Escuela de música

Realización de arreglos musicales con elementos del pensamiento jazz de cinco ritmos autóctonos de la zona andina ecuatoriana.

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciatura en Artes musicales

Presentada por:

Felipe Andrés Poveda Cajamarca

Tutor:

Mgs. Juan Carlos Franco

Quito, mayo del 2025

Resumen

Este proyecto explora la fusión de ritmos tradicionales de zona andina ecuatoriana con elementos jazzísticos, con el objetivo de enriquecer el lenguaje armónico y rítmico de los mismos. Este trabajo está enfocado en la creación de arreglos musicales en donde se integran técnicas de rearmonización como uso de tensiones, síncopas, estructuras modales propias del jazz e improvisación. Además, se procura mantener la esencia cultural de los ritmos originales. El proyecto surge por la necesidad de revitalizar este tipo de ritmos, que han ido perdiendo relevancia frente a otros géneros globalizados. La metodología empleada es de tipo investigación experimental donde se realizó una investigación documental sobre los ritmos seleccionados y el jazz, un análisis musical de los arreglos, proceso compositivo de los arreglos integrando técnicas jazzísticas y grabación en vivo de los arreglos realizados. Este trabajo propone un modelo para futuras fusiones y enriquecer el repertorio musical ecuatoriano, destacando la importancia de preservar la identidad cultural mediante la innovación.

Palabras clave: *Fusión musical, jazz contemporáneo, ritmos de la zona andina ecuatoriana, armonía modal, patrimonio sonoro.*

Declaración de aceptación de norma ética y derechos

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

Felipe Andrés Poveda Cajamarca

C.I. 172333920-4

Dedicatoria

Dedico este trabajo con todo mi cariño a mi madre, Ivonne Cajamarca, por su amor incondicional, su apoyo en cada paso de mi camino y por enseñarme el valor del esfuerzo y la perseverancia. A mis hermanos, Julio, Paul y Anna Paula, mis abuelos, Fabián y Blanca y mi tío Francisco, quienes siempre han sido un pilar fundamental en mi vida, brindándome su cariño y fortaleza.

A mi tutor de tesis, Juan Carlos Franco, por su orientación y paciencia durante este proceso. A mi profesor Luis Eguiguren, por su valiosa asesoría en la realización de los arreglos, por siempre motivar mis ideas musicales y por ser un referente de excelencia artística y humana. Su guía ha sido esencial en mi crecimiento como músico y como persona.

A la Universidad Hemisferios, por brindarme el espacio y las herramientas para desarrollar mis conocimientos y habilidades.

A la Fundación Amazonart por haberme prestado algunos de sus equipos para la grabación de audio y vídeo.

A Juan Carlos Chávez, Joseph Maji y Mateo Bonilla, músicos que se unieron para interpretar los arreglos de mi tesis, por su dedicación y talento.

A mi perrita Tequila, por acompañarme en las noches de desvelo y ser mi compañera leal.

Con todo mi agradecimiento, dedico este proyecto a cada uno de ustedes.

Índice

Resumen **2**

Declaración de aceptación de norma ética y derechos **3**

Dedicatoria **4**

Índice **5**

Introducción **15**

Planteamiento del problema **17**

Revisión preliminar de la literatura **18**

Metodología de la investigación **20**

Modalidad **21**

Objetivos **22**

Objetivo general. 22

Objetivos específicos. 22

Capítulo I **23**

Ritmos tradicionales de la zona andina ecuatoriana. 23

Yumbo. 23

Capishca. 26

Aire Típico. 27

Tonada. 29

Yaraví. 30

Capítulo II **32**

¿Qué es un arreglo musical? 32

Tipos de arreglos musicales. 33

Arreglo para coro. 33

Arreglo para orquesta. 33

Arreglo para ensamble de cámara. 34

Arreglo para piano solo. 35

Arreglo para banda de jazz. 35

¿Cómo se hace un arreglo musical? 36

Capítulo III 39

¿Cómo nace el Jazz? 39

Influencia del jazz en la música latinoamericana. 42

¿Características armónicas, melódicas y rítmicas del Jazz? 42

¿Qué significa el pensamiento Jazz? 44

El Jazz en el Ecuador. 46

Capítulo IV: Análisis de los arreglos musicales 48

Análisis técnico del arreglo de “La vuelta del Chagra” en estilo Capishca Jazz. 48

Instrumentación y función de cada instrumento. 48

Estructura formal. 50

Análisis armónico. 56

Análisis técnico del arreglo de “Desdichas” en estilo Aire Típico Jazz. 58

Instrumentación y función de cada instrumento. 58

Estructura formal. 60

Análisis armónico. 62

Análisis técnico del arreglo de “Los Corazas” en estilo Yumbo Jazz. 64

Instrumentación y función de cada instrumento. 64

Estructura formal. 66

Análisis armónico. 69

Análisis técnico del arreglo de “Puñales” en estilo Yaraví Jazz. 71

Instrumentación y Función de Cada Instrumento. 72

Estructura formal. 73

Análisis armónico. 77

Análisis técnico del arreglo de “Ojos Azules” en estilo Tonada Jazz. 80

Instrumentación y función de cada instrumento. 80

Estructura formal. 82

Análisis armónico. 86

Capítulo V 88

Equipamiento utilizado para la grabación de audio. 88

Microfonía. 89

Stage Plot. 95

Mezcla y Procesamiento de audio. 96

Saxofón tenor. 96

Guitarra Eléctrica. 97

Contrabajo. 99

Bajo eléctrico. 101

Batería. 103

Conclusiones 107

Referencias 109

Anexos 113

Partituras del score del arreglo musical del Capishca ‘’La vuelta del Chagra’’. 113

Partituras del score del arreglo musical del Aire Típico ‘’Desdichas’’. 129

Partituras del score del arreglo musical del yumbo ‘’Los Corazas’’. 139

Partituras del score del arreglo musical del Yaraví ‘’Puñales’’. 145

Partituras del score del arreglo musical de la Tonada ‘’Ojos Azules’’. 159

Adaptación para piano del Yaraví Puñales de Fidel Pablo Guerrero..... 167

Evidencia grabación de audio y vídeo. 169

Evidencia de la edición del vídeo. 172

Índice de Imágenes

Imagen 1: Métrica del Yumbo 25
Imagen 2: Fragmento de Apamuy Shungo 25
Imagen 3: Pingullero, con sus intrumentos Pingullo y Bombo 26
Imagen 4: Fórmula Rítmica del Capishca..... 27
Imagen 5: Danza y vestimenta del Aire Típico 28
Imagen 6: Diferencia Rítmica del Aire Típico o Cachullapi y Capishca 29
Imagen 7: Ritmo de base de la Tonada..... 30
Imagen 8: Patrón rítmico característico del Yaraví 31
Imagen 9: Fragmento Arreglo Coral Bohemian Rhapsody 33
Imagen 10: Fragmento Arreglo Orquestal 34
Imagen 11: Fragmento Arreglo Orquestal 35
Imagen 12: Fragmento Arreglo Big Band 36
Imagen 13: Disposición voces de cuerdas con acordes 37
Imagen 14: Ejemplo arreglo para piano Por una Cabeza.....
Imagen 15: Ejemplo arreglo para cuarteto de cuerdas Por una Cabeza.....
Imagen 16: Figuración corchea swing 44
Imagen 17: Fragmento Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra..... 49
Imagen 18: Fragmento guitara acústica arreglo La Vuelta del Chagra 49
Imagen 19: Fragmento bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 50
Imagen 20: Fragmento batería arreglo La Vuelta del Chagra..... 50
Imagen 21: Fragmento introducción línea melódica Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra 51
Imagen 22: Fragmento introducción línea melódica y acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra 51
Imagen 23: Fragmento introducción línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 51
Imagen 24: Fragmento introducción batería acústica arreglo La Vuelta del Chagra 52
Imagen 25: Fragmento Sección A línea melódica Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra52
Imagen 26: Fragmento Sección A acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra 52
Imagen 27: Fragmento Sección A línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 53

Imagen 28: Fragmento sección A batería arreglo La Vuelta del Chagra 53
Imagen 29: Fragmento puente acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra 54
Imagen 30: Fragmento puente línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 54
Imagen 31: Fragmento puente batería arreglo La Vuelta del Chagra 54
Imagen 32: Fragmento sección B guitarra acústica La Vuelta del Chagra 55
Imagen 33: Fragmento Sección B línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 55
Imagen 34: Fragmento Sección B línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra 55
Imagen 35: Fragmento armonía guitarra acústica La Vuelta del Chagra 56
Imagen 36: Fragmento armonía arreglo La Vuelta del Chagra 57
Imagen 37: Fragmento línea melódica arreglo Desdichas 58
Imagen 38: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Desdichas 59
Imagen 39: Fragmento línea bajo eléctrico arreglo Desdichas 59
Imagen 40: Fragmento batería arreglo Desdichas 59
Imagen 41: Fragmento introducción arreglo Desdichas 60
Imagen 42: Fragmento sección A acordes guitarra acústica arreglo Desdichas 61
Imagen 43: Fragmento sección A línea bajo eléctrico arreglo Desdichas 61
Imagen 44: Fragmento sección A batería arreglo Desdichas 62
Imagen 45: Fragmento armonía arreglo Desdichas 62
lustración 46: Fragmento armonía arreglo Desdichas 63
Imagen 47: Fragmento línea melódica Saxofón Tenor arreglo Los Corazas 64
Imagen 48: Fragmento guitarra acústica arreglo Los Corazas 65
Imagen 49: Fragmento bajo eléctrico arreglo Los Corazas 65
Imagen 50: Fragmento batería arreglo Los Corazas 66
Imagen 51: Fragmento introducción arreglo Los Corazas 66
Imagen 52: Fragmento introducción arreglo Los Corazas 67
Imagen 53: Fragmento sección A arreglo Los Corazas 68
Imagen 54: Fragmento sección B guitarra acústica arreglo Los Corazas 68
Imagen 55: Fragmento sección B bajo eléctrico arreglo Los Corazas 69
Imagen 56: Fragmento armonía bajo eléctrico arreglo Los Corazas 69
Imagen 57: Fragmento sección B acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas 70
Imagen 58: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas 70

Imagen 59: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas 71
Imagen 60: Fragmento saxofón tenor arreglo Puñales 72
Imagen 61: Fragmento guitarra acústica arreglo Puñales 72
Imagen 62: Fragmento bajo acústico arreglo Puñales 73
Imagen 63: Fragmento batería arreglo Puñales 73
Imagen 64: Fragmento introducción arreglo Puñales 74
Imagen 65: Fragmento sección A arreglo Puñales 75
Imagen 66: Fragmento sección B arreglo Puñales 76
Imagen 67: Fragmento sección C arreglo Puñales 77
Imagen 68: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales 77
Imagen 69: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales 78
Imagen 70: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales 79
Imagen 71: Fragmento armonía sección C arreglo Puñales 80
Imagen 72: Fragmento saxofón tenor arreglo Ojos Azules 81
Imagen 73: Fragmento guitarra eléctrica arreglo Ojos Azules 81
Imagen 74: Fragmento bajo eléctrico arreglo Ojos Azules 82
Imagen 75: Fragmento introducción arreglo Ojos Azules 83
Imagen 76: Fragmento introducción arreglo Ojos Azules 83
Imagen 77: Fragmento Sección A acordes guitarra arreglo Ojos Azules 84
Imagen 78: Fragmento Sección bajo eléctrico arreglo Ojos Azules 84
Imagen 79: Fragmento Sección B saxofón tenor arreglo Ojos Azules 85
Imagen 80: Fragmento Sección B acordes guitarra arreglo Ojos Azules 85
Imagen 81: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules 86
Imagen 82: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules 86
Imagen 83: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules 87
Imagen 84: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules 87
Imagen 85: Consola PreSonus Studiolive 32sc 88
Imagen 86: Medusa de 32 canales Rockville SX32100 89
Imagen 87: Micrófono ARM 350UL 90
Imagen 88: Micrófono Saxofón Tenor 90
Imagen 89: Micrófono SM57 91

Imagen 90: Micrófono amplificador guitarra 91
Imagen 91: AKG Drum Kit Mics 92
Imagen 92: Micrófono Bombo 92
Imagen 93: Overhead Derecho, micrófono tom y micrófono snare 93
Imagen 94: Micrófono piezoeléctrico K&K y Pre-amplificador K&K 93
Imagen 95: Micrófono Beta 52A 94
Imagen 96: Micrófono piezoeléctrico y de pinza contrabajo 94
Imagen 97: Stage Plot 95
Imagen 98: Procesos Saxofón Tenor 97
Imagen 99: Procesos Guitarra 98
Imagen 100: Procesos señales individuales contrabajo 100
Imagen 101: Procesos general contrabajo 101
Imagen 102: Procesos Bajo eléctrico 103
Imagen 103: Ecualización y compresión bombo 103
Imagen 104: Ecualización y compresión snare 104
Imagen 105: Ecualización y compresión tom 104
Imagen 106: Ecualización y compresión Overheads 105
Imagen 107: Reverb y compresión batería 106

REALIZACIÓN DE ARREGLOS MUSICALES CON ELEMENTOS DEL PENSAMIENTO JAZZ DE CINCO RITMOS AUTÓCTONOS DE LA ZONA ANDINA ECUATORIANA

Autor: Felipe Andrés Poveda Cajamarca

Correo electrónico: felipe.prodmus@gmail.com

Resumen

Este proyecto explora la fusión de ritmos tradicionales de zona andina ecuatoriana con elementos jazzísticos, con el objetivo de enriquecer el lenguaje armónico y rítmico de los mismos. Este trabajo está enfocado en la creación de arreglos musicales en donde se integran técnicas de rearmonización como uso de tensiones, síncopas, estructuras modales propias del jazz e improvisación. Además, se procura mantener la esencia cultural de los ritmos originales. El proyecto surge por la necesidad de revitalizar este tipo de ritmos, que han ido perdiendo relevancia frente a otros géneros globalizados. La metodología empleada es de tipo investigación experimental donde se realizó una investigación documental sobre los ritmos seleccionados y el jazz, un análisis musical de los arreglos, proceso compositivo de los arreglos integrando técnicas jazzísticas y grabación en vivo de los arreglos realizados. Este trabajo propone un modelo para futuras fusiones y enriquecer el repertorio musical ecuatoriano, destacando la importancia de preservar la identidad cultural mediante la innovación.

Palabras clave: *Fusión musical, jazz contemporáneo, ritmos de la zona andina ecuatoriana, arreglos innovadores, patrimonio sonoro.*

Abstract

This project explores the fusion of traditional rhythms from the Ecuadorian Andean region with jazz elements, aiming to enrich their harmonic and rhythmic language. This work focuses on the creation of musical arrangements that integrate reharmonization techniques such as the use of tensions, syncopation, modal structures characteristic of jazz, and improvisation. Additionally, it seeks to preserve the cultural essence of the original rhythms.The project arises from the need to revitalize these rhythms, which have been losing relevance compared to other globalized genres. The methodology used is experimental research, including a documentary investigation of the selected rhythms and jazz, a musical analysis of the arrangements, the compositional process integrating jazz techniques, and the live recording of the arrangements. This work proposes a model for future fusions and for enriching the Ecuadorian musical repertoire, highlighting the importance of preserving cultural identity through innovation.

Keywords: *Musical fusion, contemporary jazz, rhythms of the Ecuadorian Andean region, modal harmoy, sound heritage.*

Introducción

La música es una rama del arte que consiste en organizar, de forma sensible y lógica, la combinación de sonidos y silencios, respetando fundamentos como la armonía, el ritmo y la melodía. Podría decirse que estos elementos están intrínsecamente presentes en la naturaleza; sin embargo, el ser humano los organizó de tal forma que llegaron a convertirse en arte. La música ha acompañado a la humanidad desde sus inicios y busca reflejar lo más profundo del alma, ya que también combina otras disciplinas artísticas como la poesía, el teatro y la danza.

El desarrollo de la música dependió en gran medida del lugar en donde se originó, pudiendo hablarse incluso de diferencias por hemisferios. Así, cada región tuvo una concepción distinta de la música. Por un lado, está la música occidental, que ha moldeado casi todo lo que se conoce hoy en día y se caracteriza por sus escalas diatónicas y su armonía tonal. Por otro lado, está la música oriental, que se distingue por su microtonalidad y escalas no diatónicas.

La música occidental nació principalmente en Europa y se trasladó a América tras la conquista. En el nuevo continente, comenzó a fusionarse con las expresiones musicales que ya existían, lo cual produjo un enriquecimiento de ambas culturas. En América, la música tenía entonces una concepción distinta, pues se usaba principalmente para acompañar ceremonias dedicadas a los dioses, la agricultura, la guerra, entre otros. Estas manifestaciones fueron las que se fusionaron con la música traída por los colonizadores, convirtiéndose en un rasgo característico del mestizaje.

Estas nuevas expresiones aún pueden encontrarse en la actualidad, como el yaraví ecuatoriano, que combina elementos del harawi incaico con la poesía trovadoresca de España.

Así como esta, existen muchos ritmos derivados de dichas fusiones, como el Sanjuanito, la Capishca, el Pasacalle, el Albazo y, posiblemente el más reciente, el Fox Incaico. Hoy en día, estos ritmos pueden seguir fusionándose con otros géneros, como el jazz. Este último surgió a finales del siglo XIX en Estados Unidos y se caracteriza por su libertad interpretativa, su énfasis en la improvisación y su gran riqueza armónica y melódica, utilizando recursos como tensiones en los acordes y distintos modos para sus melodías.

Este trabajo plantea, por tanto, la fusión de ritmos tradicionales de la serranía ecuatoriana con elementos del jazz, con el objetivo de darles un nuevo sentido a lo tradicional, tomando en cuenta algunas de las fusiones realizadas en los últimos años con otros géneros. El proyecto busca enriquecer armónicamente los ritmos tradicionales, ya que es sabido que, en este tipo de música, la armonía se rige por el sistema tonal funcional, lo que la vuelve muy predecible en su interpretación. Si bien ya se ha experimentado con este tipo de fusiones, estas han sido, en su mayoría, con ritmos más conocidos como el albazo, el pasillo y el pasacalle.

Los cinco ritmos seleccionados han sido escogidos cuidadosamente por el autor de este proyecto, con el fin de dar valor a aquellos que han sido un tanto olvidados. La selección responde a su interés personal, fruto de su experiencia al observar la necesidad de visibilizar estos ritmos menos escuchados, que hasta ahora no han sido considerados para arreglos de este tipo.

Planteamiento del problema

La música tradicional en el Ecuador es una manifestación cultural transmitida de generación en generación, que ha conservado en gran medida sus características rítmicas, armónicas y melódicas (Carpio, 2010). Si bien la influencia de géneros globalizados y comerciales ha reducido su presencia en ciertos espacios, diversas iniciativas han buscado revitalizarla mediante fusiones con otros estilos, como el jazz (García, 2018). Aunque ritmos como el pasillo, sanjuanito, albazo y pasacalle han sido los más explorados en estos procesos, también se han desarrollado propuestas innovadoras con otros géneros tradicionales, como el Capishca, el Yumbo y la Tonada, ampliando así las posibilidades de experimentación y difusión del patrimonio musical ecuatoriano (Pérez, 2021).

La armonía en la música tradicional ecuatoriana está regida principalmente por el sistema tonal funcional, lo que hace que muchas de sus estructuras resulten predecibles (Salvador, 2015). Esto ha limitado su evolución y ha disminuido su atractivo para nuevas generaciones de oyentes y músicos, especialmente ante la escasa innovación en los arreglos. En contraste, el jazz se caracteriza por su riqueza armónica, la exploración de sonoridades no convencionales y la improvisación, además del uso de armonías no tonales (Berliner, 1994). La fusión de ritmos tradicionales con elementos del jazz podría dar lugar a nuevas expresiones musicales que conserven la esencia cultural de los géneros originarios, pero desde una perspectiva más atractiva y renovada, incorporando acordes poco comunes en estos estilos (Giddins & DeVeaux, 2009).

Si bien ya se ha explorado la fusión entre ritmos ecuatorianos y el jazz, aún existe un amplio margen para profundizar en la integración de sus elementos armónicos. Diversos estudios han demostrado que esta combinación puede aportar nuevas sonoridades y enriquecer el

repertorio tradicional (Rojas, 2017). No obstante, sigue siendo relevante investigar y desarrollar arreglos que amplíen las posibilidades expresivas de estos géneros, fomentando su difusión en la escena musical contemporánea y promoviendo una apreciación renovada de la música tradicional ecuatoriana.

Revisión preliminar de la literatura

En la primera etapa de la investigación, correspondiente al capítulo uno, se abordarán temas relacionados con los ritmos tradicionales seleccionados. En este capítulo se detallarán aspectos como la instrumentación, los elementos musicales, el origen, los intérpretes y las obras representativas de cada ritmo. Para ello, se utilizarán fuentes como La música ecuatoriana: Historia y evolución de Carpio (p. 45) e Impacto de la globalización en la música tradicional ecuatoriana de García (p. 50), donde se analiza el desarrollo histórico de la música ecuatoriana, su resistencia ante la globalización y su capacidad de adaptación a nuevos contextos. También se empleará el texto La armonía en la música tradicional ecuatoriana de Salvador (p. 89), en el cual se examina el uso de escalas pentatónicas, ritmos binarios y se describe la instrumentación típica con énfasis en instrumentos autóctonos como el bandolín y el rondador, que contribuyen a una textura sonora distintiva.

