongo Santamaría. Además, surge el grupo Irakere con Chucho Valdés, Paquito D`Rivera y Arturo Sandoval, que combinó elementos musicales del género *jazz* con la música afrocubana y el *funk*. Además, encontramos a Michel Camilo quien combina perfectamente elementos caribeños con las técnicas jazzísticas desde Nueva Orleáns hasta el *free jazz*, en esta etapa también destaca Danilo Pérez (Martínez, 2010), Ignacio Piñeiro, Arsenio Rodriguez y el pianista y compositor Luís Martínez Griñán más conocido como “Lilí Martinez”, siendo los dos últimos quienes contribuyeron al estándar de la interpretación de la música popularailable en Cuba (Mauleón, 1999). De igual modo, sobresalen Julián Gutiérrez, Faustino Oramas, el cantante y guitarrista Antonio Fernández, más conocido como



Ñico Saquito, además el guitarrista y cantante Carlos Puebla, Francisco Repilado, el grupo Sonora Matancera, entre otros<sup>18</sup> (Galindo, 2001).

#### 1.2.4. Antecedentes musicales del género samba

La música brasilera es influenciada por varias culturas, comprendiendo la europea, nativa brasileña, moros y africana (Fryer, 2000). Uno de los géneros que tuvo mayor trascendencia fue la Samba, que se originó en las favelas de Río de Janeiro a inicios del siglo XX, popularizándose en la década de los veinte y luego en la década de los treinta ya se produjeron sambas para radio, enfatizando una melodía con letras más sofisticadas y una armonía compleja (Demera, 2017). La primera Samba grabada fue en 1917, la cual titulaba “Pelo Telefone”, compuesta por Donga y Mauro Almeida. La Samba es considerada como la música nacional de Brasil y es el ritmo que protagoniza el Carnaval de Rio de Janeiro (Castro, 2013).

Por otra parte, en su instrumentación destacan los siguientes instrumentos: guitarra acústica con cuerdas de nylon, cavaquinho, bajo eléctrico, piano, batería y percusión menor (pandeiro, tamborim, congas o surdo y a veces la cuica) (Demera, 2017).

En 1950 la Samba se fusiona con el *Jazz* dando origen a un nuevo estilo musical como es el *Bossa nova* (Castro, 2013), <sup>19</sup> dicho género tuvo su mayor auge

---

<sup>18</sup> La formación Sonora Matancera, fundada en 1924, fue un grupo que abordó todos los géneros de músicaailable cubana, acompañado de varios vocalistas nacionales y extranjeros, instalándose luego en 1960 en Nueva York. (Galindo, 2001)

<sup>19</sup> Nace a finales del año de 1957 en Brasil, se origina una nueva forma de tocar la guitarra, apartando la vieja escuela de la Samba canción. Dicha técnica de la mano derecha en la guitarra fue creada por João Gilberto, impresionando a Antonio Carlos Jobim, considerado como el Gershwin brasilero en aquella época por su armonía impresionista, combinando ambas técnicas nace el *bossa nova*, siendo de gran importancia en la década de los sesenta, para luego ser muy reconocido internacionalmente. (Paredes, 2017). El tema “*Desafinado*” se considera como la primera composición de Bossa Nova, compuesta en el año 1950, por Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes (Castro, 2013).



con la grabación del disco “Jazz Samba” grabado en 1962 por el saxofonista de Jazz Stan Getz y el guitarrista Charlie Byrd.<sup>20</sup>

### 1.2.5. Antecedentes musicales del género funk

Nace en la década de los cincuenta, con el pianista Jimmy Smith quien creó un sonido similar al *jazz*, la cual fue aceptada por Charlie Mingus, además de James Brown quien adaptó los polirritmos marcados.

El *jazz* y el *soul* fueron géneros de influencia para el desarrollo del *funk*, de los que se puede apreciar un mismo vocabulario y *feeling* en los *grooves* de batería (Cabezas, 2017). De igual manera, el *funk* fue acogido por músicos de *jazz* (Galindo, 2001) como Herbie Hancock, que se manifestó en su álbum “Head Hunters” (Scaruffi, 2007).

Luego, en los años ochenta el género *Funk* se subdivide hacia el *rap* o el *hip-hop*, resurgiendo en los años noventa (Galindo, 2001).

Por otra parte, dentro de la instrumentación se encuentra la guitarra con su pedal wah-wah, el bajo eléctrico con la técnica llamada “slap”<sup>21</sup> usándose los sintetizadores Hammond o Rhodes y la batería, la cual mantiene la base rítmica; además se puede encontrar una sección de vientos como saxofones, trompetas hasta trombones, las cuales hacen cortes o rellenan el tema (Paredes, 2017).

Los principales exponentes de este género son: James Brown,<sup>22</sup> Stevie Wonder, George Clinton, Kool & The Gang, Earth, Wind & Fire, Prince, Parliament

---

<sup>20</sup> Además, en el año de 1964, Astrud Gilberto y João Gilberto graban “*Chica de Ipanema*”, resultando dicho género de gran influencia para cantantes famosos de aquella época como Frank Sinatra y Ella Fitzgerald (Castro, 2013).

<sup>21</sup> Técnica que se ejecuta con el pulgar percutiendo las cuerdas con el dedo índice (Paredes, 2017).

<sup>22</sup> Considerado el padre del funk, quien destaca con la canción *Get up (I feel like being a) Sex machine* (Paredes, 2017).



Funkadelic, Jaco Pastorius, Herbie Hancock, The Chic, Red hot Chili Peppers, Jamiroquai (Paredes, 2017) el guitarrista Wah-wah Watson<sup>23</sup> y el compositor y productor Quincy Jones,<sup>24</sup> entre otros (Galindo, 2001).

### 1.2.6. Antecedentes musicales del género rock

En los años cincuenta se origina como “*rock and roll*” en los EEUU, durante ese tiempo y en los años 60 en adelante tiene su evolución generando varios estilos (Millard, 2004).<sup>25</sup>

En los años cincuenta se origina como “*rock and roll*” en los EEUU, durante ese tiempo y en los años 60 en adelante tiene su evolución generando varios estilos (Millard, 2004).<sup>26</sup>

Ya en los años sesenta durante el apogeo de los Beatles, el *jazz* toma influencia del *rock* con artistas como Gary Burton, Herbie Hancock, Miles Davis, generando un nuevo género llamado *Jazz fusión* (Pease, 2004).

En los años setenta, el *Rock* tuvo su mayor auge, con la grabación de discos y la importancia del productor, destacándose George Martin.<sup>27</sup> Por otra parte, gracias a los avances tecnológicos los jóvenes de aquella época experimentan con elementos de la música clásica, del *jazz* o del *country*, manifestándose en grupos

---

<sup>23</sup> Watson destaca con la introducción que hizo en el tema de Isaac Hayes “Theme from Shaft” (Galindo, 2001)

<sup>24</sup> Uno de los productores más exitosos en el ámbito comercial del pop, uno de ellos fue *Thriller* de Michael Jackson (Galindo, 2001).

<sup>25</sup> En los años 40s y 50s el Rock, fue influenciado por varios géneros de música negra de esa época como el Blues, Rhythm and Blues, Country, el Electric Blues y el Folk (Ponce, 2017).

<sup>26</sup> En los años 40s y 50s el Rock, fue influenciado por varios géneros de música negra de esa época como el Blues, Rhythm and Blues, Country, el Electric Blues y el Folk (Ponce, 2017).

<sup>27</sup> Destaca por ser el productor de la banda The Beatles (Galindo, 2001).



## Universidad de Cuenca

como: Emerson, Lake and Palmer Yes o Génesis, los mismos que utilizaron sintetizadores y teclados electrónicos simulando sonidos que se obtenían en una orquesta sinfónica, además en sus composiciones está presente el virtuosismo. Así mismo, nacen bandas como Pink Floyd, el guitarrista King Crimson quienes son influenciados por la música clásica contemporánea de Schonberg y Stockhausen.

El rock también llega a Alemania con grupo como Tangerine Dream, Can o Kraftwerk <sup>28</sup> (Galindo, 2001).

Luego, en EEUU aparecen grupos de *hard rock* o *heavy metal*, al mismo tiempo el cantante de *rock* Bruce Springsteen alcanzaba una gran popularidad, al igual que la banda "The Eagles", quienes desarrollan un tipo de *country rock*, denominado *rock suave*, además destaca el grupo Velvet Underground con Lou Reed, quien combinará la música, cine, luces y danza. Igualmente, se menciona a Frank Zappa quien experimenta constantemente las fórmulas del *rock* (Galindo, 2001).

El *rock* se subdivide en varios géneros, partiendo todos ellos de una misma vertiente por su forma de instrumentación y estructura musical (Paredes, 2017).

En cuanto a su instrumentación aparece la guitarra eléctrica con distorsión, además del bajo eléctrico, batería. Así mismo, se introduce las voz, la cual dirige las líneas melódicas y la mayoría de ellas son de tenores que llegan a registros muy agudos, además se usa la técnica gutural para crear efectos extremos en géneros pesados (Paredes, 2017).

---

<sup>28</sup> Precursores de la música tecno que en los años ochenta se consolidará. (Galindo, 2001)



## Universidad de Cuenca

Por otra parte, dentro de la discografía relevante del *Rock* podemos citar los siguientes: del álbum “Let it be” (The Beatles) destaca el single “Don’t let me down”; del album “Forty Licks” (The Rolling Stones) el single “I Can’t Get No”; del álbum “Led Zappelin IV” (Led Zepellin) el single “Jimmy Page”; álbum “Axis:Bold As Love” (Jimi Hendrix) el single “Little Wing”; álbum “My Generation” (The Who) el single “*My Generation*” (Ponce, 2017).

Así mismo, los artistas que sobresalen en este género son: Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, The Beatles, The Rolling Stones, The Who, Jimmy Hendrix, Pink Floyed, Frank Zappa, Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple, Queen, Bon Jovi, Guns and roses, Whitesnake, Megadeth, Metallica, Pantera, Kreator, Kiss, Rage Against the Machine, Nirvana, Red Hot Chili Peppers, y a partir del 2000 destacan Linkin Park, Korn, Slipknot, The Strokes, Artic Monkeys (Paredes, 2017).



RESUMEN					
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
<b>BLUES</b>	Sur de Norteamérica  (Estado de Missisipi)	Finales del S.XIX	Una voz acompañada de un guitarra, armónica, Luego con la llegada de la tecnología: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería, saxofón y trompeta.	-Mamie Smith, Billie Holiday, Charlie Jackson, Edith Wilson, Sara Martin, Clara Smith, Lottie Beamon, Ma Rainey, Blind Lemon Jefferson, Charley Patton, Bessie Smith, entre otros.	- <i>Crazy Blues</i> de Mamie Smith.  - <i>Papa's Lawdy Lawdy Blues</i> de Charlie Jackson.

Tabla 1. Antecedentes del género *blues*.



RESUMEN					
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
<b>SWING</b>	New York	1930	Grandes orquestas, las <i>big band</i> , incorporación del chaston a la batería, y la sustitución del banjo por la guitarra.	-Louis Armstrong, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Count Basie, Benny Goodman  Glenn Miller, Bennie Moten, Luis Russell, Paul Whiteman, Fletcher Henderson, Chu Berry, Gene Krup, Ella Fitzgerald, Billie Holiday.	-“Sing, sing, sing” de Benny Goodman; “Body and Soul” de Coleman Hawkins; “Moonlight Serenade” de Glenn Miller.

Tabla 2. Antecedentes del género *swing*



		RESUMEN			
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
<b>SON</b>	Cuba	Finales del S.XIX	El tres, piano, guitarra, güiro, bongó o marímbula, contrabajo, la clave, maracas y trompeta.	Ignacio Piñeiro, Arsenio Rodriguez, Luís Martínez Griñánmás (Lilí Martinez), Julián Gutiérrez, Faustino Oramas, Antonio Fernández, Carlos Puebla, Francisco Repilado, etc. Luego destacan Mario Bauzá, Machito, Dizzy Gillespie, Chano Pozo, Tito Puente, Tito Rodríguez, Eddie Palmieri, Chucho Valdés, Paquito D`Rivera, Arturo Sandoval, Michel Camilo, Danilo Pérez, Chico O`Farill.	José Urfé "El bombín de Barreto" (1910); Dizzy Gillespie y Chano Pozo "Manteca"; Machito and the Afro-Cubans "Tanga" y "Afro-Cuban Jazz Suite" la última escrita por Chico O`Farill.

Tabla 3. Antecedentes del género son.



RESUMEN					
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
<b>SAMBA</b>	Rio de Janeiro	Inicios del siglo XX.	Guitarra acústica con cuerdas de nylon, cavaquinho, bajo eléctrico, piano, batería y percusión menor (pandeiro, tamborim, congas o surdo y a veces la cuica).	- Donga y Mauro Almeida.	-“Pelo Telefone” de Donga y Mauro Almeida.

Tabla 4. Antecedentes del género samba.



RESUMEN					
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES/BANDAS RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
<b>FUNK</b>	EEUU	1950	Guitarra eléctrica con pedal wah-wah, el bajo eléctrico, sintetizadores Hammond o Rhodes, batería, sección de vientos como saxofones, trompetas hasta trombones.	Jimmy Smith, Charlie Mingus, James Brown, George Clint, Quincy Jones, Stevie Wonder George Clinton, Kool & The Gang, Earth, Prince, Funkadelic , Jaco Pastorius ,Herbie Hancock, The Chic, Parliament, Red hot Chili Peppers y Jamiroquai.	- “Get up, Sex machine” de James Brown; “Thriller” de Michael Jackson/ Quincy Jones.

Tabla 5. Antecedentes del género *funk*



RESUMEN					
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES/BANDAS RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES
ROCK	EEUU	1960	Guitarra eléctrica con distorsión, bajo eléctrico, batería, voz.	-Emerson, Lake and Palmer Yes o Génesis, Pink Floyd, el guitarrista King Crimson, Tangerine Dream, Can o Kraftwerk, Bruce Springsteen , The Eagles, Velvet Underground, Lou Reed, Frank Zappa, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, the beatles, The Rolling Stones, The Who, Jimmy Hendrix, Frank Zappa, Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple, Queen, Bon Jovi, Guns and roses, Whitesnake, Megadeth, Metallica, Pantera, Kreator, Kiss, Rage Against the Machine, Nirvana, Red Hot Chili Peppers, y a partir del 2000 destacan Linkin Park, Korn, Slipknot, The Strokes, Artie Monkeys.	The Beatles: "Don't let me down"; The Rolling Stones: "I Can't Get No"; Led Zepellin "Jimmy Page"; Jimi Hendrix "Little Wing"; The Who "My Generation"

Tabla 6. Antecedentes del género *rock*.



Universidad de Cuenca

### 1.3. Antecedentes musicales del género *jazz fusión*.

El *jazz fusión* es el *jazz* unido con otros géneros o ritmos de otros estilos como la música hindú, asiática, latina, etc (Gridley, 2012).

La influencia de la música *rock* sobre la música *jazz* y el *jazz* sobre el *rock*, se hizo perceptible en la música de los años 60 (Pease, 2004) con el álbum “Time Machine” de Gary Burton (Scaruffi, 2007), durante el apogeo de los Beatles. Así, Burton, quien a sus veinte años quien dirigía un cuarteto que incluía al guitarrista Larry Coryell, el bajista Steve Swallow, y el baterista Bob Moses, comenzó a usar el *rock* como un elemento estilístico en algunos de sus repertorios. Al igual que Herbie Hancock, quien usaba las notas octavadas y el *backbeat* de *rock*. Como también Freddie Hubbard, quien uso elementos de *rock* en sus composiciones. Por el contrario, grupos de pop-*rock* tales como Blood, Sweat & Tears y Chicago, presentaban solos extendidos de *jazz* en muchos de sus arreglos (Pease, 2004).

A finales de los años 60, Miles Davis se interesó en la música orientada al *groove* de James Brown y en las bandas de pop-*rock*, tales como: Sly & the Family Stone. Dicho interés se refleja en sus álbumes *Filles de Kilimanjaro* y *In a Silent Way*, que culminó en el clásico “Bitches Brew”, en la que ofreció una música de improvisación basada en ostinatos y *grooves* rítmicos, que contenía un gran espacio en solitario. Dichos álbumes se convirtieron sucesivamente más electrónicos y prominentes con la guitarra y el teclado eléctrico (Pease, 2004). Músicos como Joe Zawinul, Wayne Shorter, Chick Corea, John McLaughlin y Larry Young, participaron en el álbum “Bitches Brew”, quienes luego formaron sus propias bandas de fusión y es probablemente la razón por la que muchos historiadores del



Universidad de Cuenca

*jazz* lo citan como el primer álbum verdadero de fusión, aunque las semillas de fusión estuvieran mucho antes (Pease, 2004).