En el capítulo dos, dedicado específicamente al tema de los arreglos musicales, se utilizarán los siguientes textos: *The Choral Experience* de Robinson y Winold (p. 112), que aborda aspectos fundamentales del arreglo coral, y *The Complete Arranger* de Nestico (p. 25), que plantea principios de equilibrio en la orquestación moderna. Para el desarrollo del proceso creativo en los arreglos, se recurrirá a obras como *The Jazz Theory Book* de Levine (p. 145) y

Melodic Development in Jazz Improvisation de Jones (p. 24), en los que se proponen herramientas para el tratamiento armónico y melódico dentro del contexto del jazz.

El capítulo tres se centrará en el jazz y su influencia en Latinoamérica y en el Ecuador. Para este apartado se consultarán textos fundamentales como *The History of Jazz de Gioia* (p. 302), *Thinking in Jazz* de Berliner (p. 42) y Jazz de Giddins y DeVeaux (p. 215), los cuales destacan aspectos esenciales como la improvisación —considerada el "núcleo del jazz"— y su rol como herramienta de intercambio intercultural. Para profundizar en la influencia del jazz en el contexto ecuatoriano, se revisarán El jazz en Ecuador de Gómez (p. 60) y La escena del jazz en Quito de Torres (p. 135), donde se documenta la llegada y el desarrollo de este género en la capital. Asimismo, para examinar las fusiones contemporáneas entre ritmos tradicionales y

Metodología de la investigación

"La metodología de la investigación se define como el conjunto de estrategias, procedimientos y técnicas que se emplean para recolectar, analizar e interpretar datos con el fin de responder a una pregunta de investigación o resolver un problema" (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p. 4). En este sentido, la metodología proporciona la estructura y el enfoque necesarios para el desarrollo del proyecto, facilitando un camino sistemático hacia la solución del problema planteado o la comprensión del fenómeno investigado.

Para el presente proyecto, se empleó la metodología de investigación experimental, ya que esta permite manipular variables musicales y observar los efectos resultantes en la composición y en los arreglos de piezas que fusionan elementos del jazz con ritmos tradicionales de la zona andina del Ecuador. En el ámbito musical, la investigación experimental se utiliza para explorar nuevas combinaciones de armonía, melodía y ritmo dentro de composiciones y arreglos (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). De acuerdo con Cook (1998), la experimentación musical posibilita la expansión de los lenguajes tradicionales mediante la integración de nuevos elementos estilísticos. En el contexto de este estudio, se elaborarán arreglos musicales que integren, principalmente, elementos armónicos propios del jazz con ritmos tradicionales ecuatorianos, con el objetivo de generar nuevas propuestas sonoras que mantengan la esencia cultural de los géneros originales, pero desde una perspectiva renovada.

Para le elaboración de este proyecto se requerirá del siguiente procedimiento experimental:

1. Investigación de un marco teórico para sustentar el problema planteado.
2. Selección y análisis de ritmos tradicionales ecuatorianos.
3. Integración de elementos del jazz.

4. Elaboración de arreglos musicales
5. Grabar los arreglos en vivo.

Modalidad

La modalidad adoptada para este trabajo de titulación es la de Producto Artístico, debido a que el resultado final consistirá en la entrega de cinco partituras correspondientes a los arreglos musicales de las obras y ritmos seleccionados. De acuerdo con el Manual de Titulación de la Escuela de Música de la Universidad de los Hemisferios (2020), un producto artístico se define como la creación de una obra o composición artístico-musical que no se limita únicamente a la ejecución, sino que debe estar contextualizada y respaldada por fundamentos teóricos sólidos (Universidad de los Hemisferios, 2020, p. 15).

El mismo manual señala que “el producto artístico puede ser de varios tipos”, y en este caso, se opta por la elaboración de arreglos musicales que actúan como generadores de referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos, respondiendo a preguntas vinculadas al hecho compositivo. Es decir, la creación artística debe ir acompañada de un trabajo escrito que sustente y contextualice el proceso creativo (Universidad de los Hemisferios, 2020). En concordancia con este enfoque, el presente proyecto estará respaldado por un documento escrito, las partituras de los arreglos realizados y un video con la interpretación en vivo de dichas obras, constituyendo así un producto artístico completo y fundamentado.

Objetivos

Objetivo general.

Realizar arreglos musicales con elementos del pensamiento jazz en cinco piezas con ritmos autóctonos de la zona andina ecuatoriana.

Objetivos específicos.

- Investigar los ritmos tradicionales de las cinco piezas seleccionadas
- Examinar elementos jazzísticos que puedan ser usados en la realización de los arreglos musicales.
- Grabar los arreglos en vivo.

Capítulo I

El presente capítulo expone la investigación realizada sobre los ritmos tradicionales seleccionados como base para la elaboración de los arreglos musicales propuestos en este trabajo de titulación. Se abordarán aspectos fundamentales de cada uno, tales como su instrumentación característica, elementos musicales distintivos, orígenes históricos y geográficos, intérpretes representativos, así como obras emblemáticas. Esta revisión permitirá contextualizar los ritmos dentro del panorama musical ecuatoriano y justificar su elección para el proceso de fusión con elementos del jazz.

Ritmos tradicionales de la zona andina ecuatoriana.

En el Ecuador, existe una amplia riqueza en cuanto a música tradicional, especialmente en la región andina. Sin embargo, con el paso del tiempo, muchos de estos géneros han perdido visibilidad y difusión debido a diversos factores, lo que ha provocado que numerosos músicos no los consideren dentro de su repertorio habitual. En el presente apartado se abordarán cinco ritmos tradicionales seleccionados como base para el desarrollo de los arreglos musicales de este proyecto.

Yumbo.

El Yumbo es uno de los ritmos originarios del actual territorio ecuatoriano. De raíz precolombina, este ritmo era tradicionalmente interpretado con instrumentos de viento y percusión, lo que le confería solemnidad y fuerza ritual. En la actualidad, existen también versiones sinfónicas del Yumbo ecuatoriano (Pacheco, 2012).

El término “yumbo” es polisémico; según Cayo (2022), se refiere a un “danzante disfrazado que baila en las fiestas”. Además, de acuerdo con Juan Carlos Franco (2011), los

Yumbos fueron una nación indígena, aunque no existe consenso sobre la extensión exacta de su territorio. Según Costales, los Yumbos migraron desde la costa norte hacia las selvas subtropicales montañosas, abarcando desde la actual provincia de Esmeraldas hasta los límites de Chimborazo. Por otro lado, el etnohistoriador Frank Salomón afirma que su dominio se concentró en el noroccidente de Pichincha y parte de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchila. Desde una perspectiva lingüística, según el diccionario quichua-español de L. Stark y P. Muysken, el término "yumbo" también significa "brujo", entendido como la figura que guiaba la conciencia comunal y su interpretación del mundo.

En el ámbito musical, el Yumbo se consolidó como ritmo a mediados del siglo XX con obras como Apamuy Shungo del compositor Gerardo Guevara. También destaca Atahualpa, del compositor Carlos Bonilla Chávez, escrita en compás de 3/4 y en la tonalidad de la menor, originalmente para guitarra sola. En palabras del propio autor, hacia 1953 fue necesario añadirle letra —en parte compuesta por Luis A. Valencia— a petición del Coro Quito, que realizó su primera grabación.

Este ritmo se caracteriza por su fuerte carga expresiva y es considerado un símbolo de rebeldía. Además de su dimensión musical, el Yumbo posee una danza asociada —las "yumbadas"— que se ejecuta durante festividades como el Corpus Christi y San Luis, en provincias como Pichincha, Imbabura, Tungurahua, Bolívar, Chimborazo y Cañar. El término "yumbada" también fue adoptado por colonos que habitaron zonas tradicionalmente ocupadas por pueblos Yumbo, como las cercanas a Nanegal (Franco, 2011).

Desde el punto de vista técnico, el Yumbo se escribe comúnmente en compás de 6/8 y presenta una fórmula rítmica de carácter trocaico (una figura de valor largo seguida de una

corta), configurada por secuencias de corchea-negra-corchea (Salgado, 1952). Su melodía se construye sobre una escala pentafónica y su agógica se sitúa en tempo allegretto (Pacheco, 2012). La instrumentación tradicional incluye el pingullo y el bombo, que aportan una textura sonora característica.

En entrevista, el músico Fernando Báez señala que el Yumbo es una danza que relata vivencias ancestrales y conocimientos relacionados con el sol, los calendarios y la vida ceremonial (Báez, 2018). Asimismo, en la Enciclopedia de la música ecuatoriana, Pablo Guerrero recoge la descripción del musicólogo Segundo Luis Moreno, quien en 1943 definió al Yumbo como una danza y música "graciosa y elegante" (Guerrero, 2005).

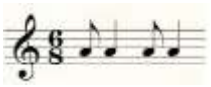
Imagen 1: Métrica del Yumbo

Fuente: Poveda, 2023

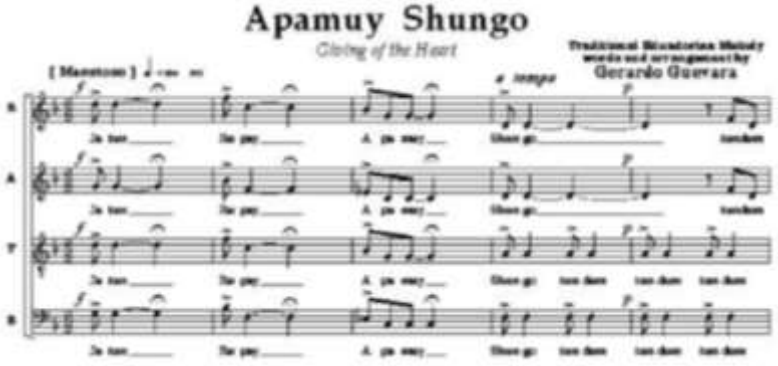
Imagen 2: Fragmento de Apamuy Shungo

Fuente: Tradiitional Ecuadorian Music, 2012

Imagen 3: Pingullero, con sus intrumentos Pingullo y Bombo

Fuente: Diario La Hora, 2016

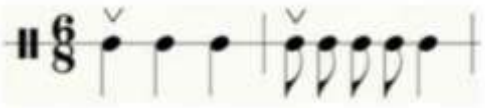
Capishca.

Este ritmo es de origen precolombino, tradicional de la zona centro sur de la serranía ecuatoriana, específicamente de las provincias de Azuay y Chimborazo, donde aún mantiene su popularidad entre la población mestiza e indígena. Es considerado uno de los ritmos más alegres y zapateados del Ecuador (Pacheco, A.). Su etimología, según Juan Mullo, proviene del quichuismo *capina* que significa exprimir (Mullo, J. 2009). Este significado también se ve caracterizado por su danza pues los bailarines ponen a prueba sus destrezas e ingenio para hacer movimientos hábiles y pícaros para poder deslumbrar a su pareja.

El Capishca se puede escribir en la notación musical occidental tanto en un compás binario de 6/8, que sería una rítmica más cercana a la del albazo y en un compás ternario de 3/4, haciendo que su estructura rítmica más similar a la del Aire Típico (Beltrán, L. 2014). A partir de estos elementos se produjeron notaciones sincopadas que son características de este ritmo. También, cabe mencionar que éste es un ritmo con una ascendencia directa con el Danzante y el Yumbo, según Luis Humberto Salgado, ‘’la fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados: combinación que culminó en la verdadera danza criolla de

espíritu vivaz, denominado Aire Típico que junto con el albazo y el alza son exponentes del criollismo musical ecuatoriano'' (Salgado, H. 1952).

Imagen 4: Fórmula Rítmica del Capishca



Fuente: Morales, 2020

Es comúnmente escuchado en festividades y celebraciones rurales, especialmente en aquellas que resaltan la importancia de la agricultura en las zonas andinas de Ecuador. Este ritmo tiene una fuerte conexión con las tradiciones agrícolas, reflejando el ciclo de trabajo y la vida en el campo, además de su capacidad para animar las festividades populares.

Entre los compositores más representativos de este género se encuentran Luis Pauta Rodríguez y Carlos Ortiz Cobos. A Rodríguez se le atribuye la composición de uno de los primeros capishcas, Baile del arroz quebrado, mientras que Ortiz Cobos es conocido por la creación de Por esto te quiero Cuenca, una de las canciones más emblemáticas de la ciudad de Cuenca, que se ha convertido en un himno festivo que alegra las celebraciones locales.

Aire Típico.

Es un ritmo típico mestizo que se lo puede encontrar principalmente en la zona norte y centro de la Sierra y entre los indígenas Salasakas de Tungurahua. También es conocido como Cachullapi o Rondeña, que más bien, el primero está designado no como un género y el otro es un ritmo europeo que contribuiría a la creación de este género, siendo similar al fandango (Mancero, s.f). Su etimología es incierta, algunos atribuyen la invención de este género al compositor Víctor Manuel Salgado Tamayo, otros, entre ellos Daniel Mancero en su Manual

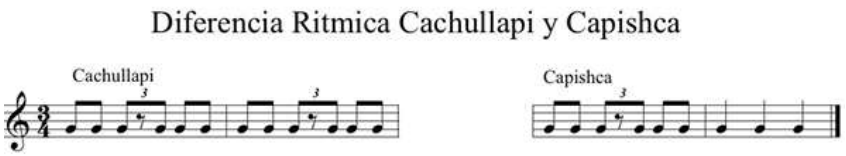
para la implementación de Bandas de Paz, menciona que su nombre surge de la inexactitud con el que fue reconocido el repertorio musical en épocas anteriores, específicamente en la época colonial, cuando muchos temas eran catalogados como forma de aire o sonoridad típica de la región, es por eso que en algunas composiciones se puede encontrar la denominación de aire serrano, aire de Yumbo o aire costeño.

Imagen 5: Danza y vestimenta del Aire Típico

Fuente: s.n, s.f.

Este puede ser interpretado por arpa, pingullo, violín, guitarra, bandolín, etc. También es acompañado por una danza bastante enérgica, donde el hombre se enfoca en impresionar a su pareja. Es un ritmo sincopado que comparte algunos rasgos de otros géneros como el Capishca, Yaraví y Albazo. Puede escribirse en la notación musical occidental en un compás de 6/8 o 3/4. Nicasio Safadi Reyes, Carlos Rubira Infante, Rubén Uquillas, Gonzalo Vera, Rodrigo Barreno y Gerardo Guevara son algunos de los más grandes compositores de este género. Una pieza representativa escrita en este género musical es ‘’La Venada’’, canción compuesta por Olmedo Torres en la tonalidad de Am. Se trata de una canción relacionada con la caza de venados. (Mullo, 2009).

Imagen 6: Diferencia Rítmica del Aire Típico o Cachullapi y Capishca

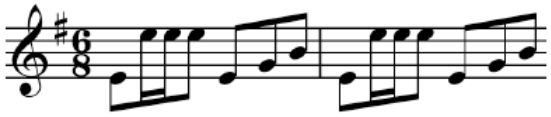


Fuente: Estrella, 2017

Tonada.

Este ritmo tiene su origen mestizo y surge en Ecuador a principios del siglo XIX como resultado de la interrelación entre los ritmos europeos e indígenas. Su popularidad abarca tanto la Sierra como la Costa del país. En sus primeros tiempos, la tonada se interpretaba como el final de los yaravíes, pero a partir del siglo XX, se consolidó como un género independiente. Luis Humberto Salgado señala que la tonada guarda gran similitud con el yaraví, especialmente por su estructura y tinte, mientras que el compositor Gerardo Guevara considera que es un desarrollo mestizo del danzante (Tigre, 2013).

La etimología del término tonada proviene del vocablo español tono, utilizado en la época colonial para designar los ritmos indígenas. Este género es considerado una danza con texto, que abarca diferentes temas, como coplas, temas picarescos, lastimeros e idílicos. Entre las canciones más conocidas de este género se encuentran Píllaro viejo de Carlos Contreras, Ojos Azules de Rubén Uquillas, La Naranja de Carlos Chávez, y Poncho Verde de Armando Hidrovo. Musicalmente, la tonada está escrita en tonalidad menor, con un compás binario compuesto de 6/8 y a un tempo aproximado de negra con punto a 74. Su ritmo de base es muy marcado, lo que le da una característica distintiva en su interpretación (Tigre, 2013).

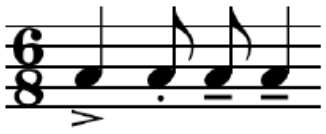
Imagen 7: Ritmo de base de la Tonada

Fuente: Mancero, D. s.f.

Yaraví.

Este es un ritmo tradicional que se lo puede encontrar en los países andinos como Ecuador, Perú, y Bolivia. En el caso del Ecuador, hasta el siglo XIX, el Yaraví fue considerado como cantos indígenas religiosos, como, por ejemplo: *Yapaichishca* o Salve, salve gran Señora. Se cree que su etimología proviene de la deformación española de la palabra *harawi*, que, a su vez, se compone de *aya-aru-hui*, donde, *aya* significa difunto y *aru* hablar. En un principio, este género era usado al momento de trabajar la tierra y también en reuniones familiares, sin embargo, fue modificado hasta convertirse en un ritmo lastimero y cargado de sentimiento, caracterizado por poseer un movimiento lento y ahora utilizado como un canto ritual de despedida o fúnebre. A partir del siglo XIX, se hace más romántico, relacionándose con las nostalgias del amor distante o perdido.

Fue el género más popular entre los ecuatorianos en el siglo XIX, cantado por todas las clases sociales en las reuniones, se solían acompañar con el arpa, la guitarra y el pífano. Existen dos tipos de yaravíes, criollo e indígena. Según Luis Humberto Salgado, el criollo usa la escala melódica menor, también introduce el II y VI grado de la misma escala e incluso algunos usan movimientos cromáticos, se escribe en compás de 3/4 y se caracteriza por tener una cadencia de albazo. El Yaraví indígena está escrito en compás compuesto binario de 6/8 y su base rítmica es en el primer tiempo del compás negra y corchea, y en el segundo tres corcheas este es muy

melancólico y lastimero, escrito en escala pentafónica menor, con un tempo de aproximadamente de negra con punto = 102. (Salgado, L. 1952).

Imagen 8: Patrón rítmico característico del Yaraví

Fuente: Poveda, F. 2020

Capítulo II

En el presente capítulo se tratará de elementos generales de arreglos musicales, como: conceptos, elementos usados para un arreglo musical, tipos de arreglos musicales y una breve reseña de cómo se hace un arreglo musical.

¿Qué es un arreglo musical?

Se define como arreglo musical a una transformación o modificación realizada a una obra ya establecida con el objetivo de adaptarla según el gusto y criterio del arreglista. Este proceso da origen al concepto de arreglista, quien se encarga de modificar varios aspectos de la obra original. Para ello, puede utilizar una variedad de recursos como polifonías, contrapuntos, polirritmias, contramelodías y adornos, los cuales permiten modificar los elementos esenciales de la música, tales como armonía, melodía y ritmo. En este sentido, el arreglista también debe considerar la distribución instrumental, adaptando cada línea melódica a las tesituras de los instrumentos disponibles.

En cuanto al formato de cuarteto de jazz, este puede estar compuesto por un instrumento melódico (como el saxofón o la trompeta), un instrumento armónico (como el piano o la guitarra), un instrumento rítmico-armónico (como el contrabajo o el bajo eléctrico) y un instrumento rítmico (como la batería). En este contexto, el arreglista tiene la responsabilidad de adaptar los roles y partes de los instrumentos, de manera que se logre una sonoridad equilibrada y coherente entre los cuatro componentes del cuarteto, sin la necesidad de otros instrumentos adicionales.

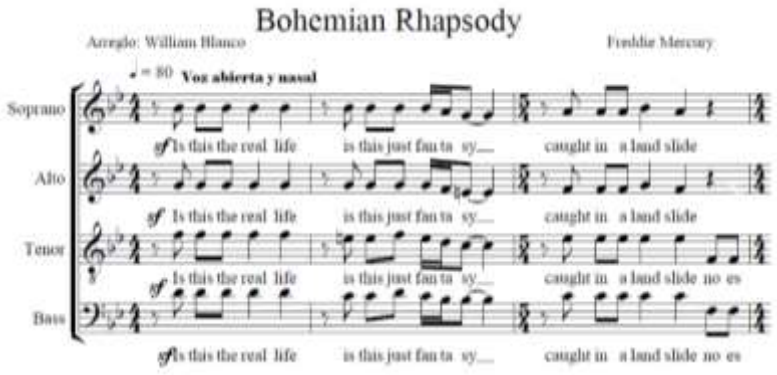
Tipos de arreglos musicales.

Existen varios tipos de arreglos musicales, estos son usados para poder adaptar una composición a un formato específico, donde, se pueden agregar diferentes elementos de instrumentación, armonía, contrapunto, etc. A continuación se expondrá algunos de los formatos más comunes a los que se pueden hacer arreglos musicales:

Arreglo para coro.

En este tipo de arreglo, la música es adaptada para la interpretación coral, es decir, adaptada a la voz humana. Las partes vocales se asignan a diferentes secciones del coro, como soprano, alto, tenor y bajo, y también se pueden agregar armonía y contrapunto vocal. (Robinson & Winold, 1976)

Imagen 9: Fragmento Arreglo Coral Bohemian Rhapsody

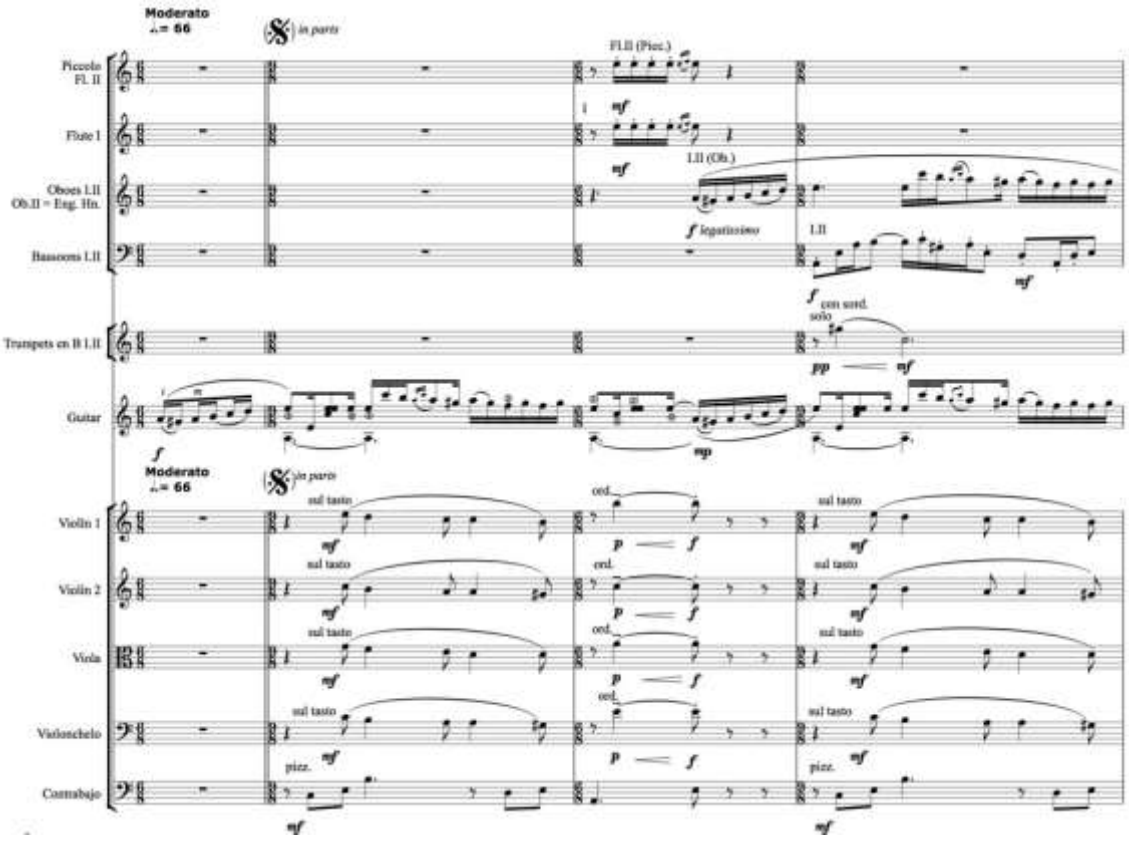


Fuente: Blanco, W., s.f.

Arreglo para orquesta.

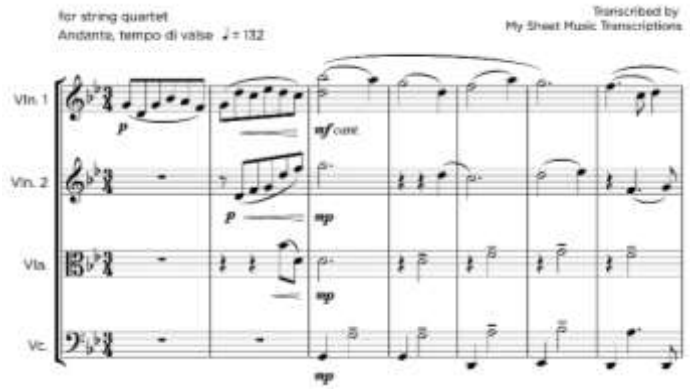
En este tipo de arreglo, se adapta la música para que esta pueda ser interpretada por una orquesta sinfónica, Al igual que en el arreglo coral, se asignan las partes a diferentes secciones

de la orquesta, ya sea, cuerdas, vientos metal y madera, y percusión, todo esto es dependiendo el timbre del instrumento. También se pueden añadir armonías y contrapuntos. (UNIR, 2024)

Imagen 10: Fragmento Arreglo Orquestal

Fuente: Escudero, J., s.f.

Arreglo para ensamble de cámara.

Este arreglo es similar al de orquesta, pero aquí se adaptan composiciones para un pequeño grupo de músicos, usualmente entre dos a doce intérpretes. En este formato se pueden encontrar combinaciones de instrumentos como cuartetos de cuerdas, quintetos de viento, dúos de guitarra, entre otros. (UNIR, 2024)

Imagen 11: Fragmento Arreglo Orquestal

Fuente: Transcripciones Musicales. s.f.

Arreglo para piano solo.

En este caso, la música se adapta para ser interpretada solo por piano, y este al ser un instrumento armónico, puede interpretar varias voces a la vez. En el arreglo se pueden incluir acordes, melodía principal, línea de bajo, además de incluir elementos virtuosos o técnicas específicas de piano. (Loudlands Music, 2024)

Arreglo para banda de jazz.

Este tipo de arreglo es usado la interpretación de una *big band*, cuartetos, quintetos o cualquier formato instrumental similar. En este caso se incluyen secciones de instrumentos de viento como: saxofones, trompetas, trombones y una sección rítmico armónica que puede incluir piano, bajo, batería y guitarra. También en este tipo de arreglos destacan elementos armónicos antes explicados y es un género tan versátil que sus elementos pueden ser adaptados para cualquier instrumento. (Rogers, s.f.)

Imagen 12: Fragmento Arreglo Big Band

Fuente: Gómez, D. s.f.

Estos son solo algunos ejemplos de los tipos de arreglos musicales existentes. En general, esta técnica permite personalizar y transformar cualquier composición y de esta manera adaptarla a diferentes estilos y contextos, o para cualquier formato que se quiera adaptar.

¿Cómo se hace un arreglo musical?

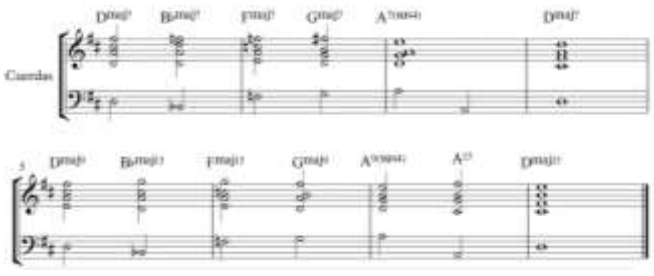
Para poder empezar con un arreglo musical hay que tener en claro cierto material de una pieza musical como su armonía, melodía y tonalidad. Dentro de esto hay que definir bien la estructura, la instrumentación deseada y el rol que cada instrumento va a cumplir.

Siempre hay que tener en cuenta la forma de la canción ya que este se experimenta a través del tiempo, donde hay que tener en cuenta las asociaciones de melodías, la variedad y los contrastes, que en conjunto dan como resultado una unidad. Dependiendo de la sección, se va a tener que usar cosas distintas, no es necesario que los elementos usados al comienzo se usen todo el tiempo, de esta forma el arreglo no se vuelve aburrido y mantiene enganchado al espectador todo el tiempo. En cuanto a contrastes, no es recomendable que todos los elementos musicales

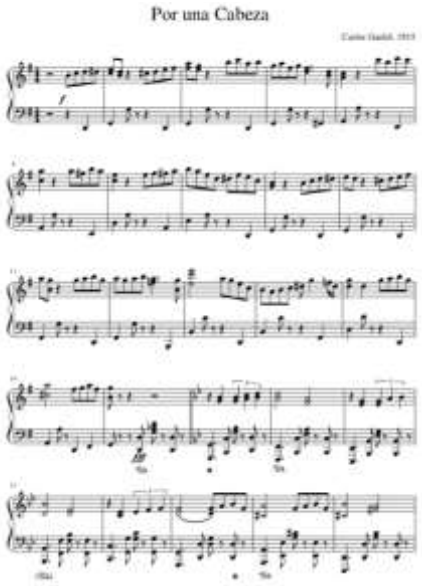
cambien al mismo tiempo, ya que esto haría que toda la música suene como una sola maza y no se enmascaren algunos instrumentos que posiblemente tengan que sobresalir en determinadas zonas. (Nestico, 1993, p. 45)

En la parte rítmica hay que tener en cuenta el tipo de arreglo que se quiere hacer, en este caso, al ser arreglo con elementos jazzísticos, esta parte la llevaría el contrabajo o bajo eléctrico, guitarra y batería. Hay que tener en cuenta las posibilidades que tengan estos instrumentos pues con esto se puede definir lo que hará cada uno en determinado momento y cómo van a ser combinados, en esta sección hay que tener cuidado de que la parte del acompañamiento no estorbe a la melodía principal, siempre hay que posicionar estos elementos por arriba o por debajo de la misma, diferenciándolos por registro, timbre o por articulación y mantener en primer plano al elemento principal. ‘’El arreglista debe ser un arquitecto musical, construyendo estructuras sólidas que permitan a los músicos expresarse plenamente.’’ (Lowell & Pullig, 2003, p. 12).

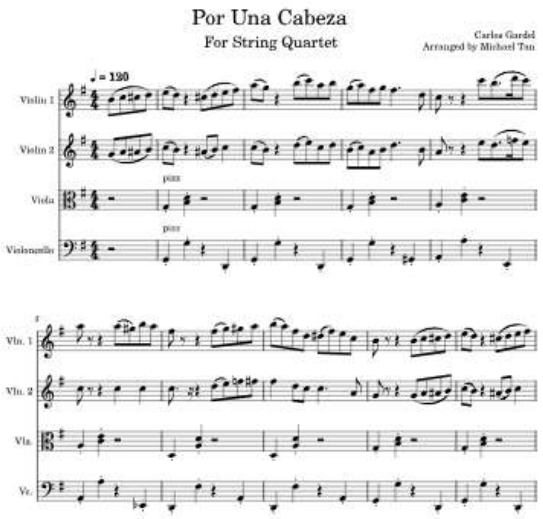
En la parte armónica se pueden usar elementos como sustitución de acordes, rearmonización mediante tensiones de acordes como 7mas, 11nas, 9nas y 13nas, menores, mayores, aumentadas o disminuidas respectivamente. Esto para dar más contraste a la melodía y ayudarla a brillar más dentro del contexto que se estaría proponiendo.

Imagen 13: Disposición voces de cuerdas con acordes

Fuente: Cresciente. s.f.

Finalmente, en la parte melódica se pueden usar segundas voces para apoyar la melodía principal reforzando su contorno y ritmo, en el formato que se va a utilizar, este elemento puede ser realizado por la guitarra o bajo. Otros elementos pueden ser contra melodías o contrapuntos, usualmente usados en una sección que se repite, para darle un interés renovado.

Imagen 14: Ejemplo arreglo para piano Por una Cabeza

Fuente: Mac, S. s.f.

Fragmento de una partitura de piano del tango Por una cabeza de Carlos Gardel.

Imagen 15: Ejemplo arreglo para cuarteto de cuerdas Por una Cabeza

Fuente: Minh, D. s.f.

Fragmento de una partitura de un arreglo para cuarteto de cuerdas del tango Por una Cabeza de Carlos Gardel

Capítulo III

En el presente capítulo se hablará brevemente de temas referentes al jazz. Temas como: el origen de este género, la influencia que este ha tenido en Latinoamérica, algunas de las características empleadas en la interpretación y composición del mismo, el pensamiento jazzístico desde un punto de vista del autor en base a una investigación y cómo se ha desarrollado este en el Ecuador.

¿Cómo nace el Jazz?

El origen del Jazz como género musical es incierto y la palabra jazz también, ésta aparece oficialmente en la primera grabación denominada *Livery Satable Blues* interpretada por la *Original Dixieland Jazz Band.* Pero se cree que nace como género musical, en la época de finales del siglo XIX y a principios del XX en Estados Unidos. En este periodo se empiezan a producir las primeras fusiones musicales entre la cultura africana y la europea. Al igual que en muchas partes del mundo, se combinaron melodías religiosas provenientes de las comunidades blancas con bailes de esclavos africanos y de dicha fusión nace lo que hoy en día se conoce como Gospel. Otros temas a considerar son el blues, ragtime e improvisación, elementos indispensables al momento de hablar del origen de este género. (Smithsonian Institution. s.f.)

El primero tiene su origen en las plantaciones donde trabajaban africanos en condición de esclavos, en estas condiciones, los intérpretes trataban de reflejar los tristes lamentos del pueblo. Tiene influencias de la música tradicional de África Occidental, además, de elementos de música árabe, los cuales están unidos por una estructura armónica europea.

El segundo es un ritmo que nacería a partir de los músicos autodidactas negros, quienes, se ganaban la vida tocando en pequeñas bandas que servían para amenizar algunas festividades. Este es un ritmo sincopado que se sintetizó en el piano, mostrando dotes bastante virtuosos y novedosos para la época y el cual ha influenciado a toda la música americana. Así empiezan a surgir derivaciones de los mismos como en Nueva Orleans se empiezan a formas las llamadas *Big Bands* y en Nueva York empezaría a surgir el *swing*. Próximamente, de éste surgirían subgéneros como bebop, *acid jazz*, *free jazz*, jazz fusión, *latin jazz*, etc. Hablar de intérpretes del jazz sería una historia de nunca acabar, sin embargo, se mencionarán a cinco de los más significativos y que han marcado un periodo importante para la consolidación del género según lo investigado por el autor de este proyecto. (All About Jazz, s.f.).

Louis Armstrong, fue un músico afroamericano, quien vivió las penurias por las que pasaba gran parte de la población negra en ese entonces. Su único refugio pudo ser la música, empezando a tocar la corneta. Primero se hizo famoso como trompetista, donde, destacaba su extraordinario talento para la improvisación melódica y pudo ubicar a la trompeta como un instrumento solista dentro del género. Posteriormente, sus interpretaciones como cantante se hicieron muy famosas, siendo uno de los primeros en proponer improvisación en el canto. Otra intérprete importante es Ella Fitzgerald, quien es considerada una de las voces más influyentes del género, y, al igual que Louis Armstrong, enfrentó los prejuicios de la época, pero llegó a ser reconocida como la Reina del Jazz. Se caracterizaba por su luminosa y vital voz y porque su rango vocal alcanzaba las tres octavas, donde, también destacaba su gran capacidad de improvisación, sobre todo con la técnica de *scat***,** siendo, hasta ahora un referente para las y los cantantes, no solo de este género, sino de muchos más. (Giddins, 1998, p. 45). Glenn Miller, también fue uno de los personajes más importantes en el desarrollo del género, al ser uno de los

compositores y directores más prolíficos de la década de los 30s, su música se destaca por haber sido interpretada por *big bands* en la era del swing, siendo uno de los músicos más famosos de la época.

No se puede hablar de jazz sin mencionar a Miles Davis, compositor de jazz, trompetista y director de orquesta, es considerado como una de las figuras más aclamadas e influyentes del jazz y de la música en general. Se caracteriza por la innovación que introdujo al género en la gran variedad de estilos que manejaba, que incluían bebop, hard-bop, modal jazz y jazz fusión, destacando su forma de improvisación que utilizaba nuevos elementos como escalas modales que no se habían usado formalmente en ningún género aún. Es el compositor de *KInd of Blue* uno de los discos más representativos de la historia de la música, acompañado por fenómenos del género como lo son: los saxofonistas John Coltrane, Julian Adderley, en la batería Jimmy Cobb, el contrabajista Paul Chambers y Bill Evans en el piano. Éste, es considerado una obra maestra, el cual tiene gran influencia en diversos géneros como el rock y la música clásica y es reconocida como una de las más grandes producciones de todos los tiempos. Su influencia ha sido tal que ha contribuido a la formación de otros músicos como Herbie Hancock, Ron Howard, Tony Williams, etc. (Miles Davis Official Website, s.f.).

Finalmente, uno de los músicos más relevantes de los últimos años, Chick Corea, fue pianista y compositor, y supo evolucionar al jazz de los años sesenta y también impuso su estilo al fusionar distintos ritmos llenando de modernidad y es clara la influencia de muchas culturas, aunque destaquen la afrocubana y la española. También cabe destacar que, al igual que Miles Davis, Corea fue un descubridor de talentos y grandes figuras del jazz tocaron a su lado.

Influencia del jazz en la música latinoamericana.

A partir de la década de los años 20s el Jazz se convirtió en un fenómeno local en Estados Unidos y rápidamente se esparce por toda américa y el mundo, convirtiéndose en un referente de modernidad en lo que a música popular se refiere. Fue así que muchos músicos de otras culturas empezaron a experimentar los elementos que este nuevo género venía proponiendo, principalmente en los campos de la armonía, melodía e instrumentación. Se puede encontrar este tipo de experimentación en el cancionero asociado al movimiento Filin de Cuba, el movimiento de la bossa nova en Brasil y en general en el desarrollo de los distintos géneros de la música en Latinoamérica. En cuanto al Ecuador, se ve la influencia de la época en el Fox Incaico, que toma elementos de la música *ragtime* y *fox trot*, y que se puede suponer que a partir de esto se abrió un abanico de posibilidades para los compositores interesados en ahondar en esta nueva forma de pensar en la música.

La influencia del Jazz en la música latinoamericana puede manifestarse de algunas formas, como: la instrumentación, uso de patrones rítmicos, recursos de fraseo y melódicos. Pérez Prado, fue un famoso músico quien introdujo en su formato de orquesta de Jazz, la recurrencia del uso de la corchea swing o líneas de *walking bass*, el uso de *blue note* y otros recursos como escalas modales. Sin embargo, el recurso que más se utiliza es el de la armonía. Un claro ejemplo es la *bossa nova*, un género brasileño que se nutrió de la complejidad armónica del Jazz tomando acordes complejos con varias tensiones, poliacordes y sustituciones.

¿Características armónicas, melódicas y rítmicas del Jazz?

Toda la música está basada en tres elementos fundamentales, armonía, melodía y ritmo, el Jazz no es la excepción, pero, ha logrado desarrollar su propio lenguaje. Este lenguaje se

caracteriza por el uso de la síncopa, timbres instrumentales, escalas y uso de acordes que no se habían experimentado hasta antes de que este apareciera.

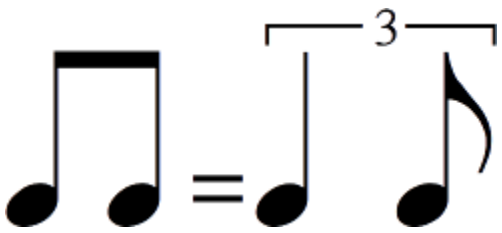
En cuanto a la melodía, esta presenta una construcción basada en contrastes, donde, el uso de escalas juega un papel fundamental, no solo la mayor y menor, sino, muchas más que agregan colores y matices característicos del lenguaje melódico del género. Otra característica es el uso de *blue notes* (propias del blues), que son aproximaciones semi tonales, las cuales crean una sensación de tensión que resuelve a alguna. Todos estos elementos se unen para ponerlos en práctica al momento de improvisar, pues los músicos desarrollan un discurso melódico (solear) sobre las progresiones de acordes, agregando su propio tipo de interpretación y creatividad, por lo que la improvisación también es considerada como composición en tiempo real. (Jones, 2018, p. 25).

En toda la música basada en armonía tonal, las funciones armónicas pertenecen a tres categorías básicas: tónica, dominante y subdominante, sin embargo, en el Jazz se encuentran progresiones más sofisticadas, pero siempre tomando en cuenta el enlace de II-V-I, ésta puede ser remplazada por sustitutos, pero siempre y cuando no condicionen la funcionalidad. Además, en este género, la armonía se caracteriza por usar acordes extendidos, más complejos que los básicos, los cuales incluyen extensiones como 9, 11, 13, b9, #11, b13, etc. Estas tensiones añaden color musical y por lo tanto nuevas posibilidades de ‘’jugar’’ con el acorde. Otras características son la constante modulación y sustitución de acordes, de esta forma los músicos agregan variedad y riqueza a la melodía. (Levine, 1995, p. 45).