Luego de ello, el jazz comenzó a fusionarse con más estilos como el *funk* con Herbie Hancock, manifestándose en su álbum “Head Hunters” (Scaruffi, 2007). Así mismo, países como India, Brasil, Japón empezaron a unir su música autóctona con el *jazz* (Gridley, 2012). También, músicos de *jazz* como John Coltrane y John McLaughlin comenzaron a interesarse por la música de la India, un ejemplo de ello tenemos de referencia la obra “Peace Two” de McLaughlin (Palmer, 1971).

Dentro del género *Jazz Fusión* también destaca el grupo Weather Report, los compositores Jaco Pastorius, Jack DeJohnette, Billy Cobham, John Abercrombie, Oregon, Stanley Clarke (Scaruffi, 2007), Jeff Lorber, Pat Metheny, Lyle Mays, Russell Ferrante, Randy y Michael Brecker, John Scofield y Aydin Esen. Como la gran cantidad de compositores de fusión antes mencionados son guitarristas o pianistas, de ahí que una gran parte de composiciones de fusión sea para teclado o guitarra (Pease, 2004).

En lo referente a la instrumentación se encuentran la guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizadores,<sup>29</sup> bajo eléctrico<sup>30</sup> y batería <sup>31</sup> (Scaruffi, 2006). Así mismo, están presentes instrumentos de viento como el saxofón<sup>32</sup> (Pease, 2004).

---

<sup>29</sup> Instrumentos que abandonan la sección rítmica para posicionarse como instrumentos solistas (Scaruffi, 2006).

<sup>30</sup> El bajo eléctrico reemplaza al contrabajo (Scaruffi, 2006).

<sup>31</sup> La batería puede ser modificada o estudiada, generalmente se usa la percusión menor (Pease, 2004).

<sup>32</sup> Los instrumentos de vientos también pueden ser electrónicos (Pease, 2004).



		RESUMEN				
GÉNERO	ORIGEN	AÑO	INSTRUMENTACIÓN	COMPOSITORES/BANDAS RELEVANTES	COMPOSICIONES RELEVANTES	
FUSIÓN	EEUU	1960	Guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador, bajo eléctrico, batería o percusión menor, instrumentos de vientos como el saxofón.	Gary Burton, Larry Coryell, Steve Swallow, Bob Moses, Herbie Hancock, Freddie Hubbard, Blood, Sweat & Tears y Chicago, Miles Davis, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Chick Corea, John McLaughlin, Larry Young, John Coltrane, John McLaughlin, Weather Report, Jaco Pastorius, Jack DeJohnette, Billy Cobham, Pat Metheny, Randy y Michael Brecker, John Scofield, entre otros.	“Time Machine” de Gary Burton; “ <i>Bitches Brew</i> ” de Miles Davis; “Head Hunters” de Herbie Hancock; “Peace Two” de John McLaughlin	

Tabla 7. Antecedentes del *Jazz Fusión*.



## CAPÍTULO II

### 2. DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LOS GÉNEROS: **BLUES, SWING, SON, SAMBA, FUNK, ROCK Y JAZZ FUSIÓN.**

En el siguiente capítulo, se realiza una descripción de los elementos musicales en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía de los géneros: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*. Así mismo, se complementa con un breve análisis de la forma del *swing* tomando los temas “How high the moon” de Morgan Lewis y “Straight, No Chaser” de Thelonious Monk; para la forma del género *son* se eligieron los temas: “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club y “Candela” de Buena Vista Social Club; en la melodía del *son*, los temas: “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club y “Son de loma” de Trío Matamoros; en la forma de la *samba*: “Maracangalha” de Dorival Caymmi y “Madureira” de Heitor dos Prazeres; en la melodía de la *samba*: “Casa um da Vila” de Mart’Nalia y “Clareou” de Paula Lima; en la forma del *funk*: “We Got The Funk” de George Clinton; “Superstition” de Stevie Wonder y “Get Up” de James Brown; en la armonía del género *funk*, los temas: “I Got The Feeling” y “Make it Funky” de James Brown; en la melodía del *funk*: “Supertitions” de Steve Wonder; “We Got The Funk” de George Clinton; en la forma del *rock*: “Back In Black” de AC/DC y “I was made for loving you” de KISS; en la forma del *jazz fusión*: “Spain” de Chick Corea, “Birdland” de Wheeler Report y “Chicken” de Jaco Pastorius; en la armonía del *jazz fusión*; “Cantaloupe Island” de Herbie Hancock y “Birdland” de Weather Report.



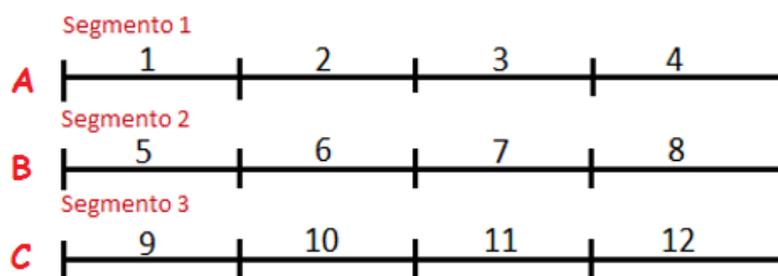
Finalmente, para el análisis de la melodía del *jazz fusión* se ha elegido los temas: "Chamaleon" de Herbie Hancock, "The chicken" de Jaco Pastorius y "With all due respect" de Ted Pease.

Los temas y géneros seleccionados anteriormente sirven como referencia y apoyo para el proceso de desarrollo de las composiciones.

## 2.1. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del *blues*

### 2.1.1. Descripción morfológica del *blues*

En sus inicios el *blues* no tenía una estructura definida, ya que eran cantados originalmente a capela y de un modo bastante libre. Luego, con la inclusión de los instrumentos armónicos se estableció su forma, mediante una progresión armónica, así el *blues* fue evolucionando hacia una estructura definitiva basada en una forma ternaria ABC, con una progresión armónica de doce compases dividida en tres segmentos de cuatro compases cada uno, otorgando un carácter cíclico (ver ejemplo 1) (Peñalver, 2011).



Ejemplo 1. Estructura del blues.

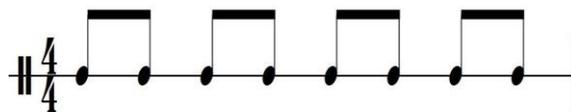
En donde la parte A se plantea el tema, la parte B lo desarrolla y finalmente la parte C resuelve, produciendo una forma musical "redonda" y atractiva (Gabis, 2006). Luego, de ello hay un espacio para los solos, en donde se ejecuta una



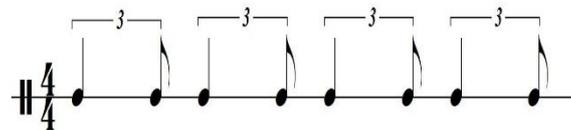
improvisación melódica sobre la estructura ABC, para después re exponer dichas secciones y culminar con un *vamp* o coda conclusiva (Peñalver, 2011).

### 2.1.2. Descripción rítmica del *blues*.

Se caracteriza por el uso de la corchea de swing (Chiriboga, 2015). La corchea de *swing* consiste en la prolongación de la primera corchea “clásica” (llamado también *down beat*) y reducir la segunda (*off beat*). La cual se asemeja a una subdivisión ternaria (Peñalver, 2011).



Ejemplo 2. Escritura de corcheas de swing.



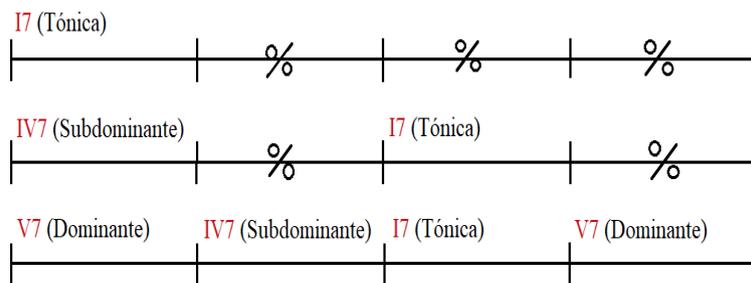
Ejemplo 3. Sonido real de corcheas de swing.

### 2.1.3. Descripción armónica del *blues*

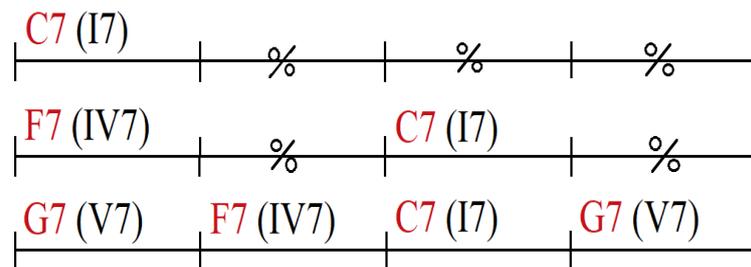
La armonía del *blues* es de carácter modal por su tonalidad ambigua mayor-menor gracias a la influencia de la *blue note* (Peñalver, 2011), las cuales se incluyen dentro de la progresión armónica. Por ejemplo, la *blue note* que afecta a la VII grado pasó a formar parte de la armonía, lo que explica por qué cada uno de los acordes de la secuencia de “blues” contiene una séptima menor (Vergés, 2007).



A continuación, podemos observar la progresión del *blues* tradicional, la cual hace uso de los grados I7 – IV7 – V7, dichos acordes contienen una séptima menor (Peñalver, 2011).



Ejemplo 4. Progresión armónica del *blues* tradicional.



Ejemplo 5. Progresión armónica del *blues* en C7

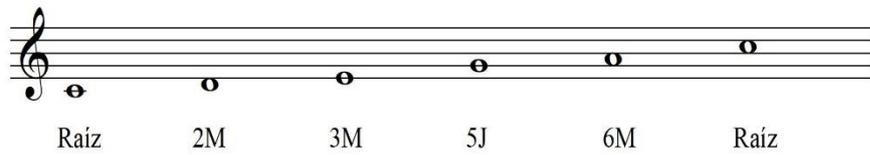
Además de los acordes de dominantes, existen variantes armónicas en la armonía del *blues*, en donde se puede agregar o sustituir dichos acordes por acordes disminuidos de séptima, acordes menores de séptima, acordes de aproximación cromática, etc (Gabis, 2006).

Por otro lado, en cuanto a la *blue note* del III grado no se incorporó a la armonía, ya que se desempeña únicamente como recurso melódico. De esta manera, mientras se ejecuta un acorde con tercera mayor, la melodía sigue conservando la tercera menor, proporcionando al *blues* un carácter bimodal (Vergés, 2007).

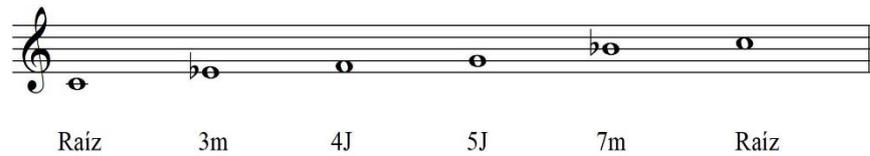


### 2.1.4. Descripción melódica del *blues*

Los intérpretes de *blues* partían de concepciones melódicas basadas en la pentafonía, ya que la música africana estaba fuertemente enraizada en la escala pentatónica, siendo esta la escala de “blues” por excelencia (Vergés, 2007, p. 283). La escala pentatónica consta de cinco sonidos, esta puede ser mayor o menor como vemos a continuación:



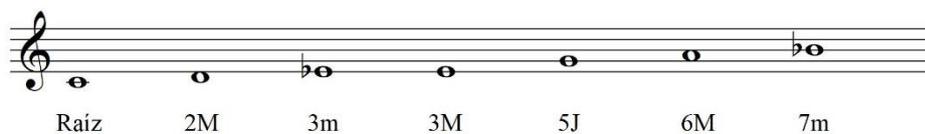
Ejemplo 6. Escala pentatónica mayor de Do



Ejemplo 7. Escala pentatónica menor de Do.

En lo que respecta a la “blues note”, esta consiste en rebajar los grados III y VII de la escala pentatónica. Como se pudo observar en el ejemplo 7, la escala pentatónica menor de Do, los grados III y VII coincide con la escala de *blues*, al contrario de la escala mayor de Do (ver ejemplo 8) (Vergés, 2007).

A continuación, se muestra la escala de pentatónica mayor de Do con los grados III y VII rebajados.



Ejemplo 8. Escala de blues de Do mayor.



Además, es común que el grado V de la escala pentatónica menor se altere un semitono descendente (b5),<sup>33</sup> obteniendo como resultado una escala hexafónica (ver ejemplo 9) (Gabis, 2006).



Ejemplo 9. Escala de blues de Do.

## 2.2. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del *swing*

### 2.2.1. Descripción morfológica del *swing*

La forma del género *swing*, presenta cuatro secciones A – A – B – A (ver ejemplo 10). En el cual la sección A se expone el primer tema, luego se repite dicha sección para llegar hacia la sección de los solos (B), por lo general suele ser la sección más extensa de la forma ya que improvisan la mayor parte de los instrumentistas. Luego, re expone el tema A, finalizando en ella.



Ejemplo 10. Forma del género *swing*.

<sup>33</sup> El quinto grado rebajado un semitono (b5), se empezó a utilizar de forma generalizada en el Jazz de la década de los cuarenta (Vergés, 2007).



Para comprobar lo anteriormente explicado, se ha realizado una descripción y comparación sobre dos temas de dicho género como son: “How high the moon” de Morgan Lewis y “Straight, No Chaser” de Thelonious Monk.

En el tema “How high the moon” de Morgan Lewis (ver ejemplo 11), se puede observar la exposición del tema A, dicha sección se repite nuevamente. Luego de ello, presenta la sección de los solos (B), la cual es improvisada, dicha sección es la más extensa de la forma del *swing*. Después, retoma la sección A, finalizando en la misma.



Ejemplo 11. Forma “How high the moon” de Morgan Lewis.

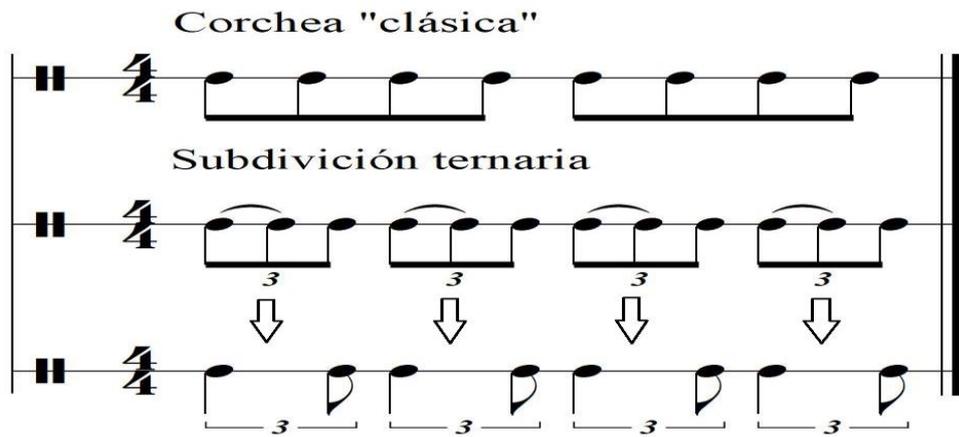
De igual forma, en el tema “Straight, No Chaser” de Thelonious Monk (ver ejemplo 12), se puede apreciar la exposición del tema A, seguido de la repetición de dicha sección, para luego presentar la sección de los solos (B), en donde los instrumentistas improvisan. Finalmente, culmina con la re exposición de la sección A.



Ejemplo 12. Forma “How high the moon” de Morgan Lewis.

### 2.2.2. Descripción rítmica del *swing*

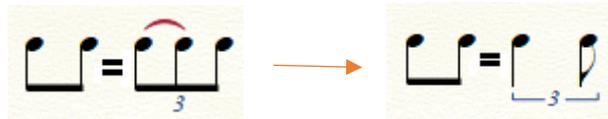
En el ritmo se produce un desplazamiento del tiempo de la corchea “clásica”, prolongando el primer sonido (*down beat*) y reduciendo el segundo (*off beat*), la cual se asemeja a una subdivisión ternaria (Peñalver, 2011), en el que se atesilla la corchea y se unen las dos primeras, resultando la figura rítmica básica representativa del estilo, denominada como corchea *swing* (ver ejemplo 13) (Bascuñán, 2013).