En cuanto a la parte rítmica, el Jazz se caracteriza por poner en práctica el término del *swing*, un elemento clave en este género. Este es un estilo rítmico que crea una manera única de

interpretación mediante la alteración de la duración relativa de las notas, de esta forma, se produje un patrón rítmico distintivo. Un ejemplo es el de la corchea *swing*, la cual es una forma distinta de interpretar esta figuración.

Imagen 16: Figuración corchea swing



Fuente: Poveda, F. 2021

Además, se usa también elementos de poliritmos y sincopación, los cuales consisten en desplazar los acentos que se usan en compases regulares, dando lugar a los famosos contratiempos, donde los acentos antes mencionados ocurren en momentos inesperados para de esta manera añadir a la música complejidad y una sensación de anticipación. (Jazz Advice, s.f.).

¿Qué significa el pensamiento Jazz?

"El Jazz no es solo música; es una forma de vida, una forma de ser, una forma de pensar"

Nina Simone (1933-2003)

El Jazz es un tipo de música que tiene su origen en diversos ritmos y melodías afros del mismo país y con el pasar de los años se expandió por todo el mundo y empezó a fusionarse con las distintas culturas, en el caso del Ecuador, un ritmo representativo de esto es el Fox Incaico, el cual tiene elementos de la música *fox trot*, también considerada una de las precursoras del Jazz. Sus características se basan en la improvisación y la libre interpretación, a diferencia de la música académica tradicional, que se basa en partituras y estructuras ya definidas. Lo habitual en

el Jazz es que los músicos propongan un discurso melódico rítmico que se va a desarrollar a partir del motivo musical y que, por su puesto, está sujeto a cierto marco armónico el cual deja volar su imaginación para adornarlo y modificarlo según su inspiración (parafrasear).

La improvisación ya ha existido desde antes, pero lo que se diferencia del Jazz es que se desarrolla por varios centros tonales, o a veces ninguno y rompe con muchos esquemas ya impuestos. Bach, por ejemplo, según Joachim Kühn, ya tocaba Jazz, pero él no lo sabía, pues el compositor tenía algunas estructuras formales que permitían claramente la improvisación y es así que en este punto que se marcó un precedente en el Barroco. Además, ambos géneros comparten los mismos doce sonidos, pero varían su forma de organizarlos, también hay otros elementos que son similares; como: la armonía, el fraseo y el sentido melódico, la diferencia, nuevamente, es su aplicación. (Jazz Advice. s.f.).

Los músicos de Jazz también están sujetos a respetar una serie de normas a cambio de esta libertad, pero es lo que ha condicionado a este género a ser exclusivo para una audiencia puntual y no para todo público, esto se ve reflejado en que éste no registra ventas masivas, exceptuando algunos casos, esto debido a que el público en general está más habituado a consumir música regida por melodías fáciles de memorizar.

Es por todo esto que nace el Jazz como pensamiento, pues busca romper con ciertas estructuras y darle nuevos sentidos a la música, ya sea armónica, melódica o rítmica. Es verdad que el Jazz nace en Norteamérica, pero al ser un género tan versátil, este se ha adaptado a cada lugar al que ha llegado y es así que cien años después de su nacimiento, éste sigue siendo un género en busca de un hogar propio. En la actualidad se han usado elementos de esta música para diferentes propósitos, como cine, teatro, incluso para la pedagogía, pues se ha convertido en el

foco de muchas escuelas de música que buscan introducir este pensamiento en las nuevas generaciones de músicos. En resumen, el Jazz como pensamiento, se refiere a una mentalidad inspirada en los principios del mismo, como la improvisación, la creatividad y la adaptabilidad, aplicados a la vida cotidiana y a la resolución de problemas. Es una forma de pensar que valora la originalidad, la colaboración y la apertura a nuevas experiencias. (Gioia, 2011)

El Jazz en el Ecuador.

La influencia de este género llega al país a principios del siglo XX con la llegada de fonógrafos y grabaciones de discos. Con este se popularizarían, dentro de los sectores acomodados, algunos géneros como el *one step, two step, camel trot, shimmy y charleston,* y el que más huella dejó, el *fox trot,* del cual, incluso, derivaría el fox incaico. Este género se puede considerar como una especie de jazz primitivo, pero que fue el más influyente. Se pueden encontrar composiciones influenciadas por este género de Sixto María Durán, Ángel Honorio Jiménez, Ricardo Becerra y que han trascendido más como Luis Humberto Salgado. Estos compositores fueron introduciendo la pentafonía andina en el discurso del *fox trot*, estableciendo un patrón rítmico dando lugar a la creación del fox incaico, que pretendía ser la mezcla entre los elementos locales y lo norteamericano. Otro elemento importante a mencionar durante el siglo XX fue la introducción del *swing,* antes de la segunda guerra mundial, en Quito, nace un nuevo conjunto creado por Calicho Gonzales, triunfando en escenarios populares de la época como el Wonder BAR Y EL Fiesta High Life Club. (Gómez, 2015, p. 45).

Posteriormente, durante las décadas de los 60s y 70s, gracias a las transformaciones socioeconómicas generadas por el auge petrolífero, el desarrollo de los medios de comunicación en radio y televisión y la industrialización, generaron una mayor influencia de la cultura estadounidense, lo que dio lugar a que los jóvenes de la época comenzaran a alejarse de la

música nacional y se interesen más por géneros innovadores como el Jazz u otros que tengan elementos de este. En la actualidad el Jazz sigue presente en el país, y los nuevos intérpretes son quienes van consolidando el género dentro de sus nuevas sonoridades, grupos como Pies en la Tierra que han fusionado ritmos latinoamericanos con este género, por otro lado, hay grupos como Yagé Jazz que fusionan ritmos tradicionales del Ecuador con el Jazz y el rock. También hay instituciones que se dedican a impartir este pensamiento como la Universidad San Francisco de Quito, la UDLA, Estudio de Percusión, entre otros. También uno de los festivales más representativos del género en el país es el de Ecuador Jazz, organizado por la fundación Teatro Nacional Sucre, que empezó desde el año 2004. (Torres, 2018, p. 130).

Capítulo IV: Análisis de los arreglos musicales

En el presente capítulo se hará un análisis detallado de los elementos usados para la realización de los arreglos. Se decidió especificar tres temas en cada análisis, dichos temas son: Instrumentación y función de cada instrumento, estructura formal y análisis armónico, este último debido a que la realización de los arreglos fue enfocada en este ámbito. También se podrá encontrar las versiones en las que el autor se basó para realizar los arreglos. Para este capítulo se usó como referencia principal en la parte de análisis armónico el libro Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano del músico Donald Regnier, donde se topan temas de armonía modal, uso de sustitutos tritonales, técnicas de rearmonización, entre otros.

Análisis técnico del arreglo de "La vuelta del Chagra" en estilo Capishca Jazz.

La versión que se utilizó para la composición de este arreglo fue la siguiente:

Compositor: Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia

Intérpretes: Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia

Año de publicación: Desconocido

Disco: Desconocido

Link: https://www.youtube.com/watch?v=7U5b-I2oVMg

Instrumentación y función de cada instrumento.

El arreglo de esta obra está compuesto para un cuarteto conformado por:

Saxofón tenor.

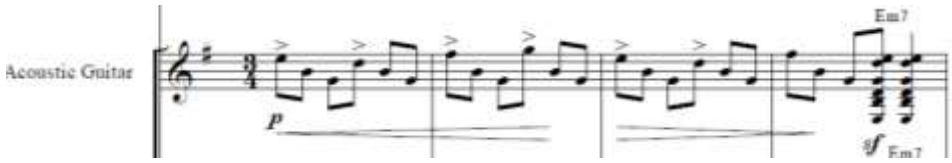
Este instrumento tuvo función de interpretar la melodía principal y desarrollo temático. Interpreta la melodía como en la canción original. Tiene su momento de improvisación.

Imagen 17: Fragmento Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Guitarra acústica.

Este instrumento tuvo la función de acompañamiento armónico y rítmico con uso de *voicings* jazzísticos y síncopas para dar variedad rítmica a la obra.

Imagen 18: Fragmento guitara acústica arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Bajo eléctrico.

Este instrumento se encargó de la base armónica y rítmica, con líneas tradicionales del acompañamiento del Capishca, pero con variaciones para darle un poco más de protagonismo. Se eligió este instrumento porque en ocasiones pasa a hacer acordes.

Imagen 19: Fragmento bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Batería.

El instrumento se encargó de mantener el sostén rítmico con una base típica del Capishca en la mayor parte del arreglo, pero en ocasiones hace cortes acompañando a la guitarra y el bajo. (ej. Compás 30)

Imagen 20: Fragmento batería arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Estructura formal.

Introducción (compases 1-8).

Tempo: Negra=160

Compás 3/4

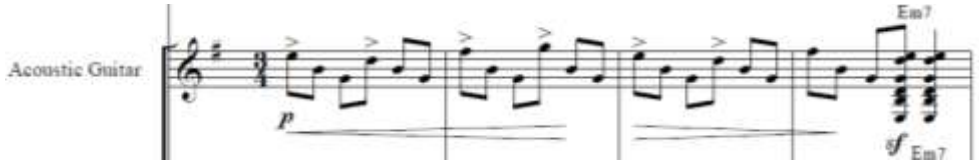
Tonalidad: Em

El saxofón hace negras con punto enfatizando las notas en donde la guitarra tiene acento, para simular un compás de 6/8.

Imagen 21: Fragmento introducción línea melódica Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

La guitarra marca el ritmo con arpegios sobre el acorde de Em7, con corcheas y acentúa la primera y cuarta para simular un compás de 6/8 y finaliza con un corte en el acorde en el compás cuatro y en el compás ocho hace un corte sobre el acorde de Ebmaj7 como un breve intercambio modal con la tonalidad de Gm.

Imagen 22: Fragmento introducción línea melódica y acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo hace notas largas sobre la raíz, fortaleciendo la parte armónica y finaliza haciendo el mismo acorde que la guitarra en los dos casos.

Imagen 23: Fragmento introducción línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

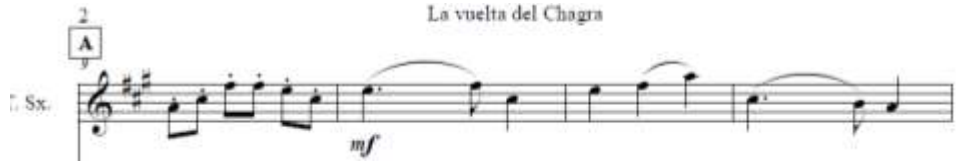
La batería hace negras con punto desde la tercera corchea para enfatizar la simulación del compás de 6/8 y finaliza haciendo los cortes que hacen la guitarra y el bajo.

Imagen 24: Fragmento introducción batería acústica arreglo La Vuelta del Chagra

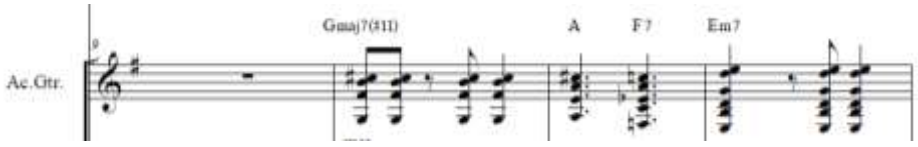
Fuente: Poveda, F. 2024

Sección A (compases 9-24, 29-48).

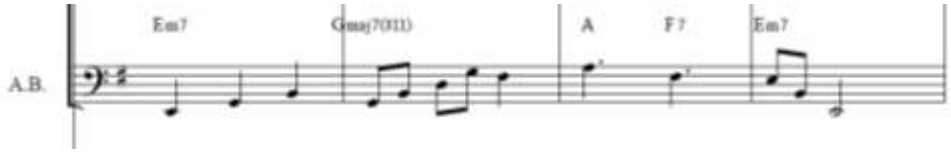
En esta sección se mantiene el tempo, tonalidad y compás y el saxofón mantiene la melodía de la obra original.

Imagen 25: Fragmento Sección A línea melódica Saxofón Tenor arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

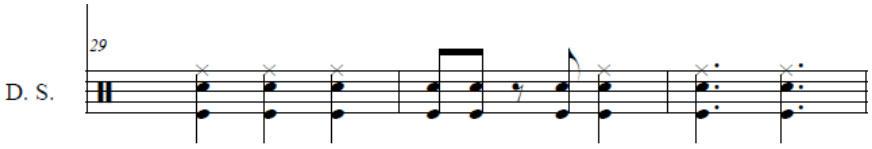
La guitarra establece la armonía con acordes que en la mayoría son fuera de la tonalidad, haciendo de este un arreglo más modal que diatónico. Por ejemplo, los acordes de A y F7 no pertenecen a la tonalidad de Em. En la parte rítmica se utiliza síncopas con negras con punto para dar variedad al ritmo.

Imagen 26: Fragmento Sección A acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo hace una línea donde juega con los arpegios de los acordes de la guitarra y trata de mantener el acompañamiento tradicional del Capishca, pero hace variaciones y *fills* para darle más protagonismo al instrumento. Ej. Compases 13, 14, 15 y 16.

Imagen 27: Fragmento Sección A línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

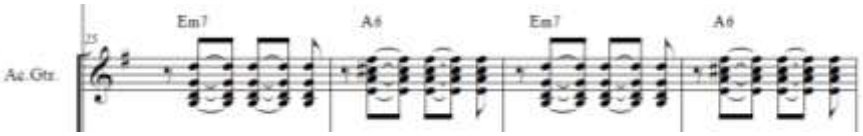
La batería mantiene el acompañamiento tradicional del Capishca. Pero en ocasiones acompaña el ritmo de guitarra y bajo. Ej. Compases 29, 30 y 31.

Imagen 28: Fragmento sección A batería arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Puente (Compases 25-28, 65-68).

Este puente es parte de la canción original. Sirve para conectar secciones, en el caso del primer puente sirve para repetir la parte A. Manteniendo la forma de la obra original. El saxofón mantiene la melodía de la obra original. La guitarra hace un ritmo sincopado con dos acordes. Em7 y A6. Ej. Compás 25 y 26.

Imagen 29: Fragmento puente acordes guitarra acústica arreglo La Vuelta del Chagra



Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo hace un ritmo más simple usando negras a tempo en un compás y en el otro negra, silencio de corchea y tres corcheas. Usa los arpegios de los acordes. Ej. Compases 25 y 26. La batería mantiene el ritmo típico del Capishca.

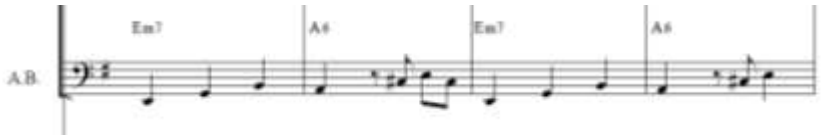
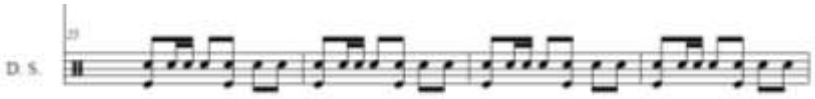
Imagen 30: Fragmento puente línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Imagen 31: Fragmento puente batería arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

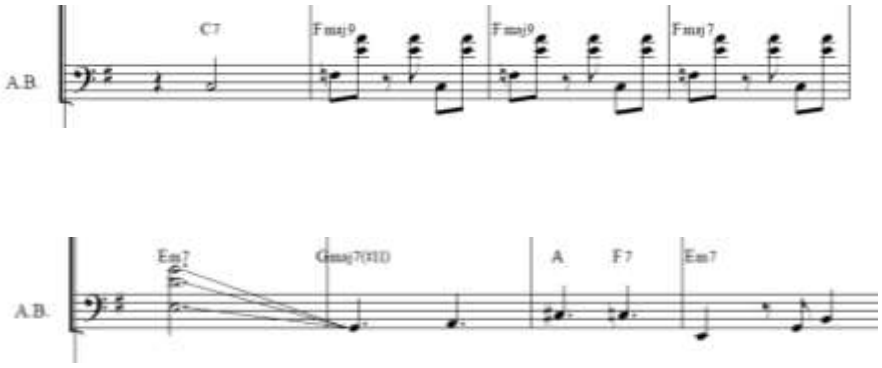
Sección B (Compases 49-64, 91-122).

El saxofón mantiene la melodía de la obra original mientras que la guitarra juega con los arpegios de la armonía propuesta. Rítmicamente hace corcheas pero acentuando las primeras y cuartas simulando el compás antes mencionado Ej. Compás 50. A partir del compás 57 retoma la parte armónica y rítmica que es similar a la de la sección A.

Imagen 32: Fragmento sección B guitarra acústica La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo es el instrumento que marca la armonía en esta sección, haciendo los acordes. Rítmicamente hace corcheas, pero, a diferencia de la guitarra, omite la tercera corchea. Ej. Compás 50. Para retomar la parte similar a la sección A, el bajo hace un *glissando* desde el acorde de Em7 y retoma la línea que estaba haciendo en la sección A.

Imagen 33: Fragmento Sección B línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

La batería no hace nada en el inicio de esta sección (compases 49-56) para tener un contraste rítmico con las demás secciones. Hace un remate en el compás 57 para entrar al ritmo similar de la sección A.

Imagen 34: Fragmento Sección B línea bajo acústico arreglo La Vuelta del Chagra

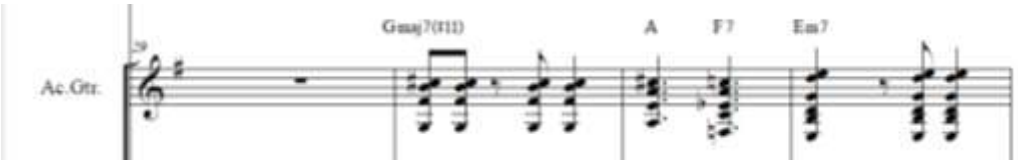
Fuente: Poveda, F. 2024

En esta sección se puede encontrar la parte de improvisaciones del compás 69 al 96. La armonía utilizada es similar a las otras secciones pero con una duración distinta y usa más acordes diatónicos pertenecientes a la tonalidad.

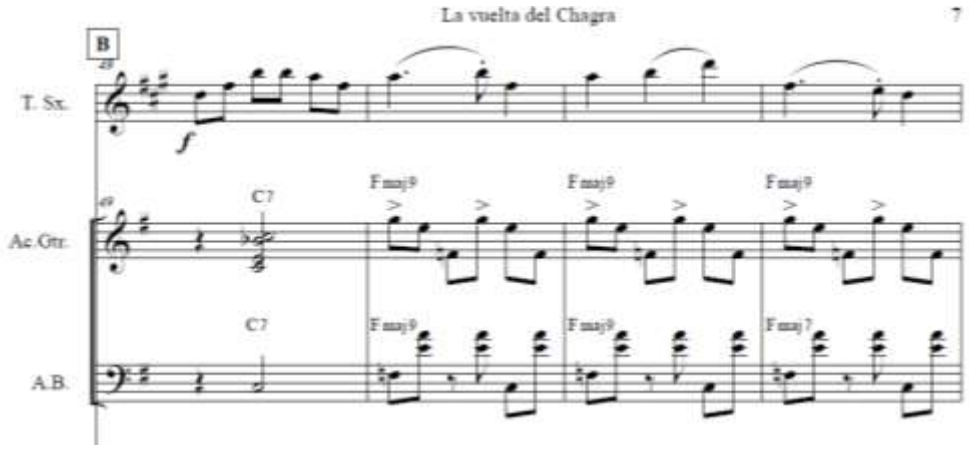
Análisis armónico.

El arreglista rearmonizó la obra con acordes con extensiones característicos del Jazz. Utilizó en su mayoría acordes pertenecientes a la tonalidad como el Em7, F#m7b5, además de dominantes secundarios, como: B7, A7 Y Ab7. En la introducción la guitarra hace arpegios sobre el acorde de Em7, y utiliza la novena (F#) en el segundo compás.

En la sección A se usaron los acordes de Gmaj7(#11), A, F7 y Em7. El primer acorde fue usado como un préstamo modal del modo E dórico para generar una sonoridad moderna. El acorde de A, fue pensado igualmente como E dórico para mantener el C# no perteneciente a la tonalidad. El F7 es el único acorde no pensado desde E dórico, pero está pensado como un acorde cromático y funciona como un sustituto tritonal del B7, de esta forma se le da a esta progresión un color más blusero/funk para añadir un toque inesperado antes de volver al Em7. En el puente se usan los acordes de Em7 y A6. El segundo acorde es un préstamo modal de E dórico, manteniendo la línea armónica de la primera sección.

Imagen 35: Fragmento armonía guitarra acústica La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección B se usa solamente el acorde de Fmaj9 y se marca un cambio abrupto de modo con un acorde de C7 (Ej. Compás 49). Esta sección se pensó como un cambio modal para E frigio manteniendo el pensamiento menor, pero ya no con un F# sino con un F natural que da más movimiento armónico a la obra y da un contraste distinto a la sección B, además, rítmicamente la guitarra hace arpegios, mientras que el bajo es quien hace la armonía con el acorde completo. En la sección de improvisación se hace el uso de un acorde de B7(#9) para crear tensión y generar más expectativa de resolución hacia el Em7. Finalmente, a partir del compás 117 se hace una subida cromática desde el acorde de Em7 acompañando la melodía que también sube. Los acordes usados son Em7, Fm7 y se finaliza en el acorde de F#m7.

Imagen 36: Fragmento armonía arreglo La Vuelta del Chagra

Fuente: Poveda, F. 2024

Análisis técnico del arreglo de "Desdichas" en estilo Aire Típico Jazz.

La versión que se utilizó para la composición de este arreglo fue la siguiente:

Compositor: Luis Sánchez

Intérpretes: Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia

Año de publicación: 1967

Disco: Alma de mi Tierra

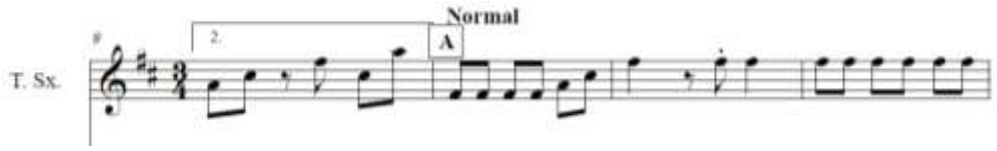
Link: https://www.youtube.com/watch?v=McbCSrkR51Q

Instrumentación y función de cada instrumento.

El arreglo de Desdichas está compuesto para un cuarteto conformado por:

Saxofón Tenor.

Este instrumento se encarga de la melodía principal y el desarrollo temático. La línea melódica que hace es la misma que la estructura que la obra original.

Imagen 37: Fragmento línea melódica arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Guitarra Acústica.

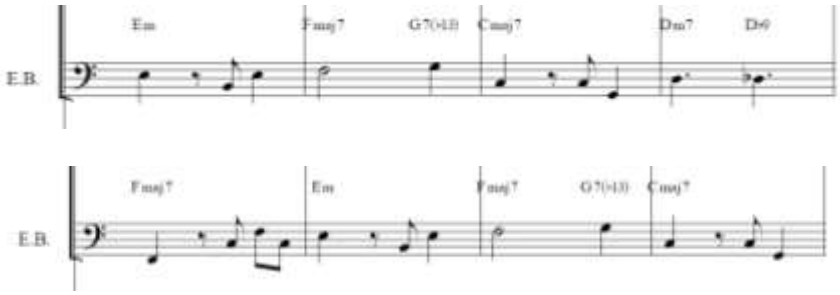
Este instrumento funciona como soporte armónico y rítmico. Utiliza *voicings* con tensiones características de Jazz. Rítmicamente aporta con síncopas. Ej. (Compás 14)

Imagen 38: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Bajo eléctrico.

Este instrumento proporciona la base armónica y rítmica que alterna con líneas melódicas tradicionales del ritmo original y algunas variaciones sincopadas para dar más dinamismo al arreglo. Ej. Línea tradicional compases 37-40. Ej. Línea con síncopa compases 19-20.

Imagen 39: Fragmento línea bajo eléctrico arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Batería.

El instrumento mantiene la base rítmica, los patrones que usa combinan elementos del ritmo tradicional y síncopas, con variaciones para acompañar los ritmos de otros instrumentos. Ej. 35-36.

Imagen 40: Fragmento batería arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Estructura formal.

La forma de esta obra solo tiene 2 secciones. La introducción y la sección A. En la última sección A se puede encontrar la parte de improvisación.

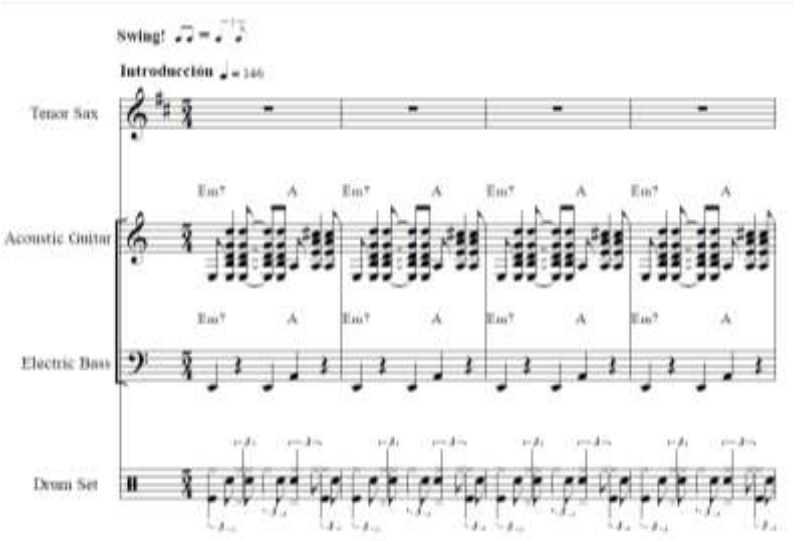
Introducción (compases 1-9, 26-29 y 66-70).

Tempo: Negra=146

Compás: 5/4

Tonalidad: Am

Esta sección fue pensada con una introducción parecida a la versión de *Take Five* de Dave Brubeck, por este motivo tiene un compás de amalgama de 5/4. La guitarra mantiene la base armónica, mientras que el bajo hace las raíces del acorde en negras. La batería hace un ritmo de corchea *swing* con figuras atresilladas.

Imagen 41: Fragmento introducción arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección A (compases 10-25, 31-46).

En esta sección se mantiene el tempo y la tonalidad, pero hay un cambio rítmico de corchea *swing* a corchea normal y cambia el compás a 3/4. El saxofón se mantiene haciendo la melodía de la obra original. La guitarra hace un ritmo combinado de corcheas y negras con punto sincopadas. Ej. Compases 11-12.

Imagen 42: Fragmento sección A acordes guitarra acústica arreglo Desdichas

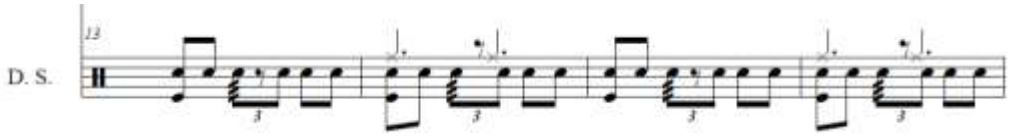
Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo hace las raíces y juega con los arpegios de los acordes o con las quintas. Rítmicamente, trata de acompañar a la guitarra, pero en otras ocasiones hace líneas únicas para resaltar al instrumento. Ej. Compases 13-16.

Imagen 43: Fragmento sección A línea bajo eléctrico arreglo Desdichas

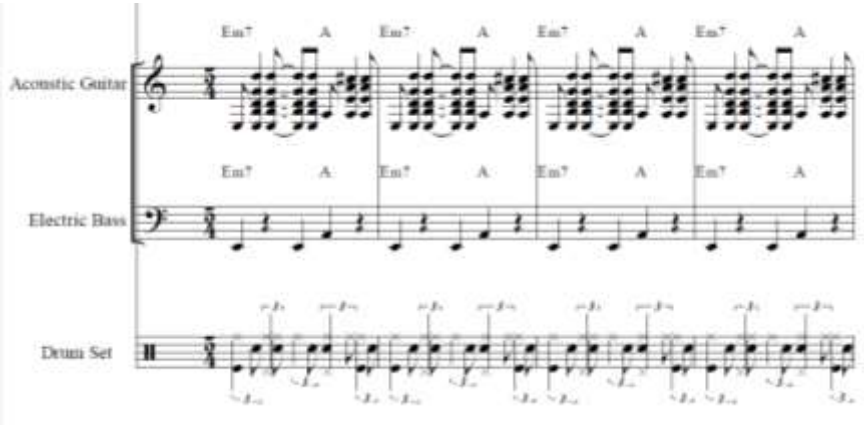
Fuente: Poveda, F. 2024

La batería mantiene el ritmo tradicional del Aire Típico, como se menciona anteriormente. Hace unos remates en el platillo *ride* acompañando la síncopa de negras con punto que hacen el bajo y guitarra. Ej. Compases 13-14.

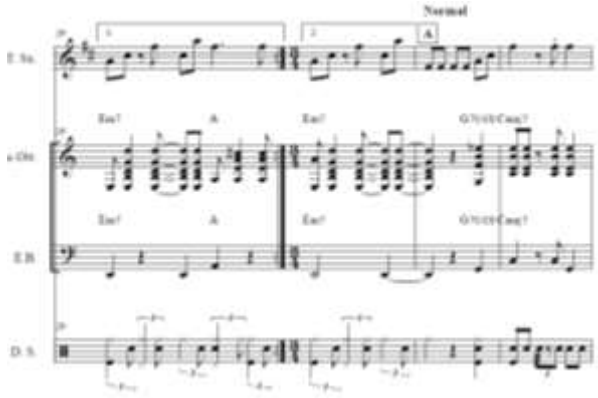
Imagen 44: Fragmento sección A batería arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Análisis armónico.

El arreglista sostiene la línea de rearmonizar la obra usando acordes con tensiones características del Jazz, pero en este arreglo se trató de mantener los acordes de la obra original pero añadiendo las tensiones antes mencionadas. Además, usa acordes como dominantes secundarios. En la introducción se usan dos acordes; Em7 y A. El uso del primer acorde está pensado dentro de un contexto de A aeólico, donde el quinto grado se mantiene menor y no se hace dominante. El uso de este primer acorde se mantuvo de la introducción de la obra original, pero se aumentó una séptima menor para darle más presencia al acorde. Por otro lado, el acorde de A está pensado como un dominante suspendido que no resuelve a Dm. Cabe mencionar que la sonoridad de estos dos acordes para la introducción fue del agrado del arreglista.

Imagen 45: Fragmento armonía arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección A se mantiene la armonía original, pero se añade tensiones. La armonía utilizada que se menciona es la C, Am, F, Em. En este caso se decidió el uso de tensiones para dar más color a los acordes y que suenen más abiertos. Por ejemplo: en el acorde de C se añadió una séptima menor para convertirlo en Cmaj7, eso pasa también con Am y F. También, se puede ver el uso de acordes de paso entre frases como en el compás 12 que hace uso de Dm7 y Db9 como una aproximación cromática y en caso del Db9 como sustituto tritonal del G7. En el caso del Am7, se usan los acordes de F7 y E7, se usó los dos dominantes para generar más tensión y que la resolución al Am7 sea más notoria. Finalmente, en la última frase se unas Fmaj7 que pertenece como sexto grado de A aeólico. Después se retoma la armonía con un acorde de G7(b13) da paso al Cmaj7 y hacer la misma progresión antes explicada. La parte de improvisación se desarrolla sobre esta misma armonía.

lustración 46: Fragmento armonía arreglo Desdichas

Fuente: Poveda, F. 2024

Análisis técnico del arreglo de “Los Corazas” en estilo Yumbo Jazz.

La versión que se utilizó para la composición de este arreglo fue la siguiente:

Compositor: Anónimo

Intérpretes: Arturo Aguirre

Año de publicación: 2008

Disco: Arturo Aguirre-Rondador Ecuatoriano

Link: https://www.youtube.com/watch?v=1xMrAbkb0NU

Instrumentación y función de cada instrumento.

El arreglo de esta obra está compuesto para un cuarteto conformado por.

Saxofón tenor.

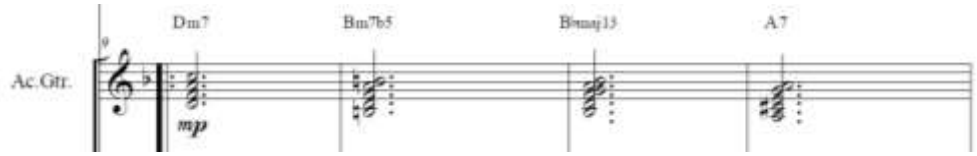
Es el instrumento encargado de interpretar la melodía principal. Durante todo el arreglo, este mantiene la melodía de la obra original.

Imagen 47: Fragmento línea melódica Saxofón Tenor arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

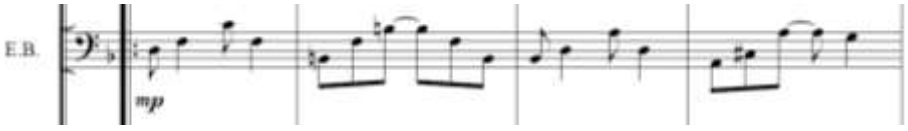
Guitarra Acústica.

Aporta con la armonía, especialmente con acordes con tensiones. También, en algunas ocasiones juega con síncopas en secciones específicas.

Imagen 48: Fragmento guitarra acústica arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

Bajo Eléctrico.

Se encarga de la base armónica y rítmica. Juega con las notas de los arpegios de los acordes y rítmicamente también tiene síncopas. Se eligió este instrumento por las líneas más complejas que usa.

Imagen 49: Fragmento bajo eléctrico arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

Bombo.

El bombo se mantiene fiel al ritmo del Yumbo con la figuración antes explicada. Este instrumento se decidió que se mantuviera de esta forma para mantener la esencia del género como lo hacen los pingulleros en las yumbadas.

Imagen 50: Fragmento batería arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

Estructura formal.

Introducción (Compases 1-8).

Tempo: Negra con punto=92

Compás: 6/8

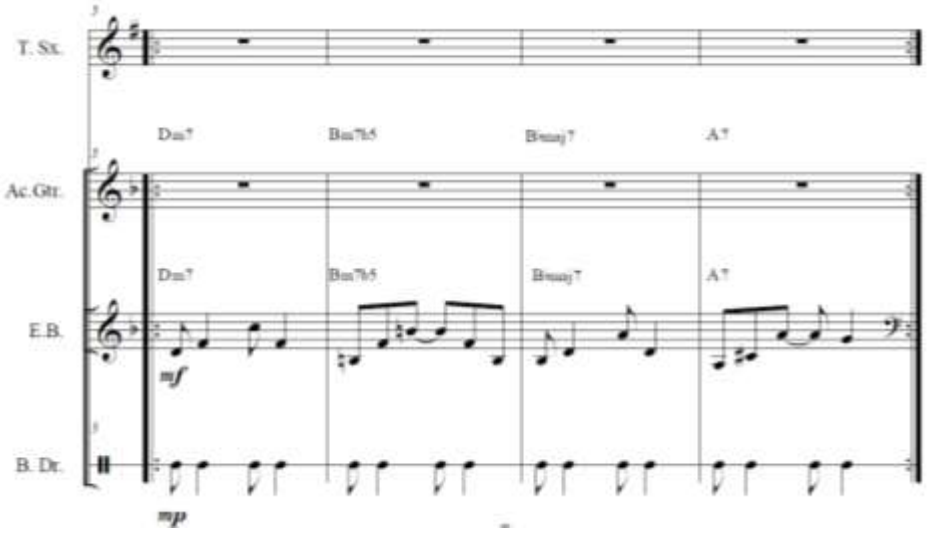
Tonalidad: Dm

En esta sección empieza el bombo solo con el acompañamiento tradicional del género de corchea y negra. Empieza *forte* y hace un decrescendo para dar paso al bajo. Ej. Compás 1-4.

Imagen 51: Fragmento introducción arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo entra con una línea melódica en un registro agudo usando notas del arpegio del acorde y rítmicamente hace en parte el ritmo tradicional y en otra parte juega con la síncopa para dar más dinamismo a la línea. Ej. Compás 5-8.

Imagen 52: Fragmento introducción arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

Se decidió usar solamente estos instrumentos en la introducción para dar más protagonismo a la sección rítmica y denotar la importancia que ésta tiene en este género.

Sección A (compases 9-16, 39-45).

El saxofón y la guitarra hacen su entrada en esta sección. El primero empieza con la melodía principal, mientras que la segunda empieza el acompañamiento armónico con notas largas. Ej. Compases 9-12.

El bajo hace la misma línea del inicio, pero lo hace una octava debajo de la primera línea, esto para dar paso al protagonismo de la melodía principal. Mientras que el bombo se mantiene haciendo el mismo ritmo. Ej. Compases 9-12.

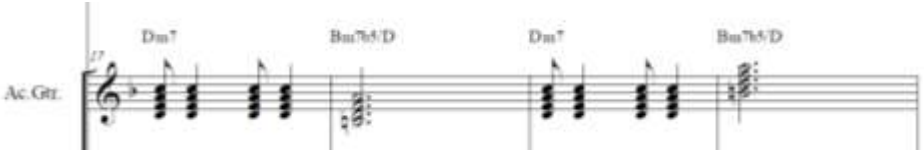
Imagen 53: Fragmento sección A arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección B (compases 17-38).

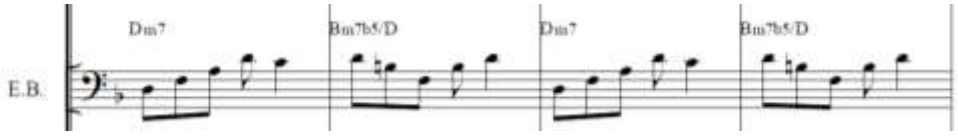
El saxofón se mantiene haciendo la melodía principal mientras que la guitarra hace un cambio rítmico, haciendo en partes el ritmo tradicional, y en otras mantiene las notas largas, para dar el contraste con la primera parte.

Imagen 54: Fragmento sección B guitarra acústica arreglo Los Corazas



Fuente: Poveda, F. 2024

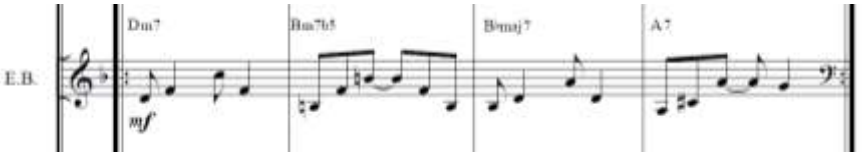
El bajo varía su línea tocando las notas de los arpegios en la primera parte de esta sección. Ej. Compases 17-20. En la segunda parte de esta sección el bajo vuelve a hacer ritmos sincopados hasta el comienzo de la sección de improvisación. Ej. Compases 17-20.

Imagen 55: Fragmento sección B bajo eléctrico arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

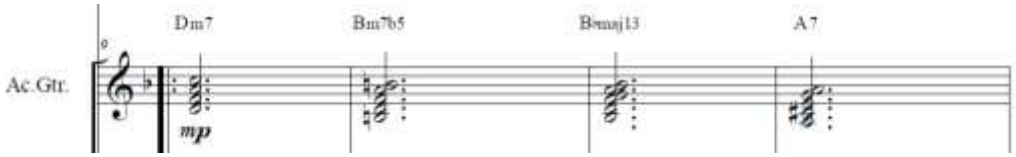
La sección de improvisación se encuentra en esta parte, desde el compás 35 al 38. Con la armonía de la segunda parte de la introducción cuando entra el bajo.

Análisis armónico.

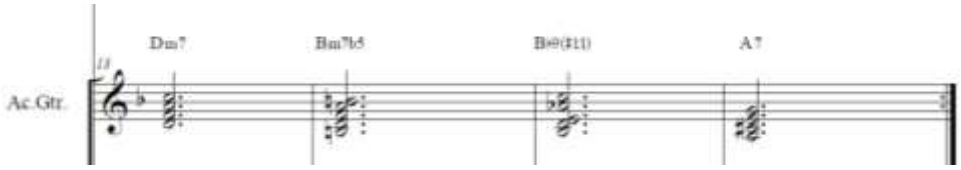
La armonía empieza en la introducción desde el compás 5 cuando el bajo empieza con los arpegios de los acordes propuestos. Esta es una progresión de Dm7, Bm7b5, Bbmaj7 y A7. En este caso el único acorde que no es diatónico es el Bm7b5, pero funciona como acorde de paso al Bbmaj7 como un movimiento cromático. El acorde de A7 es un dominante secundario que resuelve hacia la tónica que es Dm7.

Imagen 56: Fragmento armonía bajo eléctrico arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección A se mantiene la misma armonía, la única diferencia está en el acorde del compás 11, se agrega la tensión 13 al acorde de Bbmaj7, esto para darle variedad y contraste con la primera progresión y hacer que la sonoridad del acorde suene más abierta. Además, la subida diatónica del sol (trecena de Bbmaj7) hacia el A (raíz del A7) genera un efecto de resolución melódica.

Imagen 57: Fragmento sección B acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

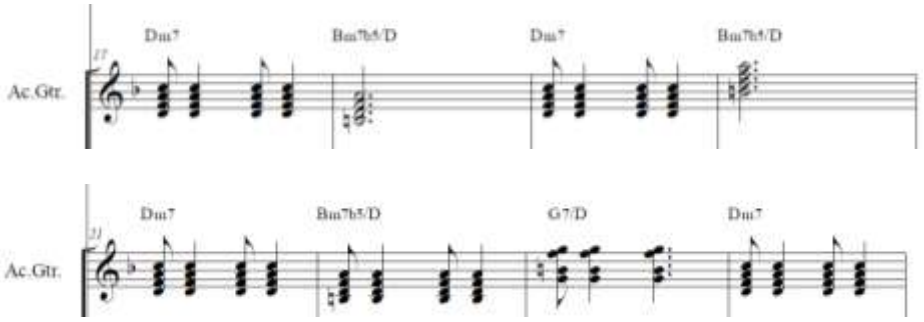
La siguiente variación que hay es en compás 15, lo demás de la progresión se mantiene igual, pero este acorde se decidió que cambie para agregar más tensión y haciendo de este acorde un sustituto tritonal del dominante de A7. De esta forma se enfatiza el movimiento cromático entre los dos acordes y genera un efecto más expresivo y tenso antes de la resolución. Se añade más tensión en esta parte para dar más contraste hacia la sección B.