The image shows three staves of music in 4/4 time. The top staff, labeled "Corchea 'clásica'", shows a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The middle staff, labeled "Subdivisión ternaria", shows a sequence of eighth notes grouped into four triplets, with a '3' and a downward arrow below each group. The bottom staff shows a sequence of eighth notes with a '3' and a bracket below the first three notes, indicating a triplet.

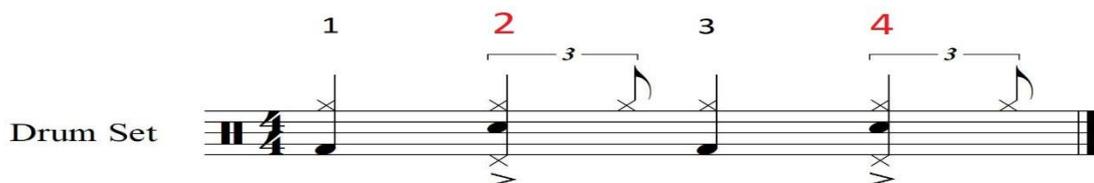
Ejemplo 13. Corcheas de *swing*.

De esta manera, las corcheas se modifican obteniendo distinto valor, aproximándose a las siguientes formas (Peñalver, 2011):



The diagram shows two musical figures. The first figure shows a quarter note equal to two eighth notes grouped as a triplet (indicated by a '3' and a bracket). An arrow points to the second figure, which shows a quarter note equal to a dotted eighth note followed by a sixteenth note, with a '3' and a bracket under the eighth and sixteenth notes.

Por otro lado, la acentuación en la sección rítmica se encuentra en los tiempos 2 v 4 (Peñalver, 2011) como se observa en el siguiente ejemplo:



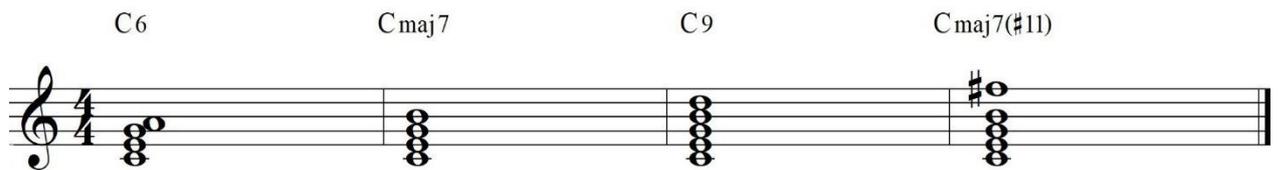
The image shows a drum set notation in 4/4 time. The first four beats are numbered 1, 2, 3, and 4. Beats 2 and 4 are marked with a red '2' and '4' respectively. Above beats 2 and 4, there are eighth notes with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The drum set notation shows a pattern of eighth notes on beats 1, 2, 3, and 4, with accents on beats 2 and 4.

Ejemplo 14. Acentuación rítmica del *swing*.



### 2.2.3. Descripción armónica del *swing*

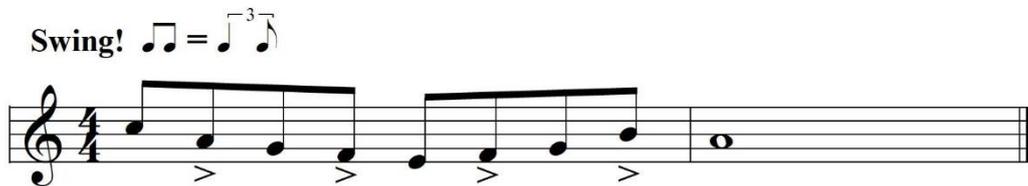
Se enriquece el acorde perfecto, con las sextas, séptima, novena y hasta la undécima (Martínez, 2010).



Ejemplo 15. Acorde de sexta, séptima, novena y oncena del *swing*.

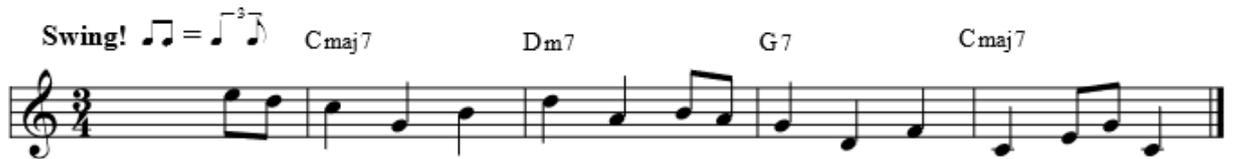
### 2.2.4. Descripción melódica del *swing*

En la línea melódica del *swing*, la acentuación se encuentra en el *off beat*, o sea en el tiempo débil de corchea (Peñalver, 2011).



Ejemplo 16. Melodía del *swing*.

Las escalas de uso común en el *swing* provienen de la tradición europea, como son los modos griegos. Además, se observa el uso de elementos como la *hot intonation*, el *scat*, las *blue note* y el *ornamented arpeggio* (Peñalver, 2011), el último era utilizado en la improvisación por los *jazzman* (Ayeroff, 1980), el cual se ejecuta las notas del acorde sobre estructuras armónicas formales, es decir se desarrolla una improvisación melódica-armónica (Martínez, 2010).



Ejemplo 17. Improvisación melódica del *swing*.

## 2.3. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del son

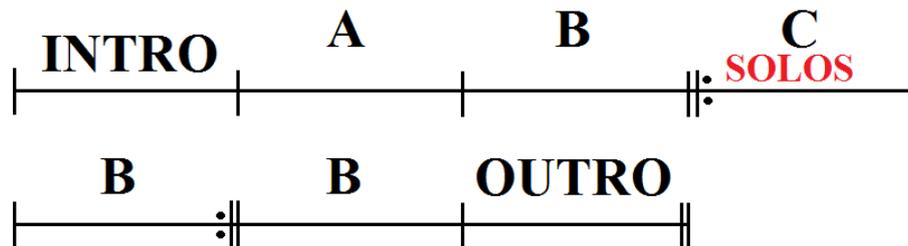
### 2.3.1. Descripción morfológica del son

Para obtener una aproximación de la forma del son, se realiza una descripción morfológica de dos temas de dicho género: “El Cuarto de Tula” y “Candela”, del grupo Buena Vista Social Club. Luego, se comparan dichos temas para finalmente obtener la característica en común entre ellas y de esta manera usarla el desarrollo de las composiciones a elaborar.

Primero, en el tema “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club (ver ejemplo 18), se observa que inicia con una breve introducción, seguido de las estrofas (Sección A), cada estrofa se alterna por un solo conciso. Luego, progresa hacia el coro (Sección B), la cual es cantada por los coristas. Después, presenta la sección de los solos (C), en donde se percibe una improvisación vocal e instrumental, dicha sección es alternada por la sección B, que es cantada por coristas. Estas dos últimas secciones se repiten constantemente, siendo la más extensa del tema “El Cuarto de Tula”.



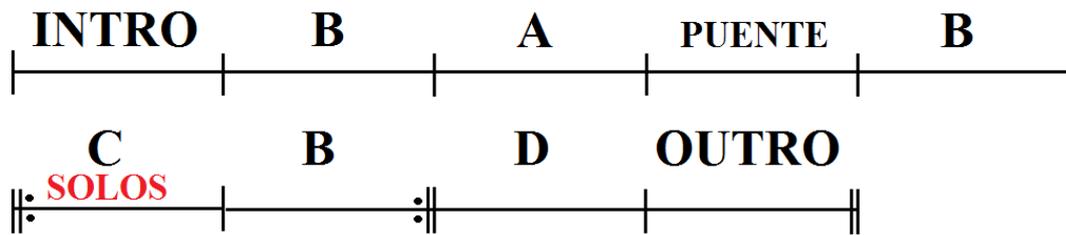
Finalmente, retoma la sección B para culminar en la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 18. "El Cuarto de Tula" de Buena Vista Social Club.

Por otra parte, el tema "Candela" de Buena Vista Social Club (ver ejemplo 19), se observa una breve introducción, seguido del coro (Sección B) que es cantado por coristas, esta sección nos conduce hacia las estrofas de la sección A. Luego, se percibe un puente de dos compases que conecta al coro (Sección B), dicha sección presenta un diálogo entre solista y coristas. Después, se mira la sección C de los solos, la cual es alternada por el coro de la sección B. Estas dos últimas secciones se repiten varias veces, siendo la sección más larga del tema, ya que improvisan varios instrumentistas.

Más adelante, en la sección D, se presenta un diálogo entre cantante y los coristas, en donde el cantante hace una especie de pregunta y los coristas responden, tomando un pequeño motivo del coro (Sección B). Finalmente, el tema culmina con un breve outro.



Ejemplo 19. Forma de “Candela” de Buena Vista Social Club.

Mediante la comparación de los ejemplos 18 y 19, se puede observar que entre ellos hay una variación en cuanto a las secciones, pero se percibe una característica en común entre ambos ejemplos, como es la alternancia entre la sección de los solos (C) y la sección del coro (B) que generalmente es cantada por coristas. Estas dos secciones se repiten varias veces y como consecuencia de ello suele ser la sección más extensa dentro de la forma del género son.



Ejemplo 20. Característica de la forma del género son.

### 2.3.2. Descripción rítmica del son

Primeramente, se debe conocer que dentro de los distintos géneros cubanos (populares o folclóricos), el sistema rítmico (clave rítmica) se deriva a partir de la línea melódica o frase melódica dada, por lo que todos estos elementos siempre se encuentran interrelacionados (Gregorio, 2016).



Entonces, para determinar la clave rítmica de Son<sup>34</sup> de una frase melódica, es necesario hacer coincidir los tiempos fuertes y débiles de dicha frase con la clave. Como se observa en el ejemplo 21. En donde el *cinquillo cubano*<sup>35</sup>, la cual posee una parte sincopada (fuerte) y otra no sincopada (débil), coincide con la clave rítmica 3:2 del Son (Gregorio, 2016).



Ejemplo 21. Cinquillo cubano y la clave 3:2 (Gregorio, 2016).

Se observa como la parte sincopada (fuerte) del cinquillo cubano del compás uno y los golpes a tiempo (débil) del segundo compás, coinciden con el ritmo de clave de son 3:2 (Gregorio, 2016).

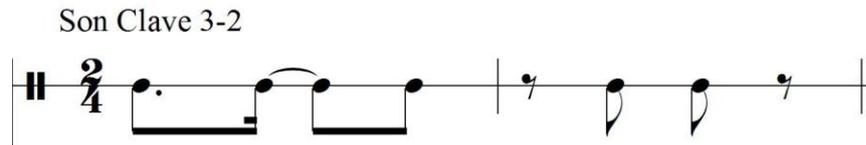
De esta manera, en el género son, el elemento más importante dentro del ritmo del son es el patrón de clave (clave rítmica), siendo el componente secreto de la mayoría de la música afrocubana, implicando además al diseño melódico y armónico. El patrón de clave se encuentra en una estructura binaria de 2/4, esta se puede interpretar de sentido hacia adelante y al revés. Por lo tanto, se usa el término “tres-dos” cuando la clave se toca en sentido hacia adelante empezando

<sup>34</sup> La clave rítmica de son aparece como: 3:2 y 2:3 (Gregorio, 2016).

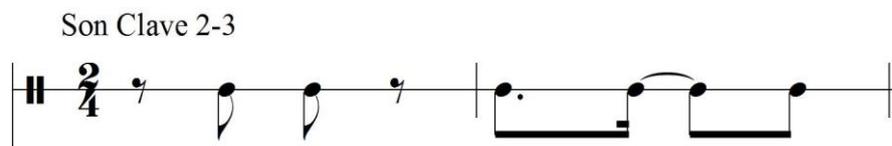
<sup>35</sup> A partir del *cinquillo cubano* se desarrolla la clave rítmica del Son (Gregorio, 2016).



por tres golpes en el primer compás, y “dos-tres” cuando se ejecuta dos golpes en el primer compás. (Mauleón, 1999).



Ejemplo 22. Son en Clave 3-2.



Ejemplo 23. Son en Clave 2-3.

El son se encuentra dentro de una base polirrítmica y sincopada, además se caracteriza por poseer estratos de tres figuras rítmicas independientes que incorpora el tumbao sincopado (bajo), un patrón de corcheas (guitarras, maraca y bongó) y el patrón de la clave (Mauleón, 1999).



Ejemplo 24. Figuras rítmicas independientes del son tomado de (Mauleón, 1999).



### 2.3.3. Descripción armónica del son

El son se mueve por progresiones de acordes, siendo las más comunes las siguientes: I-IV-V-IV; I-V-V-I y II -V -I. De igual forma, luego de los años sesenta se puede percibir progresiones más contemporáneas (Mauleón, 1999).

I-IV-V-IV EN CLAVE MAYOR (2-3)

Ejemplo 25. Progresión mayor I – IV – V – IV.

Progresión II-V-I en clave de (2-3)

Ejemplo 26. Progresión II – V- I en clave de (2-3).

### 2.3.4. Descripción melódica del son

La melodía de son suele presentar a menudo una nota anticipada, que adelanta el pulso del siguiente compás, por lo general se encuentra con frecuencia en la línea de bajo.

Otra característica de la melodía de son es que se mueve dentro de un contexto tonal, con un movimiento de intervalos conjuntos de segundas y terceras ya sean mayores o menores, dichos intervalos se aprecian con frecuencia en la



Universidad de Cuenca

finalización de una frase melódica, estos tienden a moverse de manera descendente.

Por último, en la melodía del son se percibe el constante uso de figuras como la síncopa, galope. Lo citado lo podemos comprobar mediante el análisis realizado sobre dos temas de dicho género como: “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club y “Son de la loma” de Trío Matamoros.

Inicialmente, en el tema “El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club (ver ejemplo 27), se puede observar el constante uso de la nota anticipada, la cual tiende a adelantar el pulso del siguiente compás. Por otro lado, la melodía se encuentra dentro de la tonalidad de La menor. También, se percibe que en los compases (6-9), la frase melódica se mueve por intervalos conjuntos de segundas y terceras (mayores y menores), resultando una melodía ondulada descendente, dicho movimiento es característico cuando finaliza una frase melódica de son.

Por último, en la melódica del tema “El Cuarto de Tula”, se puede apreciar el uso constante de figuras como la síncopa y galope.



Tonalidad: **La menor** 1  $\text{♩} = 100$  2 **Nota anticipada** 3 **Galope** 4 1. x4

Intervalos de segundas y terceras descendentes

5 2. 6 7 8 9

10 **Síncopa** 11 12 13 etc

Ejemplo 27. Línea de la voz principal de la canción

“El Cuarto de Tula” de Buena Vista Social Club.

Cosa similar ocurre en el tema “Son de la loma” de Trío Matamoros (ver ejemplo 28), se observa una nota anticipada la cual aparece ligada a la primera nota del siguiente compás. De igual forma, la melodía se encuentra dentro de un contexto tonal, en este caso se encuentra en la tonalidad de La mayor. Igualmente, vemos como la melodía de “Son de loma” se mueve por intervalos conjuntos de segundas y terceras (mayores y menores), y al finalizar una frase melódica (ver compases 10-13), la melodía desciende por intervalos de segundas mayores y menores.

De igual manera, se puede observar el uso persistente de figuras como la síncopa y galope.



Tonalidad: **La mayor**

♩ = 90

1 Nota anticipada

2 Galope

3 Síncopa

4

5

6 Intervalo de segundas

7

8 Intervalo de segundas

9

10

11

12

13 etc.

Intervalo de segundas descendentes

Ejemplo 28. Línea de la voz principal de la canción “Son de la loma” de Trio Matamoros.

## 2.4. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica de la samba

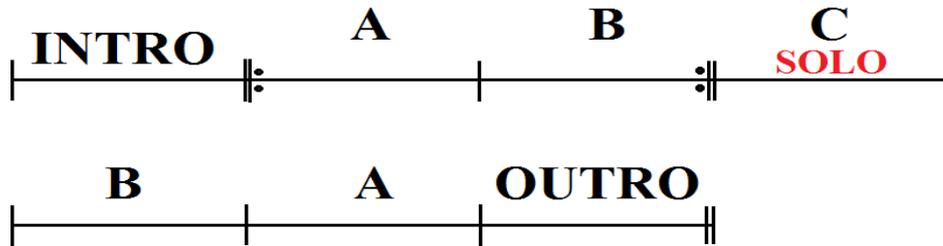
### 2.4.1. Descripción morfológica de la samba

Para obtener una aproximación de la forma de la samba, se realiza una descripción morfológica de dos temas de dicho género como son: “Maracangalha” de Dorival Caymmi y “Madureira” de Heitor dos Prazeres. Luego, se procede a comparar dichos temas para finalmente deducir la característica en común que poseen ambos temas, la cual nos servirá como referencia y apoyo en el desarrollo de las composiciones.