Imagen 58: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas

Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección B se usa una progresión distinta, ésta consiste en Dm7, Bm7b5/D y en la sección donde la melodía varía el ritmo hace un acorde de G7/D. El acorde de Bm7b5/D varía de la sección A en el bajo, el uso de estos dos acordes hace que el sonido de la armonía se vuelva más dórica, también se puede reflejar este sonido en el acorde de G7/D que en lugar de resolver hacia un acorde de C, resuelve hacia un Dm7. Cabe mencionar que en esta sección se puede ver el uso del D como un pedal constante en todos los acordes, esto se pensó para que el D mantenga

su protagonismo como centro tonal, y, aunque los acordes sean modales, no se pierda la sensación de la tonalidad original. Finalmente, para ir a la parte de improvisación se usa un corte con los mismos acordes pero se agrega el Ebdim para que la transición con esa sección sea más contrastante.

Imagen 59: Fragmento acordes guitarra acústica arreglo Los Corazas



Fuente: Poveda, F. 2024

Análisis técnico del arreglo de "Puñales" en estilo Yaraví Jazz.

Las versiones que se utilizó para la composición de este arreglo fue la siguiente:

Compositor: Ulpiano Benítez

Intérpretes: Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia

Año de publicación: 1958

Álbum: Ecuador

Link: https://www.youtube.com/watch?v=ZE7NIP3Kv6o

Adaptación para piano: Fidel Pablo Guerrero

Instrumentación y Función de Cada Instrumento.

El arreglo de esta obra está compuesto para un cuarteto conformado por:

Saxofón tenor

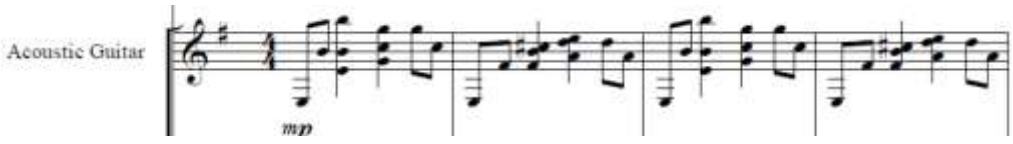
Este instrumento tuvo la función de interpretar la melodía principal y desarrollo temático. Interpreta la melodía como en la obra original.

Imagen 60: Fragmento saxofón tenor arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

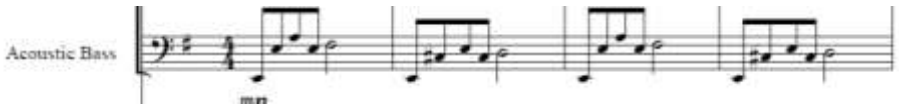
Guitarra acústica.

Este instrumento tuvo la función de acompañamiento armónico y rítmico con uso de *voicings* jazzísticos.

Imagen 61: Fragmento guitarra acústica arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Bajo acústico.

Base armónica y rítmica, con líneas tradicionales del acompañamiento del Yaraví, en ocasiones usa líneas melódicas para ser un poco más protagonista.

Imagen 62: Fragmento bajo acústico arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Batería.

Sostén rítmico pensado en un acompañamiento de blues en 6/8, mantiene la métrica de 3/4 durante la primera parte y en la segunda, donde se vuelve albazo, mantiene el acompañamiento tradicional del ritmo.

Imagen 63: Fragmento batería arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Estructura formal.

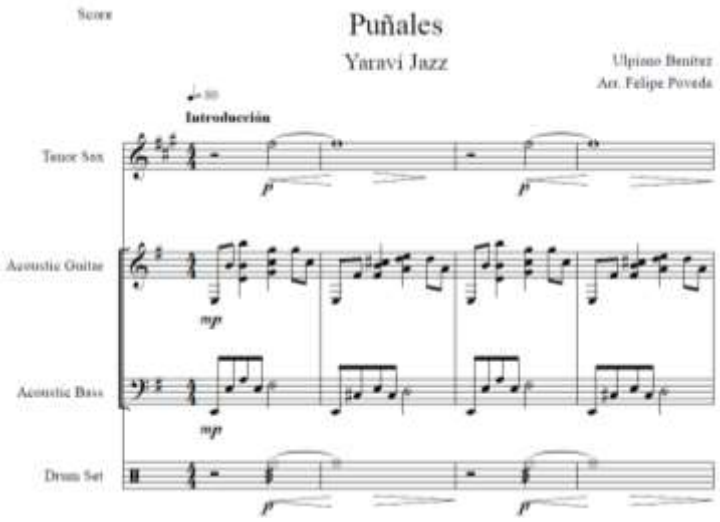
Introducción (compases 1-8, 19-26).

Tempo: Negra=80.

Compás: 4/4

Tonalidad: Em

La guitarra y el bajo marcan el pulso con acordes abiertos. El saxofón entra con una interpretación en una nota larga que va del segundo tiempo al compás completo que le sigue. La batería hace lo mismo que el saxofón con el *ryde cymbal* para generar un ambiente de ‘’oleaje’’.

Imagen 64: Fragmento introducción arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección A (compases 9-18).

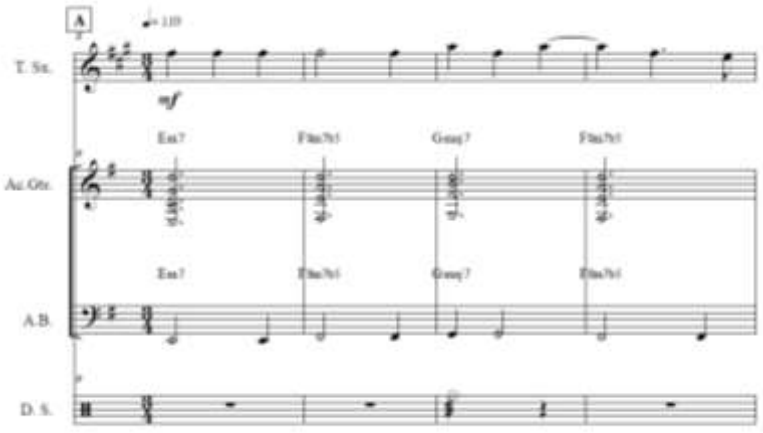
Introducción de la melodía principal.

Compás de 3/4

Tempo de negra=110

Armonía basada en Em7 - F#m7b5 - Gmaj7 - B7**.**

El saxofón se mantiene con la melodía principal, mientras que el acompañamiento de la guitarra hace acordes en figuración larga. El bajo mantiene figuraciones tradicionales del ritmo, en este caso en ¾. Finalmente, la batería en esta sección hace solamente pequeños rellenos con platillos.

Imagen 65: Fragmento sección A arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección B (compases 27-49).

Después de la introducción de los compases 19-26 retoma el tempo a negra=110. Se genera más actividad en la base rítmica con la batería haciendo el ritmo explicado anteriormente. Por otro lado, la base armónica de bajo y guitarra se mantienen con la misma idea de la parte A. Los acordes se usan con tensiones como Cmaj7, Dm7b5 y G/B.

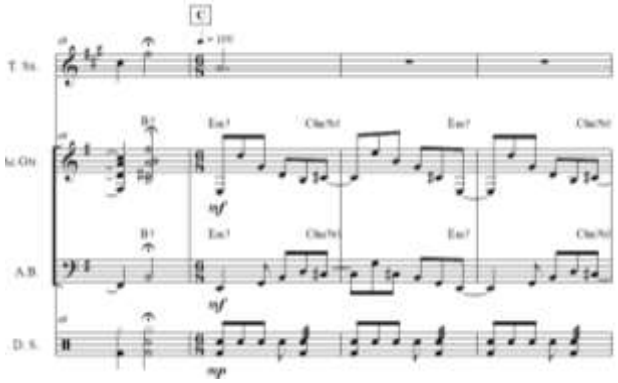
Imagen 66: Fragmento sección B arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección C (compases 50-73)

En esta sección hay un cambio de compás a 6/8. Cambio de tempo a negra con punto = 100. Cambio de ritmo de Yaraví a albazo. Uso de cortes sincopados como en el fin del compás 54 al 55. Los acordes en los primeros 4 compases son Em7 y C#m7b5. El acompañamiento de guitarra y bajo juega con los arpegios de estos dos acordes. La base rítmica de la batería mantiene la interpretación típica del albazo. Esta sección tiene un sonido mucho más alegre que las otras. Los acordes usados en esta sección son en su mayoría Em7 y Gmaj7 donde destacan el uso de acordes de dominantes para llegar al segundo. Como por ejemplo: A7 y Ab7 para llegar a Gmaj7.

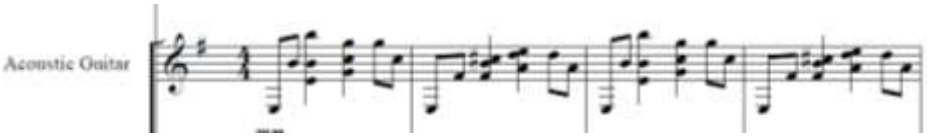
En esta sección se puede encontrar la parte de improvisación del compás 74 al 81. Aquí se mantiene una progresión armónica más estable. Se usa dos compases de duración por acorde. Después del compás 81 se retoma el inicio de esta sección hasta el final.

Imagen 67: Fragmento sección C arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

La estructura mantiene una forma típica de la canción original, pero con variaciones rítmicas y armónicas para aportar interés sin perder la identidad de la misma.

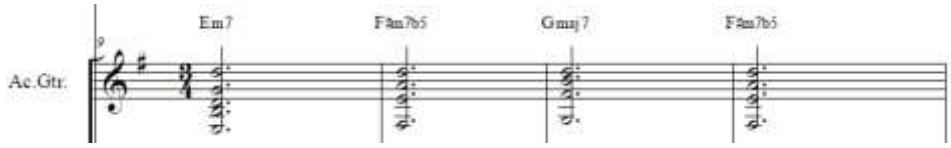
Análisis armónico.

El arreglista trató de rearmonizar completamente la obra original y se utilizaron acordes con extensiones típicas del Jazz. También se cambió de tonalidad de Dm del arreglo original en el que se basó el autor a Em, para más comodidad del instrumento solista que es el saxofón tenor. En la introducción se usan acordes abiertos, variaciones del acorde de Em y C. Se mantiene un pedal en E para no perder la esencia de la tonalidad pese al uso de notas fuera de ésta como C#, A y F# para dar un pensamiento más modal desde el inicio del arreglo.

Imagen 68: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

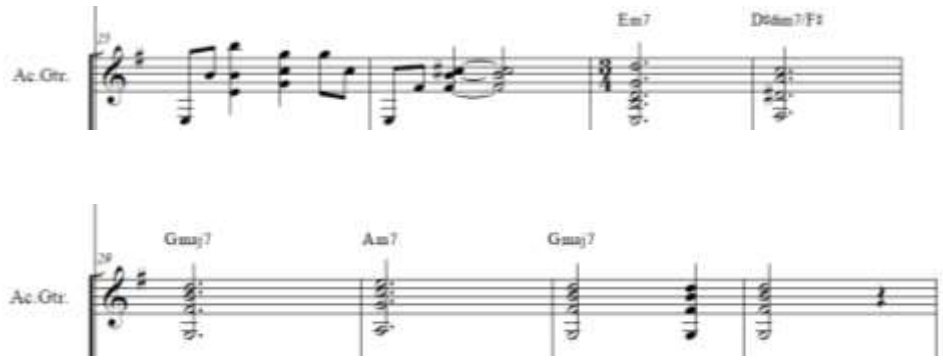
En la primera parte de la sección A se mantiene una armonía diatónica donde se les agregó su respectiva séptima para dar un sonido más jazzístico y que el acorde suene más colorido y contrastante de la armonía original. Ej. Compases 9-12. En la segunda parte de esta sección se decide usar un acorde disminuido, D#dim/F#, que funciona como un acorde con función de dominante secundario hacia el B7, pues el bajo en F# actúa como una nota de paso hacia el B7, siendo su quinta. Después se utiliza el mismo acorde en el compás 16, pero en esta ocasión resuelve hacia Gmaj7, para que el bajo del acorde disminuido resuelva de manera cromática hacia El Gmaj7 y dar variar la armonía de menor a su relativo mayor.

Imagen 69: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales

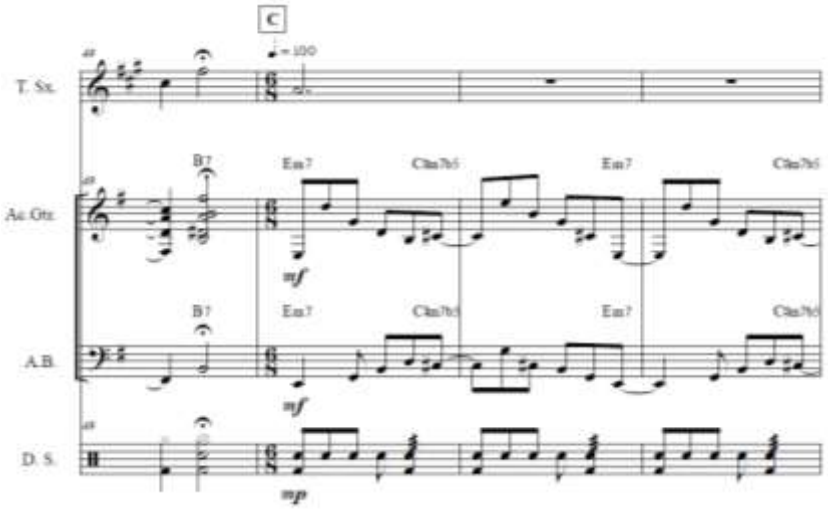


Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección B se hace una subida diatónica entre los bajos de los acordes para denotar ese contraste que existe con la sección A, este proceso se hace muy notorio en la línea del bajo que toca E, F#, G, A. Ej. Compases 27-30. En la segunda parte de esta sección hace lo mismo pero esta vez usa todos los acordes diatónicos, ya no se usa el acorde de D#dim/F#. Ej. Compases 33-36. Para finalizar con esta sección, la guitarra empieza a hacer arpegios sobre los acordes a partir del compás 40 al 46 y finaliza con acordes largos y un corte junto a bajo y batería en los acordes de Gmaj7 y D#dim/F# para ir hacia la sección C, donde hay un cambio de ritmo bastante notorio.

Imagen 70: Fragmento acordes guitarra arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

En la primera parte de sección C la guitarra y el bajo usan los acordes de Em7 y C#m7b5, donde el primero es diatónico pero el segundo se puede interpretar como un acorde de paso cromático para generar tensión antes de volver al Em7. Estos dos instrumentos mantienen una textura homofónica en gran parte de esta sección. Cuando empieza la melodía, los acordes que se usan son Gmaj7 y Em, pero para ir del primero al segundo se usan acordes de pasos cromáticos como el A7 y Ab7 en el primer caso (compases 56-57) y en el segundo caso F#7 y F7 (compases 60-31). Para hacer a esta sección aún más contrastante, la guitarra hace arpegios con un bajo moviéndose de manera cromática para finalizar la frase con acordes de D#dim/F#, B7 y Em en la primera parte (compases 66-67) y en la segunda parte, para entrar a la sección de improvisación, se toca F#m7b5, B7 y Em, como una progresión típica de II, V, I. (Compases 72-73). En la sección de improvisación se usan acordes diatónicos, pero pensado en el relativo mayor de la tonalidad G. Los acordes usados son Gmaj7, Bm7, Am y Em. Finalmente, se repite la sección a partir del compás 82 y se termina con los arpegios de Em7 y C#m7b5.

Imagen 71: Fragmento armonía sección C arreglo Puñales

Fuente: Poveda, F. 2024

Análisis técnico del arreglo de "Ojos Azules" en estilo Tonada Jazz.

Compositor: Rubén Uquillas

Intérpretes: Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia

Año de publicación: 1958

Álbum: Ecuador

Link: https://www.youtube.com/watch?v=nltxu507RFw

Instrumentación y función de cada instrumento.

El arreglo está escrito para cuarteto conformado por:

Saxofón Tenor

Este instrumento tiene el rol de la melodía principal. Hace la melodía como en la canción original.

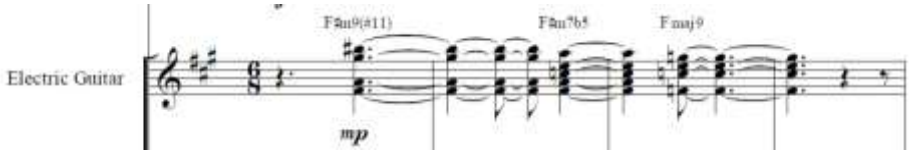
Imagen 72: Fragmento saxofón tenor arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Guitarra Eléctrica.

Se encarga del acompañamiento armónico con progresiones de acordes con tensiones y *voicings* típicos del Jazz, la mayoría fuera de la tonalidad original.

Imagen 73: Fragmento guitarra eléctrica arreglo Ojos Azules



Fuente: Poveda, F. 2024

Bajo Eléctrico.

Establece la base rítmica y armónica. Las líneas que hace juegan con los arpegios de los acordes. Hace líneas simples, tratando de mantener la marcación tradicional del ritmo, pero hace algunas variaciones para reforzar el acompañamiento.

Imagen 74: Fragmento bajo eléctrico arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Batería.

Este instrumento hace un acompañamiento similar a un blues en 6/8. Alterna entre este ritmo y cortes rítmicos para acompañar al bajo y a la guitarra.

Estructura formal.

Introducción (Compases 1-21).

Tempo: Ad Libitum.

Compás: 6/8

Tonalidad: F#m

En esta sección el saxofón empieza con la melodía pero de forma *ad libitum,* donde el instrumentista es quien dará el tempo dependiendo su interpretación. La guitarra y el bajo acompañan la melodía que hace el saxofón con acordes. La guitarra hace los acordes completos, mientras que el bajo toca las raíces de los mismos con el mismo ritmo, haciendo una textura homofónica. La batería no hace nada hasta la anacrusa del compás 15.

A partir del compás 15, la batería empieza con el ritmo de blues antes mencionado, mientras que el bajo es quien empieza a hacer una línea melódica con las notas de los acordes. La guitarra se mantiene haciendo el acompañamiento armónico, mientras que el saxofón compaña con una

melodía menos significativa. Ej. Compases 13-16. Finalmente, al final del compás 21 se hace un calderón para entrar a la sección A. Ej. Compás 21.

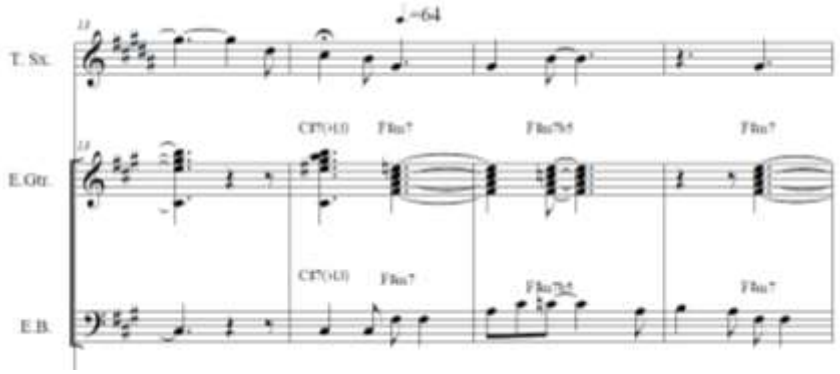
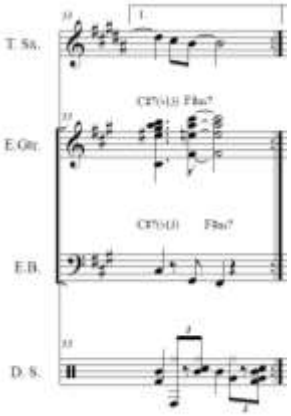
Imagen 75: Fragmento introducción arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

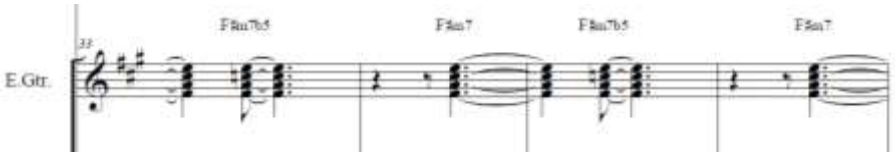
Imagen 76: Fragmento introducción arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección A (Compases 22-37).

En esta sección, se mantiene la tonalidad, compás y tempo. El saxofón retoma la melodía principal, interpretándola muy similar a la versión original. La guitarra mantiene la línea del

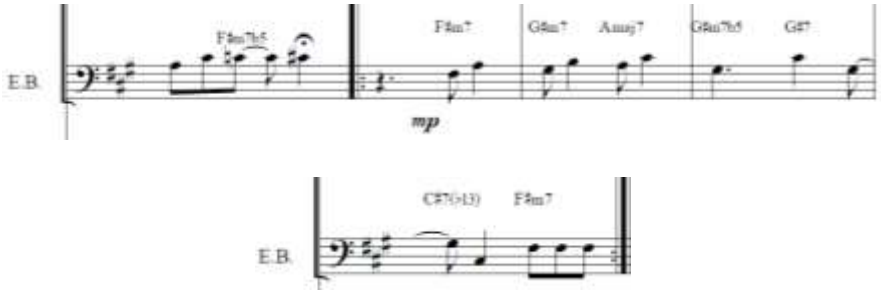
acompañamiento armónico. El ritmo que usa es mayoritariamente a tiempo, pero hay secciones donde usa síncopas, para acompañar al ritmo que hace la melodía. Ej. Compás 34-35.

Imagen 77: Fragmento Sección A acordes guitarra arreglo Ojos Azules



Fuente: Poveda, F. 2024

El bajo construye su línea en base a las notas de los acordes. Rítmicamente, varía entre el acompañamiento tradicional y también hace síncopas en secciones para hacer una especie de contramelodías. Ej. Compases 24-25. La batería se mantiene haciendo un ritmo similar al blues en 6/8.

Imagen 78: Fragmento Sección bajo eléctrico arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Sección B (Compases 38-49).

Tempo: Negra = 110

Compás: 4/4

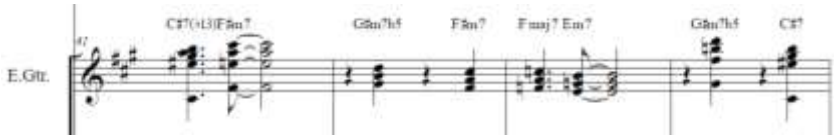
Tonalidad: F#m

En esta sección hay un cambio abrupto de ritmo. Se cambia a un compás de 4/4 para contrastar con la sección A y hacer que esta sección sea swing hasta el final. El saxofón mantiene la melodía principal, pero rítmicamente hace variaciones para que suenen en el estilo que se propone. Ej. Compás 38-40.

Imagen 79: Fragmento Sección B saxofón tenor arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

La guitarra entra en el segundo compás de la sección con síncopas, para acompañar lo que hace la melodía y mantiene esta línea de acompañamiento y en algunas partes hace los acordes en el *upbeat*. Hasta llegar a la parte de improvisación donde hace los acordes a tempo en los cuatro tiempos. Ej. 41-44.

Imagen 80: Fragmento Sección B acordes guitarra arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

En los dos primeros compases, el bajo acompaña el mismo ritmo de la melodía. En los siguientes compases, trata de hacer un acompañamiento más simple hasta llegar a la sección de improvisación donde empieza a hacer *walking bass*. Armónicamente, se mantiene simple, tocando en su mayoría las raíces de los acordes con quintas y terceras. La batería hace un acompañamiento rítmico típico del swing. En la sección de *outro* se retoma el inicio de la sección B, pero en el compás 54 se repite esa línea para finalizar.

Análisis armónico.

Se mantiene la idea de rearmonizar la obra y usar acordes fuera de la tonalidad con tensiones y con un pensamiento más modal. El arreglo empieza con el acorde de Fm9(#11) y Fm7b5, para crear un contraste entre el modo dórico y el modo frigio. Después, en el mismo sistema, se usa un acorde de Fmaj9, para acentuar el sentido modal. Este acorde se pensó como un préstamo modal de F lidio.

Imagen 81: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

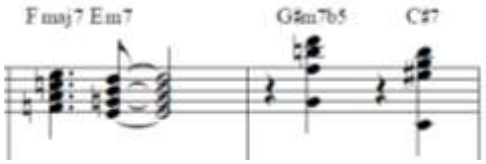
Del compás 5 al 8 se hace una progresión de II, V, I hacia el F#m7, se usa el acorde de C7 con una b13 para hacer un paso cromático hacia la 3ra del F#m7, es decir Ab (b13 de C7) a A (3ra de F#m7).

Imagen 82: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Este tipo de acordes se mantienen durante toda esta sección. En la sección B, se mantienen los mismos acordes. El único acorde nuevo que se puede encontrar es el Em7 que actúa como un VIIm7, haciendo de este un préstamo modal de F# aeólico.

Imagen 83: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules



Fuente: Poveda, F. 2024

En la sección de improvisación se usan los acordes de F#m7-G#m7-Amaj7-Gm#7b5 y C#7, donde los tres primeros son acordes del modo F# aeólico y los otros dos acordes funcionan como una cadencia II-V para volver al F#m7.

Imagen 84: Fragmento acordes guitarra arreglo Ojos Azules

Fuente: Poveda, F. 2024

Capítulo V

En el siguiente capítulo se detallará el proceso de grabación, mezcla y producción de los arreglos musicales desarrollados en este proyecto. Se describirán los equipos utilizados, la captura de audio y vídeo, técnicas de mezcla y edición.

Los músicos que participaron en la grabación de estos arreglos fueron:

- Joseph Maji: Saxofón Tenor
- Luis Eguiguren: Guitarra
- Juan Carlos Chávez: Batería y Percusión
- Felipe Poveda: Bajo eléctrico y contrabajo

Equipamiento utilizado para la grabación de audio.

Consola.

Para la grabación se usó una consola Presonus Studiolive 32sc para tener una gestión eficiente del audio en tiempo real.

Imagen 85: Consola PreSonus Studiolive 32sc

Fuente: PreSonus, 2025.

Medusa.

Se usó una medusa de 32 canales Rockville SX32100 para poder captar las señales de todos los instrumentos y ser enviadas hacia la consola.

Imagen 86: Medusa de 32 canales Rockville SX32100

Fuente: Rockville Pro Sound & Lightning, 2025.

Microfonía.

Saxofón

Para este instrumento se decidió usar el Micrófono Audio-technica ATM 350ul porque es ideal para instrumentos de viento porque resalta las frecuencias entre 3kHz a 5kHz, ayudando a que el saxofón tenga más presencia en la mezcla final. La ubicación fue ser sujetado a la campana del saxofón con un soporte de pinza.

Imagen 87: Micrófono ARM 350UL

Fuente: Audio-Technica, 2025.

Imagen 88: Micrófono Saxofón Tenor

Fuente: Poveda, F. 2025.

Guitarra.

Para este instrumento se decidió usar SM57 en el amplificador Fender frente al altavoz, ligeramente inclinado hacia el centro del cono. Se escogió este micrófono dinámico por su patrón cardioide que ayuda a minimizar la captación de ruidos externos y su respuesta en frecuencias medias altas entre 5 y 7 kHz ayuda a realzar el sonido de la guitarra en el amplificador. Además,

al no capturar muchas frecuencias graves profundas, se evita el *bleeding* de sonidos provenientes de otros instrumentos.

Imagen 89: Micrófono SM57

Fuente: Shure, 2025.

Imagen 90: Micrófono amplificador guitarra

Fuente: Poveda, F. 2025.

Batería.

Para este conjunto de instrumentos se decidió usar el drum kit de micrófonos AGK que incluye: P2 Micrófono para bombo, P17 micrófonos *overheads* y P4 micrófonos para *snare* y *toms.* Cada micrófono fue ubicado dependiendo su instrmento. Para el bombo se usó el AKG P2 ubicado ligeramente fuera del bombo para capturar la pegada del golpe. Se escogió este micrófono para el bombo por su captación de frecuencias graves. Para los o*verheads* se usaron los AGK P17, uno ubicado a 45° a la altura del *ride* y el otro ubicado a 45° a la altura del *snare* y *hihat.* Para tener una imagen estéreo de la batería. Para el *Snare* y los *toms* se usaron los AKG P4 cerca de cada instrumento apuntando hacia el centro del parche aproximadamente a 45° cada uno.

Imagen 91: AKG Drum Kit Mics

Fuente: AKG, 2025.

Imagen 92: Micrófono Bombo

Fuente: Poveda, F. 2025.

Imagen 93: Overhead Derecho, micrófono tom y micrófono snare

Fuente: Poveda, F. 2025.

Bajo y contrabajo.

Para el contrabajo se decidió usar un micrófono Audio-technica ATM 350ul, *pickup* piezoeléctrico K&K y pre amplificador K&K *Sound Bass Master.* Amplificador Fender Rumble 100 con micrófono Shure Beta 52A.

Imagen 94: Micrófono piezoeléctrico K&K y Pre-amplificador K&K

Fuente: K&K Sound, 2025.

Imagen 95: Micrófono Beta 52A

Fuente: Shure, 2025.

El primero micrófono se usó para captar el sonido del contrabajo más a detalle porque está direccionado hacia las f de sonido. Además, que éste no exagera los graves profundos que están entre 25 a 45 Hz. Al contrario, resalta más entre 200 Hz a 1 kHz para tener un sonido más natural.

El segundo micrófono se lo ubicó en la parte del puente del cotrabajo donde se transmiten las vibraciones hacia la caja de resonancia. Este micrófono fue usado con un pre-amplificador para tener una mezcla personalizada del sonido del instrumento. Se usó este micrófono para tener mayor captación de las frecuencias transmitidas por el puente.

Imagen 96: Micrófono piezoeléctrico y de pinza contrabajo

Fuente: Poveda, F. 2025.

Finalmente, el último micrófono fue ubicado en el amplificador para tener una mayor captación de las frecuencias graves entre 50 a 100 Hz y tiene un realce entre 4 kHz a 5 kHz para que se escuche un mayor ataque de las cuerdas, tanto en el contrabajo como en el bajo eléctrico.

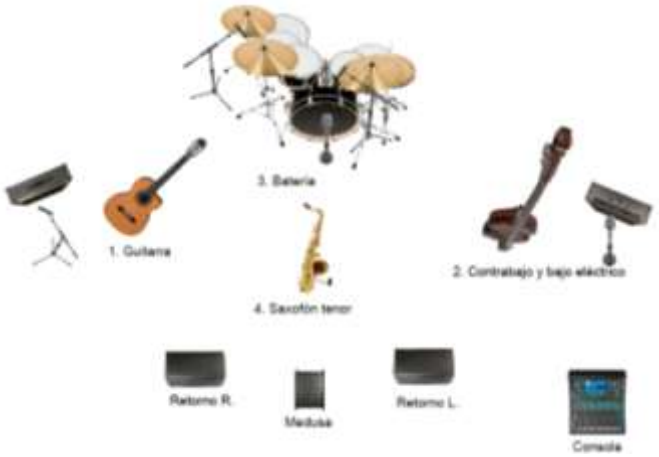
Se decidió usar una combinación de las tres señales de los micrófonos para tener un sonido más equilibrado con los diferentes sonidos que pueden captar los micrófonos y de esta forma tener una mayor flexibilidad al momento de la mezcla.

Stage Plot.

La disposición de los músicos está graficada desde el punto de vista del espectador. Se decidió este tipo de disposición para tener un sonido más *stereo* y poder tener mayor equilibrio de los sonidos al momento de tocar y al momento de la mezcla.

1. **Guitarra Eléctrica:** Derecha
2. **Bajo eléctrico y contrabajo:** Izquierda
3. **Batería:** Centro hacia atrás
4. **Saxofón:** Centro hacia adelante

Imagen 97: Stage Plot



Fuente: Poveda, F. 2025.

Mezcla y Procesamiento de audio.

El objetivo de la mezcla fue mantener la dinámica y naturalidad de la interpretación en vivo, por lo que únicamente se emplearon plugins nativos de Pro Tools con un procesamiento bastante sutil. Solo se pensó en tres procesamientos principales en cada instrumento. Estos fueron: Ecualización Multibanda, Compresión y reverberación ligera.

Saxofón tenor.

Ecualización.

Para este proceso se usó el ecualizador nativo de Pro Tools EQ III 7 Band, en donde se aplicó un high pass filter en la frecuencia de 80 Hz para eliminar las frecuencias graves no deseadas y que se generan por el viento y la proximidad, también para evitar el bleeding de otros instrumentos como el contrabajo. Se realizó un realce en 1,05 kHz para resaltar la presencia del instrumento y el brillo natural del mismo También, se atenuó ligeramente en 380 Hz y 2.80 kHz para evitar la sonoridad nasal o turbia y el exceso de brillo del instrumento.

Compresión.

Para este proceso se utilizó el plugin Dyn3 Compressor/Limiter con un ratio de compresión de 3:1. El ataque fue configurado a 15 ms para preservar las transientes iniciales que caracterizan al instrumento, el release se configuró en 80 ms para lograr un retorno natura. El threshold se estableció en -14 db para lograr una reducción de la ganancia de entre 3 a 5 dB.

Reverb.

Se utilizó el plugin D.Verb en modo Small Hall, con un tiempo de decay de 2 segundos y un mix de 15% y se subió la ganancia del plugin a -1,2 dB para no perder nivel. Esto, con el objetivo de aportar un entorno acústico natural y cálido al saxofón.

Imagen 98: Procesos Saxofón Tenor

Fuente: Poveda, F. 2025.

Guitarra Eléctrica.

Ecualización.

Para este proceso se usó el ecualizador nativo de Pro Tools EQ III 7 Band, donde se aplicó un high pass filter en 80 Hz para eliminar las frecuencias graves innecesarias y tratar de eliminar el bleeding de otros instrumentos. Se aplicó un low pass filter en 6.33 kHz para eliminar frecuencias de otros instrumentos que se filtraron. Se buscó la frecuencia fundamental del instrumento entre 285 Hz y 3 kHz para otorgar presencia y claridad al sonido de las cuerdas. Se

atenuó entre 757,9 Hz para evitar la acumulación de resonancias y eliminar frecuencias que no sonaban bien.

Compresión.

Se usó el compressor/limiter Dyn3 y se empleó un ratio de 4:1 con un ataque rápido de 8 ms y un release medio de 120 ms. Se decidió este tipo de configuración para controlar los picos sin aplanar la interpretación del instrumento. Se aplicó un threshold de -18 dB y para evitar la pérdida de ganancia se aumentó el mismo parámetro en 3.3 dB.

Reverb.

Se usó el plugin Dverb con la configuración tipo Plate. Se usó una mezcla al 18% y un decay de 1.5 segundos para proporcionar un brillo característico y una sensación de espacio sin afectar la sonoridad directa del amplificador.

Imagen 99: Procesos Guitarra

Fuente: Poveda, F. 2025.

Contrabajo.

Ecualización.

Para este proceso se usó el ecualizador nativo de Pro Tools EQ III 7 Band en los 3 tipos de señales. Señal del Shure Beta 52A, ATM 350UL y la señal directa del amplificador como caja directa. Para la primer señal se hizo un corte de subgraves en 40 Hz y se reforzó en 80 Hz para darle cuerpo al sonido. Se atenuó entre 250 para evitar la saturación. Se realzó entre 700 Hz para mejorar la articulación. Se usó un Low Pass Filter en 2 kHz para limpiar las frecuencias captadas de otros instrumentos.

Para la segunda señal se aplicó el mismo ecualizador. Se usó un High Pass Filter en 80 Hz para minimizar el exceso de graves y porque en la anterior señal ya se reforzó esa frecuencia. Se usó un LPF en 5 kHz para eliminar el bleeding de otras señales de instrumentos. Se atenuó en 190,4 Hz para minimizar las frecuencias graves y se resaltó en 1,95 kHz para realzar la articulación.

Para la tercera señal se usó un HPF en 80 Hz para evitar el exceso de graves y tener mayor claridad con la articulación. Se atenuó en la frecuencia de 2.53 kHz porque después de un barrido de frecuencias se pudo escuchar que en ese punto había un sonido no muy agradable. Se resaltó las frecuencias de 236.8 Hz y 6 kHz.

Se creó un auxiliar para enviar todas las señales mediante envíos y tener una mezcla conjunta de las mismas. Aquí se aplicó el mismo ecualizador pero con las señales sumadas, donde se usó un HPF en 40 Hz para evitar el exceso de graves, mientras que se realzó en 2.14 kHz para resaltar la articulación y se atenuó en 230,7 Hz por una frecuencia que no sonaba agradable.

Compresión.

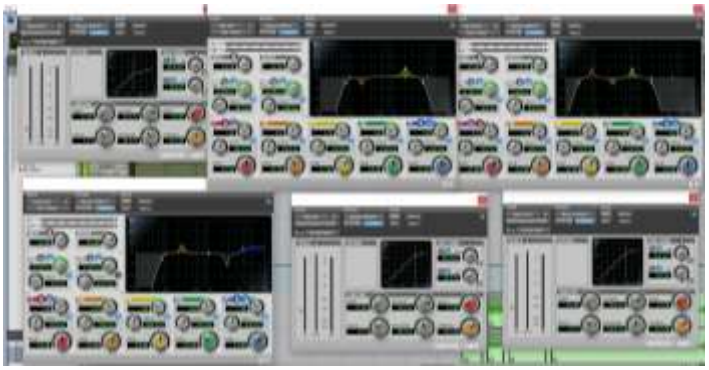
Al igual que en la ecualización se usó una compresión distinta para cada señal. Para la primera señal se usó el compressor/limiter Dyn3 en donde se usó un ratio de 4:1, un release de 100 ms y un ataque de 25 ms. Se buscó una compresión con un threshold de -19,7 dB para mantener la consistencia dinámica para no perder la naturalidad y se realzó la ganancia en 3.7 dB. Para la segunda señal se usó el mismo compresor con un ratio de 4:1, un ataque más lento de 40 ms, un threshold de -19.6 dB y para evitar la pérdida de nivel se realzó la ganancia en 3.4 dB.

Para la tercera señal se usó una compresión más agresiva con un threshold de -30.8 dB para que se aclare más la articulación de las notas, mientras que los otros parámetros se mantuvieron similares. En el auxiliar creado se aplicó un compresor con las señales sumadas con un ratio de 4:1, un ataque de 20 ms y threshold de -26.4 dB y una ganancia de 3.9 dB, estos parámetros se usaron para amalgamar las dos señales.

Reverb.

Se evitó aplicar una reverberación a este instrumento para evitar la saturación de frecuencias graves.

Imagen 100: Procesos señales individuales contrabajo



Fuente: Poveda, F. 2025.

Imagen 101: Procesos general contrabajo

Fuente: Poveda, F. 2025.

Bajo eléctrico.

Ecualización.

En el caso de este instrumento, solo se grabaron dos señales. Del micrófono Shure Beta 52A y del amplificador directo. Para la primera señal se usó un HPF en 250 para eliminar el exceso de graves y tener una mayor presencia de las otras frecuencias y maximizar la articulación. En esta señal se dio prioridad a las frecuencias del rango de medios graves a altos.

Se realzó la frecuencia de 3.36 kHz para que se note una mejor articulación y se atenuó en 846,7 Hz para minimizar el efecto de trasteo.

En la segunda señal se dio prioridad a los sonidos graves para que contraste con la ecualización de la primera señal. Se usó un LPF en 1.03 kHz para cortar todas esas frecuencias y realzar los graves. Se usó un HPF en 40 Hz para no tener un exceso de estas frecuencias. Se realzó en 80 Hz para dar protagonismo a los graves y se atenuó en 316.4 Hz para quitar frecuencias que molestaban.

Se usó un canal auxiliar para sumar las dos señales en un ecualizador común, donde se usó un HPF en 40 Hz para evitar el exceso de graves y se atenuó en 223.6 Hz por el mismo motivo, además se realzó en 2.37 kHz para realzar la articulación que se escucha en esa frecuencia.

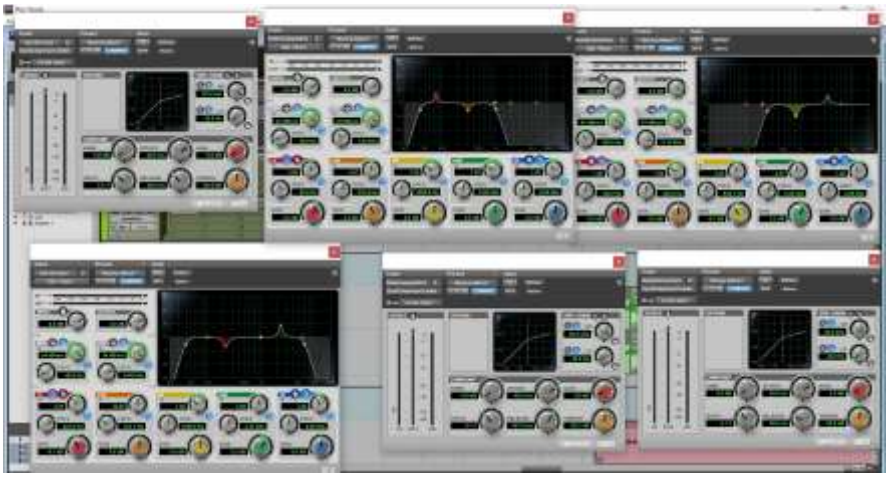
Compresión.