Primero, en el tema “Maracangalha” de Dorival Caymmi (ver ejemplo 29), se aprecia una breve introducción, que es cantada por corista. Luego, se percibe las estrofas (A), la cual progresa hacia el coro (B), estas dos últimas secciones se repiten dos veces y se percibe un diálogo entre una voz masculina y coristas.



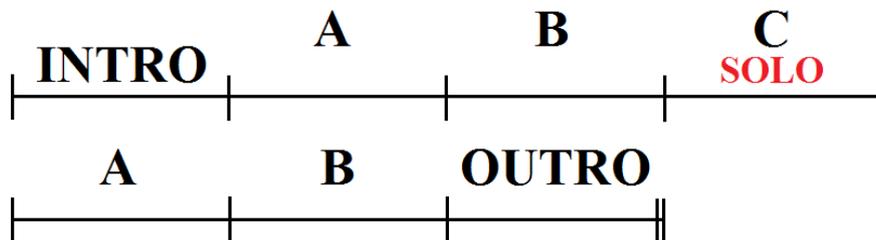
Después, se presenta un solo (C), en donde hay un diálogo entre el solo y coristas desarrollando una especie de pregunta y respuesta. Luego, retoma la sección del coro (B), y la estrofa (A), finalizando en la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 29. Forma del tema "Maracangalha" de Dorival Caymmi.

Igualmente, en el tema "Madureira" de Heitor dos Prazeres, se puede observar una estructura similar (ver ejemplo 30). La cual inicia con una breve introducción, seguido de las estrofas (A), que es cantada por coristas. Después, progresa hacia el coro (B), en donde se percibe que una voz masculina dialoga con coristas, realizando una especie de pregunta y respuesta.

Luego, en el mismo ejemplo, se presenta la sección de solo (C), seguido nuevamente de las estrofas (A), y el coro (B), finalizando en la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 30. "Madureira" de Heitor dos Prazeres.

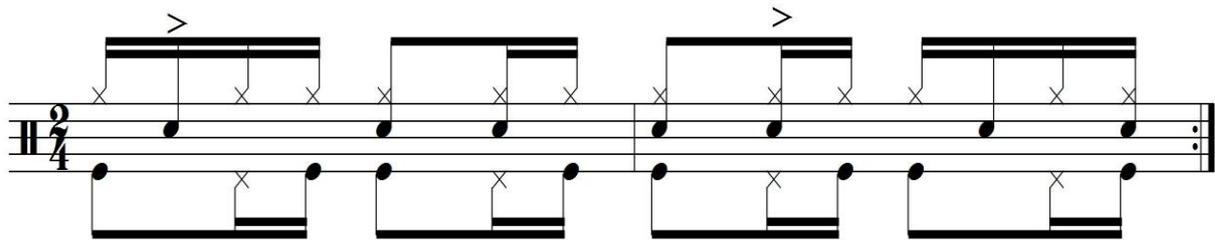
Finalmente, realizando una comparación entre los ejemplos 29 y 30, se observa que hay variaciones en cuanto al orden de las secciones, pero se puede



percibir una característica en común entre ambos ejemplos, que es el diálogo entre una voz masculina y coristas, las cuales desarrollan una especie de pregunta y respuesta. Dicha característica puede estar presente en todas las secciones.

### 2.4.2. Descripción rítmica de la samba

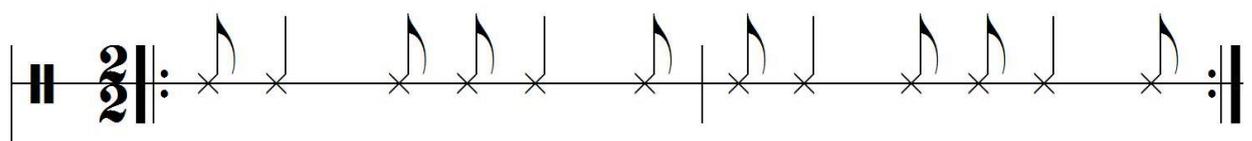
La samba es un ritmo brasilero, que se encuentra en compás de 2/4, conformada de ocho notas que se ejecutan moderada y uniformemente, todos los sonidos son parejos y balanceados (*Brazilian Musical Styles and Key Patterns*, 2018).



Ejemplo 31. Ritmo de la samba.

También se encuentra patrones en compás de 4/4, además de diferentes patrones rítmicos tradicionales que pueden incorporarse dentro del *jazz*, como lo han trabajado artistas como Milton Nascimento, Ivan Lins, Jorge Ben, entre otros (*Brazilian Musical Styles and Key Patterns*, 2018).

A continuación, vemos el patrón de clave del ritmo de la samba en 2/2:



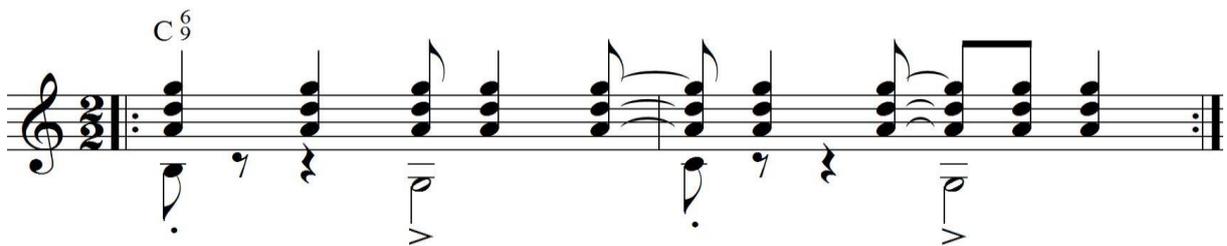
Ejemplo 32. Patrón clave del ritmo de la samba.



### 2.4.3. Descripción armónica de la *samba*

Según el trabajo de investigación de Demera (2017), en la armonía de la samba se usa acordes diatónicos como triadas, acordes con séptima, acordes con tensiones, acordes dominantes, dominantes secundarios, disminuidos, alterados, así como acordes no diatónicos, cromáticos o de intercambio modal.

A continuación, un ejemplo para guitarra en la que se puede apreciar un acorde con tensiones, en este caso presenta un acorde de Do con sexta y novena.



Ejemplo 33. Armonía de la *samba* en guitarra. Recuperado de *Brazilian Musical Styles and Key Patterns*, 2018).

### 2.4.4. Descripción melódica de la *samba*

La melodía de la samba se caracteriza por el desarrollo de líneas melódicas por grados disjuntos, resultando una melodía con perfil quebrado, utilizando la figura de síncopa para el desarrollo de dichas melodías.

Vale anotarse que se puede observar que está constantemente presente una nota anticipada la cual tiende a adelantar el pulso del siguiente compás. También, se percibe el uso de tensiones en la melodía como la sexta, novena, oncenava y treceava. Todo esto lo podemos comprobar mediante el análisis realizado sobre las



secciones de coro de dos temas de dicho género como son: "Casa um da Vila" de Mart'Nalia y "Clareou" de Paula Lima.<sup>36</sup>

Primeramente, en el tema "Casa um da Vila" de Mart'Nalia (ver ejemplo 34), se puede observar que la melodía se mueve por grados disjuntos, utilizando intervalos de cuarta (compás 7), quinta (compás 2), sexta (compás 6), hasta de novena (compás 3, hasta la última semicorchea del compás 4), resultando una melodía con perfil quebrado. Además, en dicho ejemplo se aprecia el uso frecuente de figuras como la síncopa, ésta también puede estar silenciada la primera o última semicorchea de dicha figura (ver compases 6 y 7). Igualmente, se percibe el uso de una nota anticipada en la última semicorchea del compás (ver compás 2, 4, 6).

Sumando a lo expuesto, en el compás 6 del mismo ejemplo, se puede mirar que en la melodía usa una nota de tensión como es la sexta mayor (ver compás 6).

The image shows a musical score for a melody in 2/4 time, marked with a tempo of 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. The first line contains measures 1 through 4. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 2 has a red circle around the final eighth note, labeled "Nota anticipada". Measure 3 has a red box around the first two eighth notes, labeled "Síncopa". Measure 4 has a red circle around the final eighth note, labeled "Nota anticipada". The second line contains measures 5 through 7. Measure 6 has a red arrow pointing to the sixth note, labeled "6M". Measure 7 has a red circle around the final eighth note, labeled "Nota anticipada". The score ends with "etc.". Chord symbols A, E, and Bm are placed above measures 1, 3, and 4 respectively.

Ejemplo 34. Línea melódica de coro del tema "Casa um da Vila" de Mart'Nalia.

De igual manera, en el tema "Clareou" de Paula Lima (ver ejemplo 35), se aprecia un movimiento melódico por grados disjuntos, haciendo uso de intervalo de cuarta (ver compases 7 - 8), quinta (ver compases 4, 6), igualmente resultando una

<sup>36</sup> Se ha analizado un fragmento del coro de las canciones seleccionadas.



melodía con perfil quebrado. Además, en el mismo ejemplo se presenta el uso frecuente de la figura de síncopa (ver compases 2, 4, 6).

De igual manera, en el mismo ejemplo se observa una nota anticipada que se encuentra en la última semicorchea de los compases 2, 4 y 6. Finalmente, se aprecia el uso de tensiones como la sexta (ver compás 1), la oncenena (ver compás 3), novena (ver compás 4, 7) y trecena (ver compás 4).

The image shows a musical score for a melodic line in 2/4 time, starting at a tempo of 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation is divided into measures 1 through 8. Measure 1 starts with a D chord and a note on the 6th line. Measure 2 contains a syncopated note on the 6th line, with an upward arrow labeled '6' and the word 'Síncopa' above it. Measure 3 has an A-7/E chord and a note on the 11th line, with an upward arrow labeled '11'. Measure 4 has a note on the 9th line, with an upward arrow labeled '9'. Measure 5 has a G chord and a note on the 9th line, with a downward arrow labeled '9'. Measure 6 has a note on the 13th line, with an upward arrow labeled '13' and the text 'Nota anticipada' above it. Measure 7 has a D chord and a note on the 9th line, with a downward arrow labeled '9'. Measure 8 ends with a note on the 9th line and the text 'etc.' below it.

Ejemplo 35. Línea melódica de coro tomado del tema "Clareou" de Paula Lima.

## 2.5. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del *funk*

### 2.5.1. Descripción morfológica del género *funk*

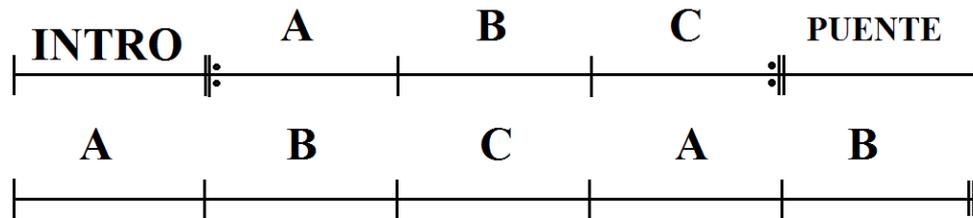
El *funk* carece de una forma establecida, resultando una forma irregular. Para comprobar lo mencionado anteriormente se realiza el análisis de tres temas de dicho género como son: "We Got The Funk" de George Clinton; "Superstition" de Stevie Wonder y "Get Up" de James Brown.

Primero, mediante el análisis morfológico del tema "We Got The Funk" de George Clinton (ver ejemplo 36), se puede apreciar una introducción, seguido de las estrofas (A), el coro (B) y un interludio (C), estas secciones se repiten dos veces. Luego, se observa un puente la cual nos lleva hacia las estrofas (A), el coro (B) y



el interludio (C), dichas secciones conectan con la re exposición de las estrofas (A) y el coro (B), finalizando en la sección (B) mediante un *fade out*.

Como podemos observar, el ejemplo 36 carece de una sección de solo y outro.



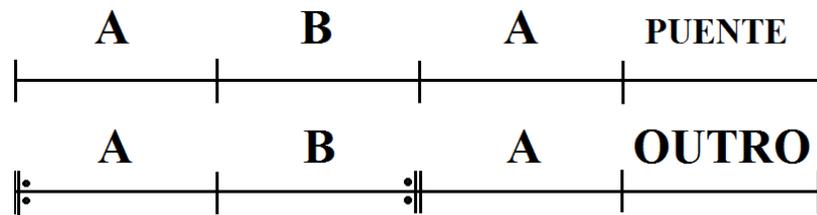
Ejemplo 36. Forma del tema “We Got The Funk” de George Clinton.

Por otro lado, en el tema “Superstition” de Stevie Wonder (ver ejemplo 37), se encuentra una introducción, seguido de las estrofas (A), el puente, y el solo (B), dichas secciones se repiten tres veces. Finalmente, concluye en un outro, mediante un *fade out*.



Ejemplo 37. Forma del tema “Superstition” de Stevie Wonder.

Por último, en el tema “Get Up” de James Brown (ver ejemplo 38), se observa que carece de introducción, iniciando directamente con las estrofas (A), seguido de un solo (B), para nuevamente retomar las estrofas (A), dichas estrofas son improvisadas por el cantante James Brown. Luego, se percibe un puente, la cual nos lleva hacia la re exposición de las estrofas (A) y el solo (B), que se repiten dos veces. Después, retoma las estrofas (A), para finalmente llegar hacia la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 38. Forma del tema “Get Up” de James Brown.

Como pudimos observar, mediante el resultado del análisis de los tres temas del género *funk* (ver ejemplos 36, 37 y 38), cada una de sus formas varía rotundamente, la cual imposibilita concretar una forma establecida para dicho género.

### 2.5.2. Descripción rítmica del género *funk*

El ritmo es el elemento fundamental del *funk*, en este caso la batería es el encargado de generar el *feeling* que se aprecia constantemente en los *grooves* de batería (Cabezas, 2017).

La música *funk* se encuentra en compás de 4/4, con un acento en el primer tiempo conocido como “upbeat” y con una línea rítmica sincopada (Paredes, 2017).

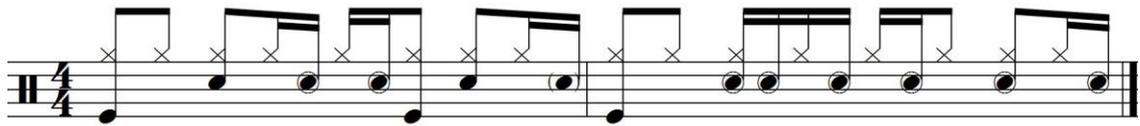
En un inicio la manera de interpretar el *funk* era más simple, ya que la subdivisión principal era la corchea que se aplicaba en la mayoría de sus líneas de *hi-hat*, se puede tomar de referencia al baterista John Starks de la banda de James Brown (Cabezas, 2017).

Luego, los bateristas de funk comienzan a hacer uso de las “notas fantasmas” o *ghost notes* (golpes tocados sutilmente), las cuales contribuyen de



manera considerable al *groove* y al balance en la interpretación (Silverman, 1997).

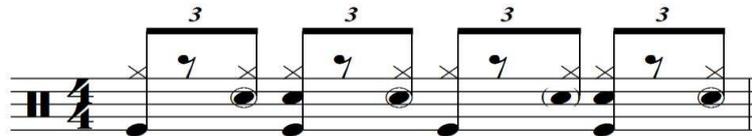
A continuación, se muestra un ejemplo de ello:



Ejemplo 39. Ritmo de *funk*, tomado de (Cabezas, 2017).

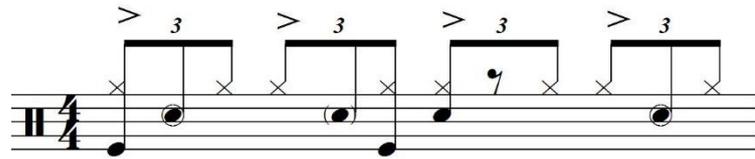
Años después, los bateristas empezaron a usar la subdivisión de la semicorchea, de ahí se desprende una gran cantidad de elementos y técnicas que proporcionan el lenguaje y *groove* característicos del estilo, sirviendo de influencia para la voz y la sección rítmica (Cabezas, 2017).