Para la compresión se usó un compresor Dyn3*Compressor/Limiter* en donde se usó un ataque lento y un release rápido para que se note una mejor articulación del instrumento. Se usó un *threshold* de -29.5 dB para que la compresión no sea tan agresiva y se aumentó en 2 dB la ganancia para no perder nivel.

En la segunda señal se usó un tipo de compresión para evitar el exceso de graves, pero con la suficiente compresión para no perder articulación. Se usó un ataque y release más lento de 40 ms y 331.6 ms respectivamente, un *threshold* de -29.1 dB y una ganancia aumentada en 2 dB para no perder nivel.

Se usó un compresor en el canal auxiliar para amalgamar las dos señales con una compresión no tan agresiva con un *threshold* de -29.4 dB y un release y ataque de 40 ms y 20 ms respectivamente. Un ratio de 4:1.

Imagen 102: Procesos Bajo eléctrico



Fuente: Poveda, F. 2025.

Batería.

Ecualización.

Para este proceso se usó el ecualizador nativo de Pro Tools EQ III 7 Band. Para el bombo se reforzó la zona de 80,6 Hz para darle cuerpo, se aplicó un corte en los 400 Hz para evitar opacidad. Se aplicó un LPF hasta 2 kHz para eliminar las señales de otros instrumentos y tener solo la del bombo y se aplicó un HPF en 40 Hz para evitar el exceso de graves.

Imagen 103: Ecualización y compresión bombo

Fuente: Poveda, F. 2025.

Para el snare se realizó un corte de graves en 100 Hz, se realzó en 200 Hz para darle cuerpo y se reforzó en 5 kHz para enfatizar el golpe de las baquetas. Se atenuó en 1.87 Hz por una frecuencia que molestaba al escuchar. Para el tom se usó un LPF en 1.65 kHz para eliminar la filtración de otras señales. Se realzó en 458.1 Hz por un barrido de frecuencias. Para los overheads se creó un auxiliar para ecualizarlos juntos y se usó un corte de graves en 100 Hz y se realzó entre 10 a 12 kHz para capturar el brillo de los platos.

Imagen 104: Ecualización y compresión snare

Fuente: Poveda, F. 2025.

Imagen 105: Ecualización y compresión tom

Fuente: Poveda, F. 2025.

Imagen 106: Ecualización y compresión Overheads

Fuente: Poveda, F. 2025.

Compresión.

Para el bombo se usó un ratio de 6:1, un ataque de 22 ms, un release de 100 ms y un threshold a -12 dB, lo cual se aplicó para mantener la presencia del instrumento y controlar los picos por el golpe del pedal. Se nota una reducción de ganancia de hasta 6 dB.

Para el snare se aplicó un ratio de 4:1, ataque de 10 ms, release de 100 ms y una reducción de 3-5 dB. Se usó este tipo de compresión para suavizar los picos sin opacar la presencia en la mezcla. Se usó un threshold de -19.6 dB y se realzó la ganancia con 1.9 dB. Para el tom se usó una compresión más agresiva por la fuerza del instrumento.

Para los overheads se creó un auxiliar para usar un compresor conjunto y se usó un ratio de 2:1, un ataque de 30 ms, un release de 150 ms y un threshold de -15 dB. Con una reducción máxima del ganancia de entre 2 a 3 dB. Se usó este tipo de compresión para nivelar ligeramente el uso de platos y captar un rango amplio de toda la batería con una sensación equilibrada estéreo.

Se creó un canal auxiliar para toda la batería y tener una compresión general y amalgamar todos los instrumentos en donde se aplicó un threshold de -28 dB, un ratio de 4:1, un ataque y release de 40 ms y 70 ms respectivamente, de esta forma se pudieron unir todos los instrumentos.

Reverb.

Se usó una reverberación D-verb en modo Room con un decay de 1.8s y un mix bajo de 20% para la batería en general.

Imagen 107: Reverb y compresión batería

Fuente: Poveda, F. 2025

Conclusiones

La música tradicional de la serranía ecuatoriana está caracterizada por estar enfocada hacia una armonía tonal funcional, con elementos básicos, lo cual puede limitar la variedad y la expresividad de la música, sin embargo, la fusión con elementos jazzísticos, permitió explorar nuevas sonoridades y aplicar armonías más complejas. La fusión de géneros musicales ha sido muy popular en los últimos años y ha demostrado ser una forma bastante efectiva al momento de renovar y dar un nuevo concepto a la música tradicional, también para atraer a un público más amplio y diverso. Al haber fusionado géneros tradicionales con elementos jazzísticos, se pudo crear una nueva experiencia musical, explorando nuevas posibilidades creativas, pero manteniendo lo tradicional, de esta forma también se pudo dar un sentido fresco y contemporáneo a los ritmos elegidos para este proyecto.

Con este tipo de fusión también se logró que el autor de este proyecto pueda explorar de manera más creativa la combinación de elementos para poder crear un arreglo musical mediante la aplicación y exploración de armonías y ritmos. Además, se logró que los músicos intérpretes tengan la libertad de experimentar y fusionar elementos de ambos géneros, lo que dio lugar a arreglos originales y emocionantes. También, la fusión de los ritmos seleccionados con elementos jazzísticos, tiene el potencial de atraer a un público más diverso y amplio. Al combinar elementos de los dos géneros, se pudieron crear arreglos atractivos para atraer tanto a amantes de lo tradicional como a amantes de nuevas sonoridades. De esta forma se puede crear un intercambio cultural entre ambos pensamientos, ya que tienen raíces y características distintas, y a l fusionarlos se pudo crear un puente para fomentar el diálogo cultural, promoviendo el enriquecimiento mutuo.

Con la fusión de estos géneros se pudo proporcionar una evolución natural para la música tradicional ecuatoriana, al introducir elementos más complejos, propios del Jazz, integrando elementos armónicos y rítmicos de este género, donde se pudo agregar capas de sofisticación y creatividad a los ritmos seleccionados, ayudando a que la música tradicional se mantenga presente y atractiva para las nuevas generaciones. Todo esto fue con el fin de contribuir a la preservación y difusión de la música tradicional ecuatoriana generando interés en nuevos públicos, de esta forma se promueve la valoración y aprecio de la diversidad cultural destacando la riqueza cultural del Ecuador y fomentando el respeto por las raíces musicales para generar un mayor reconocimiento y apoyo tanto a la música tradicional como al Jazz. Finalmente, el producto resultante fue subido a la plataforma digital de YouTube para que el público pueda verlo. A continuación, se podrá encontrar el link para poder ver el resultado de este trabajo de titulación: https://youtu.be/C53f6SuexMA

Referencias

Báez, F. (2018). La Danza del Yumbo. *El Diario*.

Beltrán, L. (2014, agosto). *Ballet ecuatoriano*. Ballet Folklórico de Luis Beltrán. http://balletdeecuador.ec/

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.

Carpio, J. (2010). *La música ecuatoriana: Historia y evolución*. Editorial Universitaria.

Cayo, J. (2022, 24 de enero). Desde las Artes Musicales y Sonoras, el estudiante Javier Cayo propone un arreglo propio para el yumbo "Coraza". *Universidad de las Artes del Ecuador*. https://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2022/01/24/desde-las-artes-musicales-el-estudiante-javier-cayo-propone-un-arreglo-propio-para-el-yumbo-coraza/

Cook, N. (1998). *Music: A very short introduction*. Oxford University Press.

Franco, J. (2011). Vida y expresiones musicales de los Yumbos de Nanegal. *Revista Musical Ecuatoriana EDO*, 5-33.

García, M. (2018). Impacto de la globalización en la música tradicional ecuatoriana. *Revista de Cultura Andina, 15*(2), 45-62.

Giddins, G., & DeVeaux, S. (2009). *Jazz*. W. W. Norton & Company.

Gioia, T. (2011). The philosophy of jazz. En *The history of jazz* (2a ed., pp. 300-325). Oxford University Press.

Gómez, A. (2015). *El jazz en Ecuador: Historia y desarrollo*. Editorial Quito Jazz.

Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Pylen & Sons/Conmusica.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.

Huirachoca, F. (2020). *Repertorio musical tradicional y popular latinoamericano* [Tesis de licenciatura inédita]. Universidad Nacional de Loja.

Játiva Mafla, D. J., Galarraga Cadena, D. L., & Toapanta Fernández, M. J. (2021). Capishca un baile libre tradicional del Chimborazo. *Caminos de Investigación, 3*(1), 8-18.

Jazz Advice. (s.f.). *The Jazz Mindset: How to Think Like a Jazz Musician*. https://www.jazzadvice.com

Jazz Advice. (s.f.). *Understanding Jazz Harmony*. https://www.jazzadvice.com

Jones, L. (2018). Melodic Development in Jazz Improvisation. *Jazz Times, 48*(5), 22-30.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co.

Loudlands Music. (2024). *Piano arranging basics*. https://www.loudlandsmusic.com/blog/piano-arranging-basics

Lowell, D., & Pullig, K. (2003). *Arranging for large jazz ensemble*. Berklee Press.

Miles Davis Official Website. (s.f.). *Biography*. https://www.milesdavis.com

Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura. https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf

National Endowment for the Arts. (2020). *Jazz: An American Art Form*. https://www.arts.gov

Nestico, S. (1993). *The Complete Arranger*. Fenwood Music.

Pacheco, A. (2012). *Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Cuenca.

Pérez, L. (2021). *Fusiones musicales en el Ecuador: Entre la tradición y la modernidad*. Ediciones Andinas.

Regnier, D. (2021). *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. ADL Editions.

Robinson, R., & Winold, A. (1976). *The Choral Experience*. Harper & Row. https://www.evanrogersmusic.com/blog-contents/big-band-arranging/getting-started

Rojas, D. (2017). La evolución del sanjuanito y su relación con otros géneros musicales. *Revista Musical Latinoamericana, 22*(1), 33-49.

Salgado, H. (1952). *Música Vernácula Ecuatoriana*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. https://musicuce.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/mve1952b.pdf

Salvador, F. (2015). *La armonía en la música tradicional ecuatoriana: Análisis y propuesta de modernización*. Universidad Central del Ecuador.

Smithsonian Institution. (s.f.). *Smithsonian Jazz*. https://americanhistory.si.edu/smithsonian-jazz

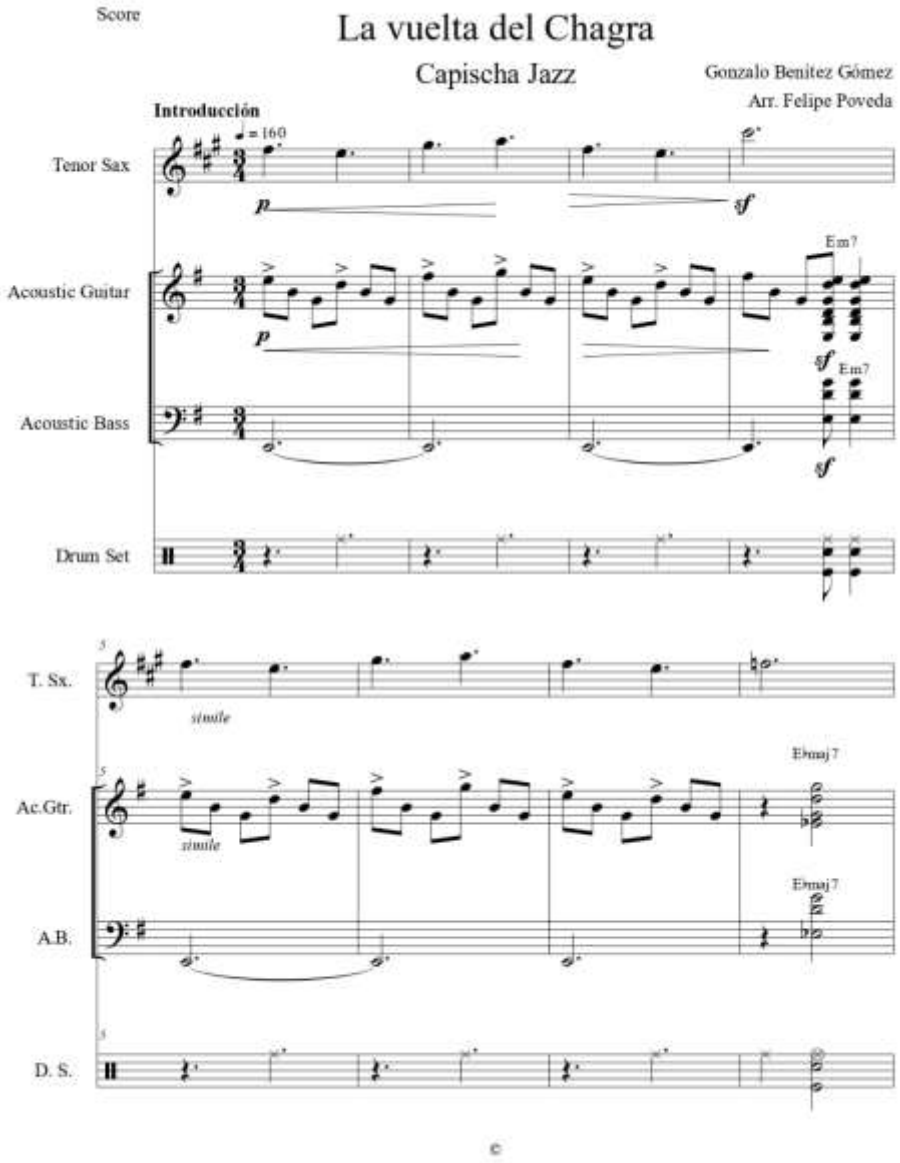
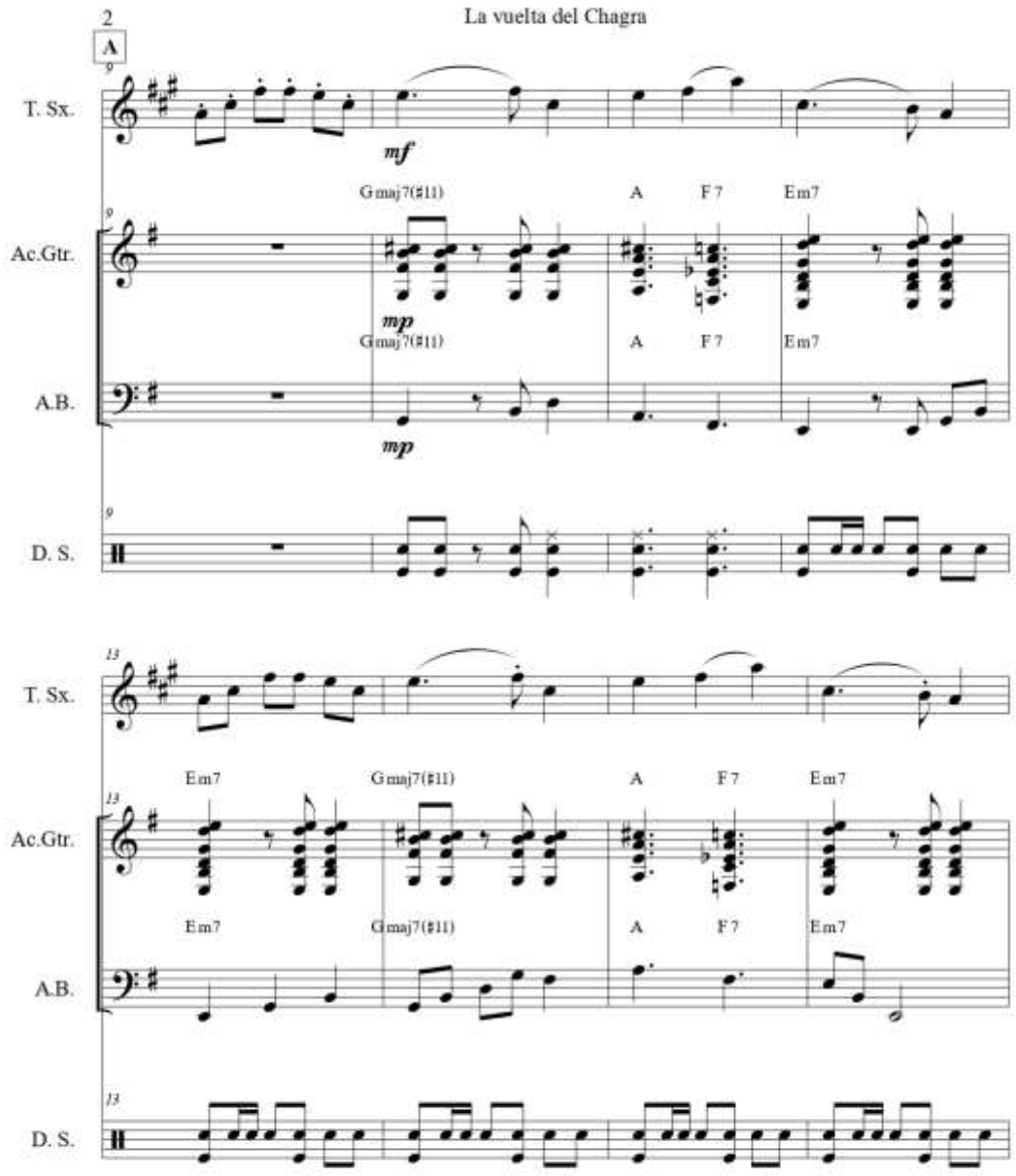
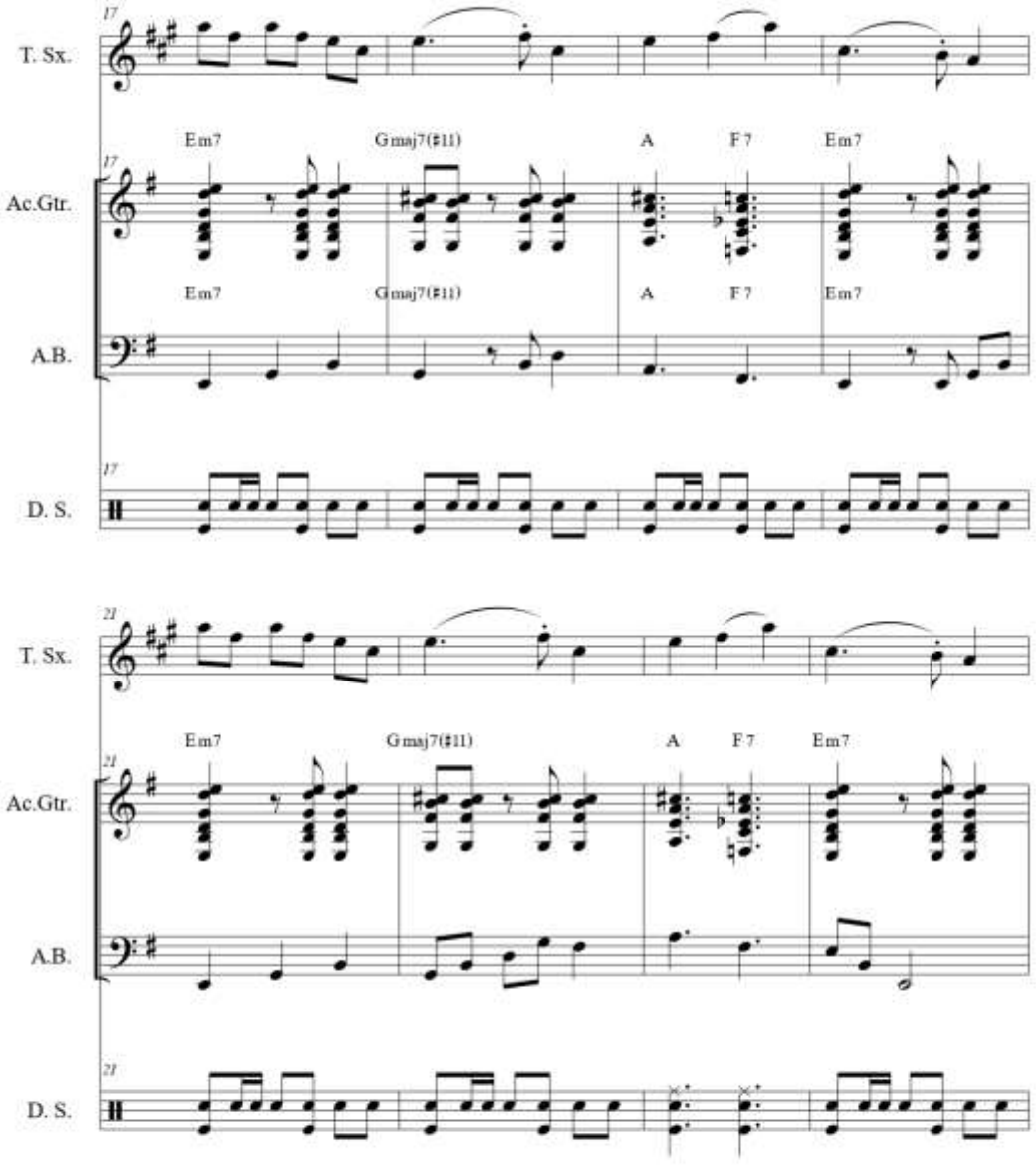