De esta manera, aparece el *Shuffle tradicional*, la cual trata de ocho corcheas tocadas de forma ternaria:



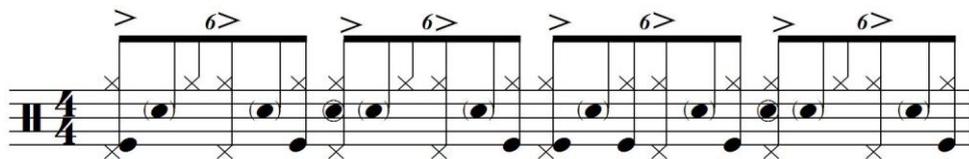
Ejemplo 40. Ritmo *Shuffle* tradicional, tomado de (Cabezas, 2017).

Luego de ello, se observa el *Half Time Shuffle*, que es el mismo *shuffle*, pero interpretado a la mitad del tempo, incluyendo notas fantasma (notas entre paréntesis) entre la primera y tercera corchea del tresillo, acentuando la primera nota del *hi-hat* de cada *beat* (Cabezas, 2017).



Ejemplo 41. Ritmo *Half Time Shuffle*, tomado de (Cabezas, 2017).

Como el *half time shuffle* es la mitad de un *shuffle* tradicional, la corchea se puede convertir en seisillo (Cabezas, 2017).



Ejemplo 42. . Ritmo *Half time shuffle* en seisillo, tomado de (Cabezas, 2017)

### 2.5.3. Descripción armónica del género *funk*

La armonía del *funk*, es interpretado por medio de *riffs*, las cuales se repite constantemente a lo largo de las canciones, manteniendo el *groove*. Dichos *riffs* consisten en un rasgueo rítmico sincopado con guitarra limpia o con el uso del pedal *wah-wah* (Paredes, 2017). Los *riffs* suelen ser acordes de séptima de dominante como podemos observar en el ejemplo 43, entre los compases 1 – 7, o también acordes de novena (ver ejemplo 44, compás 2).

Un ejemplo de acordes por séptima lo podemos encontrar en el tema “I Got The Feeling” de James Brown (ver ejemplo 43). En dicha progresión se observa el uso de tres acordes de séptima de dominante. Por ejemplo, en la sección de la estrofa, se encuentra el acorde de F7, en la sección del estribillo, está presente el



acorde de Bb7 y en el puente el acorde de C7, resultando una progresión parecida a la del blues tradicional (I7 – IV7 – V7).

The image shows a musical transcription of a guitar riff in 4/4 time. It is divided into three sections: ESTROFA (Verses), ESTRIBILLO (Chorus), and PUENTE (Bridge).  
 - **ESTROFA:** Measures 1 and 2 feature a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, with chords F7 and Bb7. Measure 3 is a whole note chord Bb7.  
 - **ESTRIBILLO:** Measure 4 is a whole note chord Bb7.  
 - **PUENTE:** Measure 5 is a whole note chord Bb7. Measure 6 features a melodic line with eighth notes and a chord IV7. Measure 7 features a melodic line with eighth notes and a chord C7.  
 Roman numerals I7, IV7, and V7 are indicated below the chords.

Ejemplo 43. Transcripción del riff de guitarra, tomado del tema “I Got the Feeling” de James Brown.

Por otro lado, un ejemplo de acorde de novena lo podemos encontrar en el tema “Make it Funky” de James Brown en la sección del puente (ver ejemplo 44, compás 2). Además, en dicho ejemplo se aprecia una progresión típica del género *funk*, que consiste en una transición del primer grado menor de séptima (Im7) (ver compás 1), hacia el cuarto grado mayor de dominante (IV7). (ver compás 2).

The image shows a musical transcription of the harmony for 'Make it Funky' in 4/4 time. It is divided into two sections: ESTROFA (Verse) and PUENTE (Bridge).  
 - **ESTROFA:** Measure 1 is a whole note chord Dm7.  
 - **PUENTE:** Measure 2 is a whole note chord G9.  
 Roman numerals I-7 and IV7 are indicated below the chords.

Ejemplo 44. Armonía del tema “Make it Funky” de James Brown.

### 2.5.4. Descripción melódica del género *funk*

La melodía de *funk* posee un perfil melódico mixto, ya que presenta alternancia de intervallos conjuntos y disjuntos, además suele estar acentuada el



Universidad de Cuenca

primer y tercer tiempo de compás con el predominio de figuras como la corchea, galope y con menor frecuencia la figura de síncopa. De igual forma, se observa el constante uso de la nota anticipada. En la melodía del género *funk*, se aprecia una especie de pregunta y respuesta entres sus frases melódicas, también del uso de los modos como el modo Mixolidio.

Para justificar lo antes mencionado, se ha realizado un análisis de dos temas de dicho género como son: “Supertitions” de Steve Wonder y “We Got The Funk” de George Clinton.

En la primera estrofa del tema “Supertitions” de Steve Wonder (ver ejemplo 45), se observa que la melodía conserva un perfil melódico mixto, es decir que presenta alternancia de movimientos conjuntos y disjuntos (Reizábal & Reizábal , 2004) ya sea por intervalos de segundas (ver compases 1, 3, 5, 7), terceras (ver compases 2, 3, 6, 7), cuartas (ver compases 1, 5), y quinta (ver desde el compás 4 al 5). También, se puede observar que la melodía de “Supertitions” acentúa los tiempos uno y tres del compás.

De la misma forma, en el mismo ejemplo se puede observar el predominio de figuras como la corchea, galope y con menor frecuencia la figura de síncopa. Además, se percibe el empleo de una nota anticipada que va ligada hacia la nota posterior del siguiente compás, otorgando una sensación de adelantar el pulso.

Por último, en el ejemplo 45, vemos que en las frases melódicas hay una especie de pregunta y respuesta (ver compases 1 - 4 y 5 - 8).



ESTROFA

1 2 3 4

$\text{♩} = 100$  Dm7

Pregunta Respuesta

Corchea Galope

5 6 7 8 etc.

Nota anticipada Síncopa

Ejemplo 45. Línea melódica de la voz, tomada del tema “Supertitions” de Steve Wonder.

Así mismo, en la estrofa del tema “We Got The Funk” de George Clinton (ver ejemplo 46), se puede observar que la melodía posee un perfil mixto, ya que se desarrolla por medio de intervalos conjuntos y disjuntos (Reizábal & Reizábal , 2004), con intervalos de segundas (ver compases 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9), terceras (ver compases 1, 2, 3, 4), cuartas (ver compases 2 ,4), sextas (ver compás 3), octavas (ver compases 5 - 6, 9). También, se observa que la acentuación de la melodía en el tema “We Got The Funk” se encuentra en el primer y tercer tiempo de compás.

En el mismo ejemplo, se percibe el constante uso de figuras como la corchea, galope, y con menor frecuencia la figura de síncopa. Así mismo, vemos la presencia de una nota anticipada que se encuentra ligada hacia el siguiente tiempo de compás, la cual genera la sensación de adelantar el pulso.

Sumando a lo expuesto, en el tema “We Got The Funk”, se percibe que la melodía desarrolla una especie de pregunta y respuesta (ver compases 1 - 5) Finalmente, se puede observar que en la sección del coro (ver compases 6 - 9), la melodía hace uso de la escala de Mi Mixolidia, con la nota Re rebajado un semitono.



The image shows a musical score for the vocal line of "We Got The Funk" by George Clinton. It is written in 4/4 time with a tempo of 110. The score is divided into two parts: ESTROFA (Verse) and CORO (Chorus). The verse consists of five measures, with the first measure being a whole rest. Measures 2-3 are grouped under a red bracket labeled "Pregunta" (Question), and measures 4-5 are grouped under a red bracket labeled "Respuesta" (Answer). Specific rhythmic features are highlighted: a red circle around the eighth note in measure 2 is labeled "Corchea" (Sixteenth note), a red square around the eighth note in measure 3 is labeled "Síncopa" (Syncopation), and a red circle around the eighth note in measure 5 is labeled "Nota anticipada" (Anticipated note). The chorus starts at measure 6 with a whole rest, followed by eighth notes. Measure 6 has a red arrow pointing to the eighth note labeled "7m" (Seventh measure). Measure 8 has a red diamond around the eighth note labeled "Galope" (Gallop). The score ends with "etc." indicating it continues.

Ejemplo 46. Línea melódica vocal del tema “We Got The Funk” de George Clinton.

## 2.6. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del rock

### 2.6.1. Descripción morfológica del rock

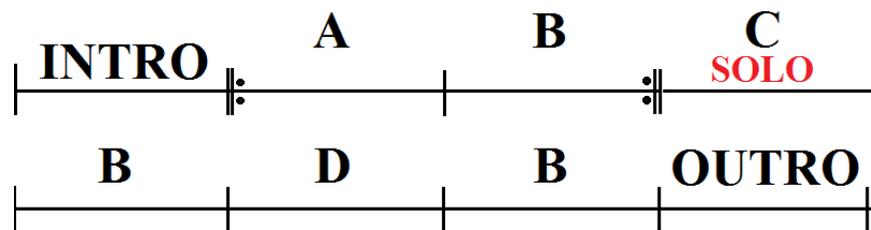
El *rock* generalmente consta de versos (estrofas) y coro, herencia de géneros como el *blues* y el *folk*. Así mismo, la estructura del *rock* puede variar, principalmente en los subgéneros más experimentales y complejos (Ponce, 2017).

Para obtener la aproximación de la forma del *rock*, se realiza una descripción morfológica de dos temas de dicho género como son “Back In Black” de AC/DC y “I was made for loving you” de KISS. Luego, se elabora una comparación entre ambos temas y finalmente se deduce la característica en común que poseen, la cual nos servirá como referencia y apoyo para el desarrollo de las composiciones.

Primero, en el tema “Back in black” de AC/DC (ver ejemplo 47), se puede observar que inicia con una introducción, seguido de las estrofas (A), la cual procede hacia la sección de coro (B), dichas secciones se repiten dos veces. Luego,

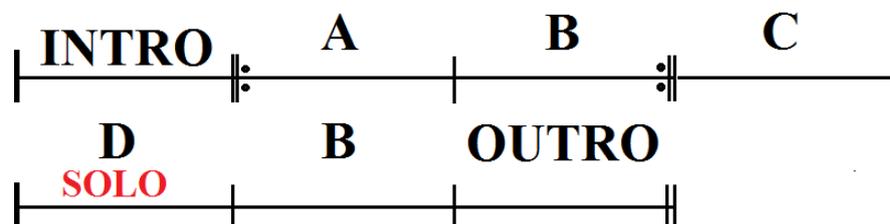


aparece la sección de solo (C) que es ejecutado por la guitarra eléctrica. Luego, nuevamente presenta la sección del coro (B), llegando hacia el interludio (D), evitando monotonía dentro del tema. Después, retoma la sección del coro (B), para finalmente llegar hacia la sección de cierre (OUTRO), culminando el tema mediante un *fade out*.



Ejemplo 47. Forma del tema son “Back In Black” de AC/DC.

Así mismo, en el tema “I was made for loving you” de KISS (ver ejemplo 48), se puede observar que inicia con una breve introducción, seguido de la sección de las estrofas (A) y el coro (B). Luego, repite nuevamente dichas secciones (A y B), para llegar al interludio (C), la cual evita que el tema sea monótono. Después, presenta la sección de solo (D), que es ejecutado por la guitarra eléctrica, dicha sección nos lleva nuevamente hacia la sección del coro (B), para finalizar en la sección de cierre (OUTRO), mediante un *fade out*.



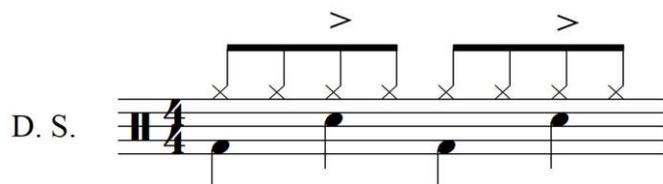
Ejemplo 48. Forma del tema son “I was made for loving you” de KISS.



Mediante la comparación de los ejemplos 47 y 48, se puede observar que las secciones pueden estar ordenadas de diferente manera, estando siempre presente una introducción, estrofa, coro, solo, interludio y la sección de cierre (OUTRO).

### 2.6.2. Descripción rítmica del *rock*

El *rock* se basa en un ritmo sincopado de 4/4, haciendo uso la caja de la batería (*snare*) en los tiempos 2 y 4 (Ponce, 2017), también llamado *backbeat*, en la que se acentúan el segundo y cuarto tiempo de compás (Paredes, 2017).



Ejemplo 49. Ritmo del *rock*.

Además, el *rock* posee un tempo constante, con patrones simples de batería, enfatizando intensidad y firmeza (Gridley, 1983). Por otra parte, la guitarra eléctrica también suele ser parte de apoyo en la sección rítmica (Ponce, 2017).

### 2.6.3. Descripción armónica del *rock*

En el acompañamiento se usan acordes de triadas (Paredes, 2017), cuatriadas (Gridley, 2012), acordes por cuartas, quintas, hasta progresiones armónicas disonantes (Ponce, 2017), por lo general se ejecutan en guitarras eléctricas con distorsión, reforzando al bajo (Paredes, 2017). Dichas progresiones suelen ser cortas o breves, resultando cambios de acordes menos frecuentes. (Gridley, 1983).



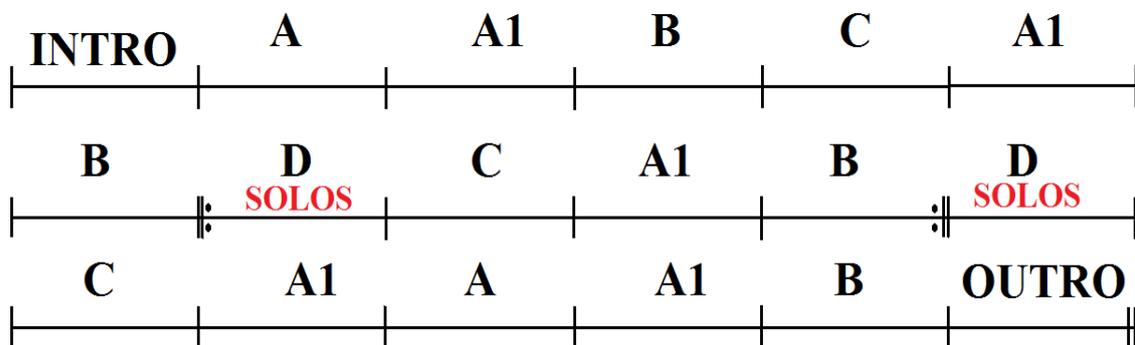


## 2.7. Descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del *jazz fusión*

### 2.7.1. Descripción morfológica del *jazz fusión*

Para obtener una aproximación de la forma del género *jazz fusión*, se realiza una descripción morfológica de tres temas de dicho género como son “Spain” de Chick Corea, “Birdland” de Wheeler Report y “Chicken” de Jaco Pastorius. Luego, se procede a comparar dichos temas para por último deducir una característica en común entre ellos.

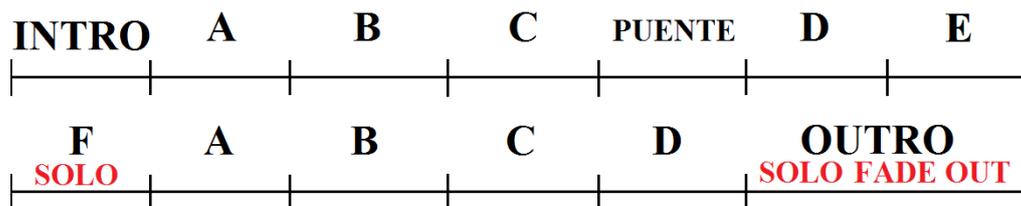
Inicialmente, la forma de “Spain” de Chick Corea (ver ejemplo 51), consiste en una introducción, seguido de las secciones A – A1 – B – C, retomando luego las secciones A1 y B. Después, se percibe una sección de solos (D), que generalmente es improvisada por la mayoría de los instrumentistas de la banda. Seguido, re exponen las secciones C – A1 y B, las tres últimas secciones se ejecuta al finalizar la improvisación de cada solista. Más adelante, presenta el último solo (D), para retomar nuevamente las secciones C - A1 – A – A1 - B, y de esta manera culminar en la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 51. Forma del tema “Spain” de Chick Corea.

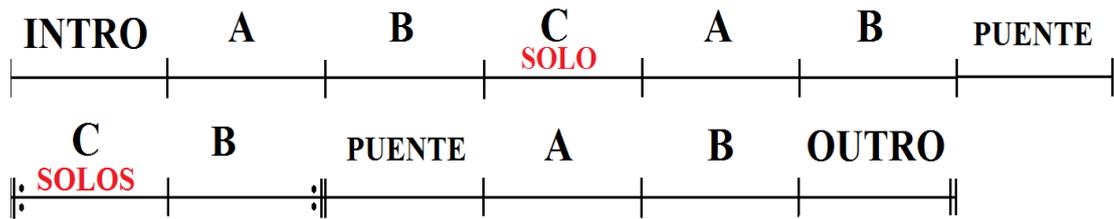


Por otra parte, la forma del tema “Birdland” de Wheeler Report (ver ejemplo 52), se observa que inicia con una introducción, seguido de las secciones A – B – C, la cual procede hacia el puente y luego a las secciones D y E. Seguido, se encuentra la sección de solo (F), en donde todos los instrumentos ejecutan al unísono acordes cromáticos descendentes y la vez se percibe el solo improvisado de un saxo tenor. Luego, re expone las secciones A – B – C y D, para finalmente llegar hacia la sección de cierre (OUTRO), la cual culmina con un solo improvisado de guitarra mediante un *fade out*.



Ejemplo 52. Forma del tema “Birdland” de Wheeler Report.

Para finalizar, la forma de “Chicken” de Jaco Pastorius (ver ejemplo 53), se basa en una introducción, seguido de las secciones A y B, para llegar hacia un solo improvisado de cuatro compases (C) y enseguida retomar nuevamente las secciones A y B. Luego, se percibe un puente ejecutado por instrumentos de vientos, el cual nos introduce hacia la sección de los solos (C), cada solo se alterna con motivos de la sección B que es ejecutado por instrumentos de vientos. Después, se observa un puente la cual nos lleva hacia la re exposición de las secciones A - B, para finalizar en la sección de cierre (OUTRO).



Ejemplo 53. Forma del tema “Chicken” de Jaco Pastorius.

Como conclusión, se puede decir que la forma de *jazz fusión* se basa la exposición de tres o más secciones diferentes para llegar hacia la sección de los solos (ver ejemplos 51 y 52) y cada sección posee un motivo distinto. Además, en los tres ejemplos se perciben dos características en común que son: los puentes que conectan las distintas secciones y la presencia de los solos que por lo general son improvisados.

### 2.7.2. Descripción rítmica del *jazz fusión*

En la fusión, se manifiesta una mayor efectividad en el movimiento rítmico, usando varias combinaciones de ritmo, llamado modulación métrica, siendo de uso común el ritmo Latin en la batería. Compositores como Chick Corea y Billy Childs han usado compases mixtos como 5/8, 6/8, 7/8, etc., junto con el *duple meter* (2/2) produciendo un buen efecto (Pease, 2004).

La modulación métrica efectúa un cambio de compás, como por ejemplo en el tema “Litha” de Chick Corea, podemos observar un cambio de compás de 6/8 a 4/4 (Pease, 2004).



← ♩ = ♩ →

D. S.

Ejemplo 54. Modulación métrica de 6/8 a 4/4  
tomado de Ted Pease - Jazz composition.

En la fusión, el compás 4/4 se suele subdividir al ritmo binario básico de manera uniforme (Pease, 2004)

D. S.

Ejemplo 55. Subdivisión del ritmo binario en la fusión de 4/4 a 2/2,  
tomado de Ted Pease - Jazz composition.

Además, los músicos de fusión suelen efectuar un cambio de sensación rítmica sobre el mismo compás, por ejemplo en el tema “A Night in Tunisia” de Dizzy Gillespie, cambia un ritmo Latino al swing (Pease, 2004).

(Latin) (Swing) etc.

D. S.

Ejemplo 56. Cambio de sensación rítmica en el 4/4,  
tomado de Ted Pease - Jazz composition.

Por otro lado, la línea de bajo en fusión tiende a ser sincopadas al igual que los ritmos de batería, y a veces ambos se sincronizan. Además, los ritmos de fusión suelen ser dinámicos y a menudo fragmentados (Pease, 2004).



### 2.7.3. Descripción armónica del *jazz fusión*

La armonía de fusión se basa en el paralelismo, mediante estructuras constantes que puede ser modal o cromática, dichas progresiones se basan en la melodía guía o melodía principal. Aparte, hay una tendencia a progresar libremente de un acorde a otro sin la necesidad de detenerse para poder definir su tonalidad o modalidad, creando asombrosos efectos en una progresión (Pease, 2004).

En la armonía de fusión son comunes las voces por cuartas y quintas, super estructuras de terceras y acordes cortantes. Las voces por terceras son menos comunes. Por otra parte, es común encontrar en la armonía de fusión el uso de un ostinato armónico (ver ejemplo 57) (Pease, 2004).

Paralelismo (Estructuras constantes de acordes)      Progresión libre

F-7      x8      Db7      x4      D-7      x4

Pno.

Ostinato armónico      Acordes por cuartas

Ejemplo 57. Tema “Cantaloupe *Island*” de Herbie Hancock - Tomada del enlace <https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/Cantaloupe.pdf>

Un ejemplo de paralelismo y el manejo de estructuras de acordes por cuartas lo podemos observar en el tema “Birdland” de Weather Report, al inicio del tema.



$\text{♩} = 164$

Pno.

Ejemplo 58. Tomado del video de youtube titulado “Piano - Birdland - Weather Report - Sheet Music, Chords, & Vocals”

Además, la armonía de fusión trata de no enfatizar el tritono y los acordes de dominantes, para ello se suele re emplazar el acorde de dominante por un acorde sus4 (Pease, 2004).

G7 → G7sus4

Ejemplo 59. Re emplazo del acorde G7 por el acorde G7sus4.

Así mismo, están ausentes los acordes aumentados, disminuidos y semi disminuidos. Son mucho más frecuentes los acordes mayores y menores de séptima con varias tensiones.

Dmaj7(13)                      Cm7(add9)                      Fm<sup>6</sup>

Ejemplo 60. Acordes menores y mayores con tensiones.



Los compositores de fusión tienden a evitar las progresiones de acordes típicas del *jazz* y el *bebop* convencional como las dominantes secundarias, progresión II – V – I, etc.

II-7	V7/I	I Maj7
D-7	G7	C maj7

Ejemplo 61. Progresión (II – V - I) de jazz evitada en la fusión.

En la armonía de fusión de suele hacer uso de dominante secundarias y sustitutos de dominantes deceptivos (Ulanowsky, 1998).

IVmaj7	(V7/V1)	II-7	V7/I	→	I
Gmaj7	F#7	E-7	A7		Dmaj7

Dominante deceptivo

Ejemplo 62. Acorde dominante deceptivo.

IVmaj7	(subV7/V1)	II-7	V7/I	→	I
Gmaj7	C7	E-7	A7		Dmaj7

Sustituto de dominante deceptivo

Ejemplo 63. Acorde sustituto de dominante deceptivo.

Además, en la armonía de fusión se puede encontrar largas duraciones armónicas, estas se aprecian en las primeras piezas de fusión, que se basan en un *groove* rítmico sostenido, como se puede escuchar en el album “Bitches Brew” de Miles Davis (Pease, 2004).



### 2.7.4. Descripción melódica del *jazz fusión*

En la melodía de fusión, es frecuente el uso de ostinato,<sup>37</sup> la mayoría de ostinatos en la fusión se presentan en el bajo,<sup>38</sup> debido a que este instrumento está orientado al ritmo. El bajo en la fusión es a menudo presentado en primer plano como se aprecia al inicio de las dos composiciones más famosas de Dizzy Gillespie de los años 1940, como “A Night in Tunisia” y “Manteca”. Además, en los años 1950 y 1960, Dave Brubeck y Don Ellis hacen uso del ostinato sobre compases inusuales como 5/4, 7/4, 9/8, 11/8 y 6/4, el último lo usa Wayne Shorter’s en su composición “Footprints” (Pease, 2004).

El ostinato destaca en los años 1970 y 1980, en los géneros *jazz-rock* y *fusion*, en dicho campo predominan: Herbie Hancock con el tema “Chameleon” y Joe Zawinul con el tema “Birdland” (Pease, 2004).



Ejemplo 64. Ostinato melódico en el bajo del tema “Chameleon” de Herbie Hancock.

Podemos observar también un ostinato melódico en la canción “The Chicken” de Jaco Pastorius.



Ejemplo 65. Ostinato melódico en el bajo.

<sup>37</sup> El ostinato es un motivo (riff) que se repite constantemente. Es usado desde finales de los años 1920s con Meade Lux Lewis en el tema “Honky Tonk Train Blues” (Pease, 2004).

<sup>38</sup> En la fusión, a veces el bajo es doblado por el piano y/o la guitarra (Pease, 2004).



Por otra parte, las melodías de fusión son en su mayoría diatónicas ya sea mayor, menor o modal, o a veces (momentáneamente) pueden ser intensamente cromáticas como observamos en la coda final del tema “With All Due Respect” de Ted Pease (Pease, 2004).

Ejemplo 66. Línea cromática en la coda de tema

“With All Due Respect” de Ted Pease.



## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE UNA DE LAS OBRAS COMPUESTAS.

#### 3.1. Tratamiento compositivo del tema “Incertidumbre”.

En el capítulo tres, se realiza el análisis de una de las tres obras compuestas en cuanto a su tratamiento compositivo morfológico, rítmico, armónico y melódico. Para el mismo se ha elegido la obra “Incertidumbre”.

##### 3.1.1 Tratamiento morfológico:

Para realizar el tratamiento morfológico del tema “Incertidumbre” se ha tomado de referencia la forma del género *jazz fusión*, el cual se basa en la exposición de tres o más secciones diferentes antes de llegar a la sección de los solos. Además, el empleo de puentes que conectan las secciones y finalmente la presencia de los solos, que son improvisados.

De esta manera, se puede observar que el tema “Incertidumbre” (ver ejemplo 67), presenta tres secciones distintas antes de llegar a la sección de los solos (C), dichas secciones son: A – B – A1. Por otro parte, en dicho tema se percibe el desarrollo de varios puentes. El primer puente, conecta la sección A con la sección B, el segundo conecta las secciones B y A1, el tercer puente, conecta la sección A1 con los solos (C) y el cuarto puente conecta la sección de los solos (C) con la re exposición de la sección A. Finalmente, se puede observar la presencia de los solos, en donde los instrumentistas pueden improvisar libremente.



Ejemplo 67. Forma del tema "Incertidumbre".

### 3.1.2. Tratamiento rítmico:

En el tema "Incertidumbre", se ha fusionado dos ritmos como son: el *funk* y la samba. Dicho movimiento rítmico suele ser propio del género *jazz fusión*.

El ritmo *funk*, lo podemos observar en la introducción del tema (ver ejemplo 69). Dicho ritmo está en compás de 4/4, a un tempo de 110bpm, que se mantiene hasta el compás 20 de la sección A.

**INTRO**  
**FUNK** ♩ = 110

1

Drum Set

The musical notation shows a drum set part in 4/4 time. It starts with a snare drum (x) on the first beat, followed by a bass drum (.) on the second and fourth beats. The pattern repeats with variations in the snare and bass drum placement across four measures. The tempo is marked as ♩ = 110.

Ejemplo 68. Ritmo de funk del tema "Incertidumbre".

Luego en los compases 21 y 22, se puede observar un puente de dos compases, en el cual se introduce el ritmo de samba en compás de 2/2, también llamado *duple meter*, la cual se subdivide al ritmo binario básico, dicho movimiento rítmico suele ser común en los ritmos de fusión (ver ejemplo 69) (Pease, 2004).



Ejemplo 69. Puente, con el ritmo de *samba*.

Luego de ello, en el compás 23 del tema, presenta la sección B, la cual retoma el ritmo de *funk*, que continúa hasta el compás 28.

Ejemplo 70. Sección B, retorno del ritmo de *funk*

Por último, en el compás 31 de la sección A1, retoma el ritmo de *samba*, pero esta vez se mantiene por siete compases.

Ejemplo 71. Retorno del ritmo de la *samba*



### 3.1.3. Tratamiento armónico:

En la introducción de la armonía del tema “Incertidumbre”, se observa la fusión de la armonía del género *funk* con la armonía del *jazz fusión*, ya que en el *funk*, se suele emplear *riffs* de guitarra que se repite constantemente manteniendo el *groove* y tiende a utilizar la típica progresión del primero grado menor de séptima (Im7) hacia el cuarto grado mayor de dominante (IV7), pero en este caso se ha fusionado con la armonía del género *jazz fusión*, la cual trata de evitar el tritono, obteniendo una sonoridad modal.(ver ejemplo 72).

De esta manera en la introducción del tema “Incertidumbre” compás 5 y 6 (ver ejemplo 72) se puede observar la fusión de acordes por cuartas (Dm11 y G69) y terceras (Fmaj7). Como se observa en dicho ejemplo, el acorde mayor de dominante (IV7), ha sido modificado para evitar el tritono, obteniendo así un acorde con sonoridad modal, propio del género *jazz fusión* (G69).

E.Gtr.  $^5$   $mp$

Im  
Dm11

IIIM  
Fmaj7

IVM  
G $\overset{6}{9}$

Ejemplo 72. Fusión de armonía del género funk con armonía de jazz fusión.



Luego, en el compás 21 del tema “Incertidumbre” se percibe un puente, en el cual se elabora una tonicalización de dos compases, en donde toma el cuarto grado mayor (Sol Mayor) del modo Re Dórico. En dicha tonicalización utiliza el modo de Sol Mixolidio, modo regularmente usado en la armonía del género *funk*, la cual se ha fusionado con el ritmo de la samba.

Ejemplo 73. Fusión de armonía del género *funk* con ritmo de *samba*.

Luego, en la sección del puente, compás 22 del ejemplo 74, se aprecia un dominante secundario que resuelve hacia el primer grado menor de Re, resolución muy utilizada en el género *jazz* al contrario del *jazz fusión*, el cual se evita a menudo. Fusión de armonía del género *funk* con ritmo de samba.

Ejemplo 74. Resolución V7 – I



Finalmente, en la samba de la sección A1, compases 31 - 37 del tema “Incertidumbre” (ver ejemplo 75), se observa una modulación al cuarto grado mayor de Re Dórico (G7). Naturalmente, dicho acorde es dominante, el cual se usa a menudo el género *funk*, pero esta vez ha sido modificado para así evitar el tritono y obtener una sonoridad modal, propia de la armonía de *jazz fusión*.

The musical score is for piano (E. Pno.) and double bass (D. S.). It is in 2/2 time and starts at measure 31. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three measures. Above the first measure is the chord symbol IM G<sup>6</sup>. Above the second measure is bVIIM F<sup>maj7</sup>. Above the third measure is IM G<sup>6</sup>. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The double bass part features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked *mf*.

Ejemplo 75. Fusión del género samba con la armonía del *funk* y *jazz fusión*.

### 3.1.4. Tratamiento melódico:

Antes de proceder al análisis, se aclara que la tonalidad y acordes de la línea melódica de la trompeta en Bb se encuentran un tono arriba de la tonalidad original, ya que dicho instrumento es transportador.

La melodía que ejecuta la trompeta en Bb en la sección A, compás 14 (Ver ejemplo 76), tiende a moverse por grados conjuntos, mediante figuras de corcheas típicas del *funk*, además utiliza el sexto grado alterado del modo de E Dórico, la melodía modal es a menudo empleado en la melodía del género *jazz fusión* y *rock*.



13  $\text{A}$   $\text{E}^{\flat}\text{m}11$

Trumpet in B $\flat$

Ejemplo 76. Fusión de melodía del funk, rock y jazz fusión

Luego, en el compás 16, de la misma sección, se puede observar la fusión entre la melodía del género son y el ritmo del género *funk* (ver ejemplo 77). En dicho ejemplo se observa que la melodía que es ejecutado por la trompeta en B $\flat$  se desarrolla mediante figuras de síncopas por grados conjuntos, propio del género son, mientras en la batería se percibe el ritmo del género *funk*.

16  $\text{G}^{\flat}\text{maj}7$   $\text{A}^{\flat}9$   $\text{E}^{\flat}\text{m}11$

Trumpet in B $\flat$

Drum Set

Ejemplo 77. Fusión de la melodía del son y ritmo de *funk*.

Después, en la sección A del tema “Incertidumbre” (ver ejemplo 78, compases 21 y 22), se observa un puente en donde la batería ejecuta el ritmo de samba y la melodía por otro lado subdivide la figura de corchea en semicorchea, técnica que empezaron a utilizar los bateristas de *funk*, desprendiendo de allí gran cantidad de elementos y técnicas para el lenguaje de dicho género, que influyó también en la voz. Así mismo, en dicho ejemplo se percibe que la melodía se



encuentra en el modo de La Mixolidio, modo que generalmente es usado el género *funk*.

Melodía en semicorcheas propias del género funk

Ejemplo 78. Fusión de ritmo de samba con melodía de *funk*.

Finalmente, en la sección B, compás 23 y 24 del tema “Incertidumbre”, se puede observar que la melodía elabora una especie de pregunta y respuesta entre la guitarra eléctrica y la trompeta en Bb, típico de la melodía de los géneros: *swing* y *funk* (ver ejemplo 79). Dicho diálogo se realiza sobre una base rítmica del género *funk*. Además, en el mismo ejemplo, se observa que la melodía de la guitarra eléctrica hace uso de la quinta bemol, la cual se obtiene de la escala de blues de Re menor.

Ejemplo 79. Fusión de los géneros: *funk*, *swing* y *blues*.



## CONCLUSIONES

Al finalizar el presente trabajo se concluye lo siguiente:

El género Jazz es el resultado de la composición de varias tradiciones de África Occidental, Europa y Norteamérica; es decir de los géneros precursores como el *Work songs* o Cantos de trabajo, los *Spirituals* o Cantos Espirituales, el *Blues* y el *Ragtime*. Así mismo, ha sido generador de varios estilos como el *Swing*, *Bebop*, *Cool Jazz*, *Hard Bop*, *Free Jazz*, *Rock*, *Funk*, *Jazz Fusión*, etc. Por otra parte, el género *Jazz fusión*, ha otorgado amplias posibilidades de combinación de ritmos y géneros autóctonos de varios países, un ejemplo de ello es la fusión del género *Jazz* con la *Samba*, obteniendo un nuevo género como lo es el *Bossa nova*.

En cuanto a la descripción de los géneros *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*, se han analizado ciertas características en la forma, ritmo, armonía y melodía, las cuales se consideraron como referencia y apoyo para el desarrollo de las composiciones. En primera instancia, mediante la descripción morfológica de los géneros: *Blues*, *Swing*, *Son*, *Samba*, *Rock* y *Jazz Fusión*, se concluye que en todos está presente una estructura regular establecida, la cual consta de la exposición del tema, desarrollo y conclusión, a diferencia del género *Funk*, en el que se observa que carece de una forma establecida, conservando una estructura irregular. Además, se reflexionó que los géneros: *blues*, *swing*, *son*, *funk* y *jazz fusión*, presentan una sección de solo, en donde la mayoría de los instrumentistas improvisan de forma extensas.



Universidad de Cuenca

A lo expuesto se suma que, el *jazz fusión* es el género que más secciones posee y dichas secciones son conectadas mediante puentes que tienen la duración aproximada de dos compases.

En cuanto a la descripción rítmica de los géneros: *blues*, *swing*, *son*, *samba*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*, se pudo concluir que, el género *jazz fusión* posee mayor movimiento rítmico a comparación de los demás géneros, debido al uso de varias combinaciones rítmicas en un solo tema. Dicho recurso lo he utilizado para la elaboración de mis composiciones.

En cuanto a la descripción armónica de los géneros nombrados, se pudo apreciar que, el *blues*, *son* y *rock* tienden a utilizar acordes de triada y cuatriada, mientras que en los géneros: *swing*, *samba*, *funk* y *jazz fusión*, dichos acordes se enriquecen mediante la utilización de tensiones como la sexta, séptima, novena, once, trecena; acordes disminuidos, alterados, acordes no diatónicos, acordes cromáticos. Así mismo, en el género *jazz fusión* la armonía se desarrolla aún más, ya que se empieza a hacer uso de acordes por estructuras de terceras, cuartas, acordes modales, entre otros.

En lo referente a la descripción melódica de los géneros seleccionados, se pudo observar una característica en común entre los géneros *son*, *samba* y *funk*, que trata de una nota anticipada que siempre está presente, ésta tiende a dar la sensación de adelantar el pulso hacia el siguiente compás. Además, entre el género *son* y la *samba* hay una breve similitud entre sus figuraciones melódicas, ya que tanto, en el *son* como en la *samba*, la figura que más destaca es la síncope,



Universidad de Cuenca

diferenciándose solamente en la interválica de dichas figuras y las notas o tensiones que utilizan en sus melodías.

Al mismo tiempo, en los géneros *swing*, *funk*, *rock* y *jazz fusión*, se observa que utilizan escalas que provienen de los modos griegos como por ejemplo el modo Mixolidio y Dórico.

Por otro lado, mediante el análisis de los elementos musicales empleados en la composición “Incertidumbre”, se analiza que la composición se encuentra dentro del género *jazz fusión*. Primero, toma elementos morfológicos de dicho género, ya que la obra presenta tres secciones diferentes antes de llegar a la sección de solo, utilizando puentes de uno a dos compases para conectar a cada sección. Del mismo modo, se aprecia la sección de los solos, en donde se destaca la improvisación de los instrumentistas. Seguidamente, en el ritmo del tema “Incertidumbre”, se fusionaron dos géneros como son: *funk* y *samba*, obteniéndose así, dos sensaciones rítmicas diferentes.

Por otra parte, en la armonía de dicho tema, se ha logrado unir la armonía tonal y modal, armonía tonal, por la utilización de acordes de sustituto tritonal y séptima de dominante que resuelven hacia un acorde estable, y por otro lado la armonía modal, por el uso de progresiones modales: Dórico y Mixolidio. Por último, en la melodía del tema “Incertidumbre”, se nota la fusión de movimientos melódicos característicos de los géneros: *blues*, *swing*, *samba* y *funk*.

En resumen, la composición “Incertidumbre”, se halla dentro del género *jazz fusión*, debido a que toma elementos morfológicos, rítmicos, armónicos y melódicos de los géneros: *blues*, *swing*, *samba*, *funk* y *jazz fusión*, para finalmente fusionar



Universidad de Cuenca

dichos elementos y obtener así una nueva creación. De esta manera, se demuestra que este tipo de fusión es considerable y posible.



## RECOMENDACIONES

Una vez concluido el presente trabajo se recomienda que el mismo puede servir como referencia para futuros compositores o arreglistas que buscan trabajar con este tipo de género, el *Jazz Fusión*. Al mismo tiempo, se demuestra que sí se puede intentar componer con este formato no solo para ensambles, sino también para nuevos, por citar un ejemplo: cuarteto de cuerdas, orquesta de cámara, entre otros.

Así mismo, vale recalcar que en un inicio este proyecto se compuso para un quinteto, como lo evidencian las partituras que constan en el anexo; pero dadas las posibilidades de ejecución en la asignatura del Ensamble de la Cátedra de Jazz de la Universidad de Cuenca, se adicionaron tres instrumentos como: trombón, clarinete en Bb y guitarra acústica, dando resultados muy positivos los cuales fueron reflejados en un concierto realizado en la mencionada facultad.

Por otra parte, se recomienda a la comunidad estudiantil y músicos en general, que escuchen y continúen analizando la forma, ritmo, armonía y melodía de obras de compositores como; Miles Davis, Herbie Hancock, Chick Corea, Jaco Pastorius, Pat Metheny, John Scofield, John McLaughlin, y más; debido a que sus obras contienen abundante información sobre técnicas compositivas innovadoras que enriquecen nuestro léxico musical, obteniéndose de esta forma múltiples ideas compositivas o estableciendo nuevas.



Universidad de Cuenca

Por último, cabe señalarse que en este aspecto nada está concluido, siempre se puede encontrar otras formas de creación o interpretación, porque el abanico de posibilidades es infinito.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ayeroff, S. (1980). *Benny Goodman*. New York: Amsco Publications.
- Berendt, J. (1959). *El Jazz: De nueva Orleáns al Jazz Rock*. Alemania: Fischer Buchrci, K.CJ., Prankfurt.
- Berendt, J. (2002). *El Jazz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cooke, M. (2000). *Jazz*. Barcelona: Destino.
- Fryer, P. (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Argentina: Melos de Ricordi Americana.
- Galindo, A. G. (2001). Historia de la música: El Mundo Contemporáneo II. *Historia de la música: El Mundo Contemporáneo II*. España: ESPASA.
- Gioia, T. (2002). *Historia del jazz*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Gregorio, M. M. (2016). *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos*. Cuba: Ilustrada.
- Gridley, M. C. (2012). *Jazz Styles (11th Edition)*. Detroit- EEUU: Pearson College Division.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (1991). *Metodología de la investigación*. México: The McGraw- Hill.
- Hinton, B. (1998). *Rock: The Rough Guide*. London: Rough Guides.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Mauleón, R. (1999). *101 Montunos*. USA: Petaluma, CA 94953.
- Méndez, I. (1990). *El protocolo de investigación: lineamientos para su elaboración y análisis, 2da edición*. México: Trillas.
- Michel, U. (1982b). *Atlas de música 2*. Madrid: Alianza.
- Millard, J. (2004). *The Electric Guitar: a History of an American Icon*. Baltimore: MD: JHU Press.
- Palacios, P. G. (2017). *“Historia de la música de Jazz III-del Free Jazz a las músicas de -fusión”*. España: Bubok Publishing S.L.
- Palmer, B. (1971). *John McLaughlin. My Goals Beyond*: RollingStone.



- Pease, T. (2004). *Jazz Composition (Theory and practice)*. EEUU: Berklee Press.
- Reizábal, M. L., & Reizábal, M. L. (2004). *Análisis Musical- Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona - España: BOILEAU.
- Reyes, B. (2002). *Introducción a la metodlogía de la investigación en las ciencias sociales*. Universidad Veracruz: Textos Universitarios.
- Rojas, S. (1990). *El proeso de la investigación científica, 4ta edición*. México: Trillas.
- Scaruffi, P. (2006). *A History of Jazz Music - Fusion Jazz: the pioneers*. En P. Scaruffi, *A History of Jazz Music - Fusion Jazz: the pioneers*. USA: Omniware.
- Scaruffi, P. (2007). *A History of Jazz Music 1900-2000*. En P. Scaruffi, *A History of Jazz Music 1900-2000*. USA: Omniware.
- Silverman, C. (1997). *The great James Brown rhythm sections*. Los Angeles, California, USA: Alfred Music.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
- Ulanowsky, A. (1998). *Harmony 4*. USA: Berklee College of Music.
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía*. Barcelona - España: Boileau.
- Barraza, R. (4 de julio de 2013). *Música Funk*. Recuperado el 10 de octubre de 2017, de <http://musicafunkmelvin.blogspot.com>
- Bascuñán, E. (2013). *Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual*. Recuperado el 16 de abril de 2018, de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115578/Emilio%20Bascu%C3%B1%C3%A1n.pdf?sequence=1>
- Belkin, A. (1995 -1999). *Una guía práctica de composición musical*. Recuperado el 2 de septiembre de 2017, de <http://alanbelkinmusic.com>
- Cabezas, R. (2017). *El ritmo del funk: análisis interpretativo de la semicorchea en la batería de representantes relevantes del género a través de las décadas de 1970 y 1980 aplicado en arreglos de Funk y R&B contemporáneo en un concierto final*. Recuperado el 18 de marzo de 2018, de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/UDLA-EC-TLMU-2017-52%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/UDLA-EC-TLMU-2017-52%20(1).pdf)
- Calderón, T. (22 de mayo de 2013). *Formas y estilos musicales*. Recuperado el 10 de julio de 2017, de <https://formasyestilosmusicales.wordpress.com/>
- Castro, S. (2013). *El bossa nova y el cifrado de la armonía popular*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, de <https://es.scribd.com/document/358461380/TESIS-EL-BOSSA-NOVA-Y-EL-CIFRADO-DE-LA-ARMONIA-POPULAR-pdf>
- Chiriboga, L. (2015). *El Blues, una aproximación a su estructura musical, composición y nuevas tendencias; aplicadas en la creación de la obra para orquesta*



Universidad de Cuenca

*sinfónica "Caminante"*. Recuperado el 3 de noviembre de 2018, de <http://docplayer.es/37898033-Universidad-de-cuenca-facultad-de-artes-carrera-de-artes-musicales.html>

Demera, G. (2017). *América al compás de África: Análisis musical de patrones rítmicos y melódicos del andarele (Ecuador), Landó (Perú), y Samba (Brasil), aplicado en un recital final*. Recuperado el 14 de diciembre de 2017, de <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/7136/1/UDLA-EC-TLMU-2017-29.pdf>

Encalada, E., & Wazhima, J. (2012). *Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*. Recuperado el 15 de enero de 2018, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3184/1/tmus38.pdf>

Gridley, M. C. (2008). *Clarifying labels: Jazz, rock, funk and jazz-rock*. Recuperado el 2 de febrero de 2018, de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007768308591211>

Höchemer, A. (21 de agosto de 2013). *Breve historia del rock*. Recuperado el 19 de junio de 2017, de <http://www.elepe.com/noticia/breve-historia-del-rock-930>

Loor, J. (2017). *Creación de una composición y arreglo en el género Jazz fusión, a partir del análisis de los recursos musicales y de ejecución de los temas: Desire y Now or Never del álbum: Voice, de Hiromi Uehara*. Recuperado el 10 de abril de 2018, de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/9533/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-34.pdf>

Martínez, J. (2010). *El jazz. Origen y Evolución*. Recuperado el 15 de mayo de 2018, de <https://lamadejadela vida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>

Paredes, A. (2017). *"Mixturas: 7 canciones propias compuestas en géneros populares (funk, jazz, ragga, bossa nova, rock y música ecuatoriana)*. Recuperado el 2 de junio de 2018, de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Tesis%20con%20partituras.pdf>

Peñalver, J. (2011). *¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos*. Recuperado el 3 de enero de 2018, de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>

Ponce, C. (2017). *Producción Musical del tema "Rhythm of the soul" del artista "CP"*. Recuperado el 16 de abril de 2018, de <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/7088/1/UDLA-EC-TTSGPM-2017-28.pdf>

Ortega, N. (2017). *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo*. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de



Universidad de Cuenca

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Tesis%20-%20Maestr%C3%ADa%20en%20Musicolog%C3%ADa.pdf

*Brazilian Musical Styles and Key Patterns*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de JPEG anónimo.

Soledad. (12 de marzo de 2012). *Música Funk*. Recuperado el 9 de septiembre de 2017, de <http://musicazahara.blogspot.com/2012/03/musica-funk.html>

RAE, (2018). *Real Academia Española*. Recuperado el 13 de julio de 2018, de <http://dle.rae.es/?id=DglqVCc>

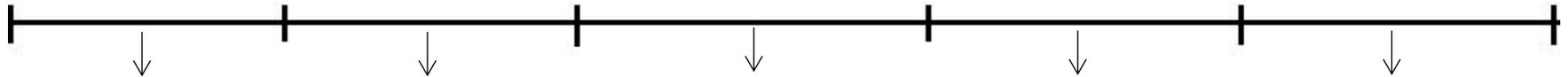
Educalindo, (2018). Recuperado el 17 de julio de 2018, de <https://educalingo.com/es/dic-es>



## ANEXOS

### ESQUEMA COMPOSICIÓN I (ORIENTE)

SECCIONES:      INTRODUCCIÓN      A      PUENTE      B      C (Solos)

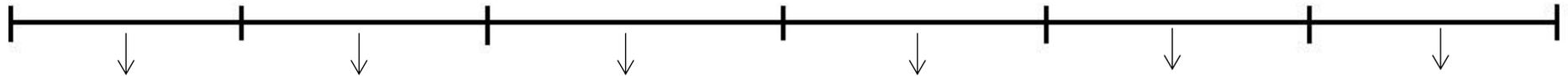


<b>COMPÁS</b>	4/4	4/4	4/4	2/2	4/4 ; 2/2
<b>Nº de compases</b>	12c	26c	1c	12c	22c
<b>Tempo</b>	Lento ♩ = 80	Moderato ♩ = 100	Moderato ♩ = 100	Moderato ♩ = 100	Moderato ♩ = 100
<b>Armonía</b>	Modal alterada	Modal alterada	Armonía cuartal	Modal / Tonal	Modal alterada / Modal/ Tonal
<b>Melodía</b>	Escala de Do Frigia Mayor	Escala de Do Frigia Mayor	X	Escalas: Fa menor natural/ Re bemol menor / Fa menor armónica	X
<b>Ritmo</b>	X	Funk - Rock	X	Son Montuno	Funk - Rock / Son Montuno



### ESQUEMA COMPOSICIÓN II (INCERTIDUMBRE)

SECCIONES: INTRODUCCIÓN      A      PUENTE      B      A1      C (Solos)



<b>COMPÁS</b>	4/4	4/4	2/2	4/4	2/2	4/4
<b>Nº de compases</b>	12c	8c	2c	8c	8c	10c
<b>Tempo</b>	Moderato ♩ = 110	Moderato ♩ = 110	Moderato ♩ = 110			
<b>Armonía</b>	Modal	Modal	Modal	Modal/Tonal	Modal / Tonal	Modal / Tonal
<b>Melodía</b>	X	Re Dórico	Sol Mixolidia	Re Dórico/ Re menor pentatónica	Sol Mixolidia / Re menor armónica	X
<b>Ritmo</b>	Funk	Funk	Samba	Funk	Samba	Funk / Samba



**ESQUEMA COMPOSICIÓN III (FIESTA)**

**SECCIONES:    INTRODUCCIÓN    A    PUENTE    B    C (Solos)    PUENTE    Solo. Arreglista.**



COMPÁS	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4 ; 2/2	4/4	4/4
Nº de compases	12c	7c	1 compás	20c	21c	4c	4c
Tempo	Moderato ♩ = 110	Moderato ♩ = 110	Moderato ♩ = 110	Presto ♩ = 220	Moderato ♩ = 110 Presto ♩ = 220	Moderato ♩ = 110	Moderato ♩ = 110
Armonía	Modal	Modal/ Tonal	Tonal	Modal / Tonal	Modal / Tonal	Modal	Modal/Tonal
Melodía	X	Sol pentatónica	Re bemol disminuida de séptima.	Do mayor / Mi mayor / Mi menor natural / Mi menor Dórico / Re menor natural / Re menor Dórico/ Do menor natural / Re mayor.	X	X	Sol Dórico / Sol menor pentatónica
Ritmo	Funk	Funk	X	Swing	Funk / Swing	Funk	X



## GUÍA DE LAS PARTES DE LA BATERÍA EN EL PENTAGRAMA

	Bombo	Caja	Nota Fantasma	Tom 1	Tom 2	Tom 3
D. S.						
	Hi-Hat Cerrado	Hi-Hat Abierto	Hi-Hat Pedal	Ride	Ride Bell	Crash
D. S.						



**SCORE** **ORIENTE** **GENESIS GUARTAN**

**INTRO** **GENESIS GUARTAN**

LENTO ♩ = 80

ELECTRIC GUITAR 1

TRUMPET IN B♭

ELECTRIC PIANO

AD LIBITUM

ELECTRIC BASS

DRUM SET

E. GTR. 1

B♭ TRP.

E. PNO.

E. B.

D. S.

5

©GENESIS GU



2

ORIENTE

E.GTR. 1

B♭ TPT.

E. PNO.

E.B.

D. S.

RALL. 8<sup>va</sup>

3

3

3

C

9

MODERATO ♩ = 100

E.GTR. 1

B♭ TPT.

E. PNO.

E.B.

D. S.

7

7<sup>11</sup>

m<sup>2</sup>

BOMBO

RIDE

TOM 1

TOM 2

m<sup>2</sup>

13

m<sup>2</sup>



ORIENTE

The musical score is arranged in five systems. The first system includes E. Gtr. 1, S. Trpt., E. PNO., E. B., and D. S. The second system includes E. Gtr. 1, S. Trpt., E. PNO., E. B., and D. S. Annotations include 'RIDE BELL' above the D. S. staff, 'ROCK FUNK' in a box below the D. S. staff, and 'CRASH CAGA' above the D. S. staff. Chord symbols like C7, C7(11), and Eb6 are present above the E. PNO. staff. Measure numbers 17 and 21 are indicated at the start of the D. S. staves.

©GENESIS GM



4

ORIENTE

First system of musical notation for 'ORIENTE'. It includes staves for E.Gtr. 1, B♭ Tpt., E. PNO. (with chords C711 and D♭9), E.B., and D.S. (with a star symbol). The score is in 4/4 time and features a complex melodic line in the guitar and piano parts.

Second system of musical notation for 'ORIENTE'. It includes staves for E.Gtr. 1, B♭ Tpt., E. PNO. (with chords D♭9 and C711), E.B., and D.S. (with a star symbol). The score continues the melodic and harmonic development from the first system.

©GENESIS GM



ORIENTE

ROCK

E. GTR. 1

B♭ TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

31

34

©GENESIS GM





ORIENTE

E.GTE. 1

E<sup>b</sup><sub>M</sub> A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup><sub>M</sub>A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup><sub>M</sub>7

S<sup>b</sup> Trp.

E. PNO.

E. B.

D. S.

43

E.GTE. 1

A<sup>b</sup><sub>M</sub>A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7

S<sup>b</sup> Trp.

E. PNO.

E. B.

D. S.

46

©GENESIS GM



8

ORIENTE

E.Gtr. 1      C7      Fm711      Eb      Db

B♭ Tpt.

E. PNO.      C7      Fm711      Eb      Db

E.B.      C7      Fm      Eb      Db

D. S.

49

**A**      **ROCK FUNK**

E.Gtr. 1

B♭ Tpt.

E. PNO.      C711      Db      C711

E.B.      mē

D. S.      mē

52

©GENESIS GM



ORIENTE

E.GTR. 1

EFFECT GUITAR

B♭ TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

55

E.GTR. 1

B♭ TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

58

ROCK

C711

HI-HAT ABIERTO

©GENESIS GM



ORIENTE

E.Gtr. 1

Sb. Trp.

E. PNO.

E.B.

D. S.

61

E.Gtr. 1

Sb. Trp.

E. PNO.

E.B.

D. S.

64



**ORIENTE**  
SOLOS

E.Gtr. 1

S.B. Tpt.

E. PNO.

E.B.

D. S.

67

68

69

70

©GENESIS GM



12

ORIENTE

Musical score for measures 74-76. The score is for five instruments: E. Gte. 1, B♭ Tpt., E. PNO., E. S., and O. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, each with a first ending bracket. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 77-80. The score is for five instruments: E. Gte. 1, B♭ Tpt., E. PNO., E. S., and O. S. The key signature changes to two flats (B♭, E♭) and the time signature is 2/2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled label "SON MONTUNO" is present above the first system. The drum part (O. S.) includes a "RIDE" section with a star symbol. The copyright notice "©GENESIS GM" is at the bottom.



ORIENTE

Musical score for measures 81-85. The score is for five parts: E.Gtr. 1, B♭ Trpt., E. PNO., E.B., and D. S. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭). The time signature is 4/4. The score includes the following chords: E♭M, A♭7, D♭M7, D♭M7, A♭M7, F♯M, B♭7, E♭, E♭M, B♭, E♭M7, A♭7, D♭M7, D♭M7, A♭M7, E♭M, A♭7, D♭, D♭M, A♭. Measure numbers 81 and 85 are indicated at the bottom of the first and last staves respectively.

Musical score for measures 86-90. The score is for five parts: E.Gtr. 1, B♭ Trpt., E. PNO., E.B., and D. S. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭). The time signature is 4/4. The score includes the following chords: D♭7, G7, E♭, D7, D♭7, G7, D♭7, G7. Measure numbers 86 and 90 are indicated at the bottom of the first and last staves respectively.

©GENESIS GM



ORIENTE (D.S. AL CODA)

E.Gtr. 1 F#7b11 E<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

B<sup>b</sup> Trpt. G<sup>M</sup> F E<sup>b</sup>

E. PNO. F#7b11 E<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

E.B. F<sup>M</sup> E<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

D. S. 88

©GENESIS GM





INCERTIDUMBRE

9

E. Gtr. Cm11 f maj7 G9 Cm11 f maj7 G9

B♭ Tpt.

E. Pno.

E. B.

D. S.

A

9

E. Gtr. Cm11 f maj7 G9 f maj7 G9

B♭ Tpt. 13

E. Pno. 13

E. B. 13 mp

D. S. Crash



INCERTIDUMBRE

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 17-20) is in 3/2 time and features the following parts:

- E. Gtr.:** Chords and melodic lines with dynamics *f* and *mf*. Chords include *Om11*, *f maj7*, *G6*, *Om11*, and *f maj7*.
- B. Tpt.:** Melodic line with a long note in the final measure.
- E. Pno.:** Accompanying chords and bass line.
- E. B.:** Bass line with eighth-note patterns.
- D. S.:** Drum set part with a steady eighth-note pattern.

The second system (measures 21-24) is in 4/4 time and is labeled **SAMBA** and **PUENTE**. It features:

- E. Gtr.:** Chords and melodic lines with dynamics *f* and *mf*. Chords include *G9*, *f6*, and *G9*.
- B. Tpt.:** Melodic line with eighth-note patterns.
- E. Pno.:** Accompanying chords and bass line.
- E. B.:** Bass line with eighth-note patterns.
- D. S.:** Drum set part with patterns labeled *Ride*, *Hi-Hat Pedal*, *Tom 1*, and *Tom 2*.



4

INCERTIDUMBRE

**B** FUNK

E. Gtr. *f*

B. Tpt.

E. Pno. *mp* Cm11 *mp* F#maj7 G7 Cm11

E. B. *mp*

D. S. *mp*

E. Gtr. *f*

B. Tpt.

E. Pno. Cm11 F#maj7 G7 F/C

E. B.

D. S. Tom 3





**C FUNK SOLOS**

39 *mp*  $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$   $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$

39  $\text{E}^{\flat}\text{m11}$   $\text{G}^{\text{maj7}}$   $\text{A}^{\flat 6}$   $\text{E}^{\flat}\text{m11}$   $\text{G}^{\text{maj7}}$   $\text{A}^{\flat 6}$

39 *mp*  $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$   $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$

39 *mp*  $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$   $\text{Cm11}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$

*mp*

**SAMBA**

43  $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$

43  $\text{G}^{\text{maj7}}$   $\text{A}^{\flat 6}$   $\text{G}^{\text{maj7}}$   $\text{A}^{\flat 6}$

43  $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$   $\text{f}^{\text{maj7}}$   $\text{G}^{\flat 6}$

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*



INCERTIDUMBRE

D.S. al Coda  $\emptyset$

E. Gtr. 47  $f$  maj 7 2.  $Cm 6$   
B♭ Tpt. 47  $G$  maj 7 8 7  $C$  8 7  
E. Pno. 47  $f$  maj 7 A 7  $B♭$  A 7  $B♭$  A 7  $Cm 6$   
E.B. 47  $f$  maj 7 A 7  $B♭$  A 7  
D. S. 47  
E. Gtr. 51  
B♭ Tpt. 51  
E. Pno. 51  
E.B. 51  
D. S. 51



SCORE **INTRO**

# FIESTA

GENESIS GUARTAN

**FUNK** ♩=110

**ELECTRIC GUITAR** *mf*

**TRUMPET IN B $\flat$**

**ELECTRIC PIANO**

**ELECTRIC BASS**

**DRUM SET** Tom 2 RIDE, Tom 1, Bombo

**E.GTR.** 1 *mf* **Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7**

**B $\flat$  TPT.** **Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7**

**E. PNO.** *mf* PEDAL

**E.B.** *mf* **Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7**

**D. S.** *mf* HI-HAT, CRASH CERRADO, CAJA

2 3 4 5 6 7 8

©GENESIS GM





FIESTA

3

E.GTR. *Gm7 Am7 A<sup>b</sup>Gm7 Gm7 C/A Gm7*

B<sup>b</sup> TPT. *f*

E. PNO. *Gm7 Am7 A<sup>b</sup>Gm7 Gm7 C/A Gm7 D<sup>b</sup>7*  
PEDAL-----

E.B. *Gm7 Am7 A<sup>b</sup>Gm7 Gm7 C/A Gm7*

D. S.

17 18 19 20 *mf*

(B) SWING  $\text{♩} = 220$   
DISTRORCION

E.GTR.

B<sup>b</sup> TPT.

E. PNO. *Dm7 G7 CMAJ7*

E.B. *mf Dm7 G7 CMAJ7*

D. S. *mf* HI-HAT PEDAL  
21 22 23 24

©GENESIS GM



4

FIESTA

Musical score for measures 25-28. The score includes staves for E. GTR., B> TPT., E. PNO., E. B., and D. S. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The guitar part has a melodic line with some grace notes. The piano part features chords: F#MIN7(b5) and B7 in measures 25-26, and E MAJ7 in measures 27-28. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The drum set part shows a consistent pattern of eighth notes with accents.

Musical score for measures 29-32. The score includes staves for E. GTR., B> TPT., E. PNO., E. B., and D. S. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The guitar part continues the melodic line, ending with a triplet in measure 32. The piano part features chords: E M7 and A7 in measures 29-30, and D M7 and G7 in measures 31-32. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The drum set part shows a consistent pattern of eighth notes with accents. The text "To CODA" is written above the guitar staff in measure 32.

©GENESIS GM



FIESTA

E. GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

33 34 35 36

E. GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

37 38 39 40

©GENESIS GM



6

FIESTA

(C) SOLOS  $\text{♩} = 110$

E.GTR.  $mp$  Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7

B $\flat$  TPT. AM7 D/B AM7 AM7 D/B AM7

E. PNO.  $mp$  Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7

E.B.  $mp$  Gm7 C/A Gm7 Gm7 C/A Gm7

D. S.  $mp$  41 42 43 44

E.GTR.  $mf$  Gm7 DM7 G7 CMAJ7

B $\flat$  TPT. AM7 EM7 A7 DMAJ7

E. PNO.  $mf$  Gm7 DM7 G7 CMAJ7

E.B.  $mf$  Gm7 DM7 G7 CMAJ7

D. S.  $mf$  45 46 47 48

SWING  $\text{♩} = 220$

©GENESIS GM



FIESTA

Chord progression for measures 49-52:

- Measure 49: F#MIN<sup>7(b5)</sup>, G#MIN<sup>7(b5)</sup>, F#MIN<sup>7(b5)</sup>, F#MIN<sup>7</sup>
- Measure 50: B<sup>7</sup>, C#<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>
- Measure 51: E MAJ<sup>7</sup>, F# MAJ<sup>7</sup>, E MAJ<sup>7</sup>
- Measure 52: E MAJ<sup>7</sup>

Instrumentation: E.GTR., B> TPT., E. PNO., E.B., D. S.

Chord progression for measures 53-56:

- Measure 53: Em<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>
- Measure 54: A<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>
- Measure 55: Dm<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>
- Measure 56: G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>

Instrumentation: E.GTR., B> TPT., E. PNO., E.B., D. S.

©GENESIS GM



8 **FIESTA**

E.GTR. *[Musical notation]*

B> TPT. *[Musical notation]*

E. PNO. *[Musical notation]*

E.B. *[Musical notation]*

D. S. *[Musical notation]*

57 58 59 60

**PUENTE** ♩=110

E.GTR. *[Musical notation]*  
REPITIR SECCION C PARA SOLOS *mp*

B> TPT. *[Musical notation]*

E. PNO. *[Musical notation]*  
*mp*

E.B. *[Musical notation]*  
*mp*

D. S. *[Musical notation]*  
*mp*

61 62 63 64

*[Chord symbols: A7, D MAJ7, D M7, E7, C MAJ7, C M7, D7, G7, C MAJ7, C M7, D7, G M7, C/A, G M7, G M7, C/A]*





10

FIESTA

Am7 Am7 Bm7 Bb7 Am7 Am7 D/B

E.GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E.B.

D. S.

73 74 75 76

D.S. AL CODA  $\text{♩} = 220$  SWING

Am7 Am7 Eb7 CMAJ7 Cm7

E.GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E.B.

D. S.

77 78 79 80

©GENESIS GM



FIESTA

E. GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

81 82 83 84

E. GTR.

B> TPT.

E. PNO.

E. B.

D. S.

85 86 87 88

*f* *f* *f* *f*

Gm1b

©GENESIS GM



## GLOSARIO

**ARMONÍA.** Arte de formar y enlazar los acordes.

**COMPOSICIÓN.** Parte de la música que enseña las reglas para la creación de una obra.

**ENSAMBLE.** Es el proceso y la consecuencia de ensamblar, un verbo que alude a ajustar, coordinar o acoplar algo.

**GÉNERO.** En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.

**GLISSANDO.** Es un adorno, un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. La técnica interpretativa variará en función del instrumento musical que deba ejecutar el *glissando*.

**GUAJIRA.** Canto popular cubano de tema campesino.

**GUARACHA.** Cuba, Guat. y P. Rico. Canción popular que acompaña la guaracha, de tema generalmente picaresco o satírico.

**INSTRUMENTACIÓN.** Acción y efecto de instrumentar.

**JAZZ.** Género de música derivado de ritmos y melodías afronorteamericanos.



Universidad de Cuenca

**MELODÍA.** Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a armonía, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes.

**QUINTETO.** Conjunto de cinco instrumentos o voces, o de sus ejecutantes.

**SON.** Música popular bailable de Cuba.

**VIBRATO.** Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono.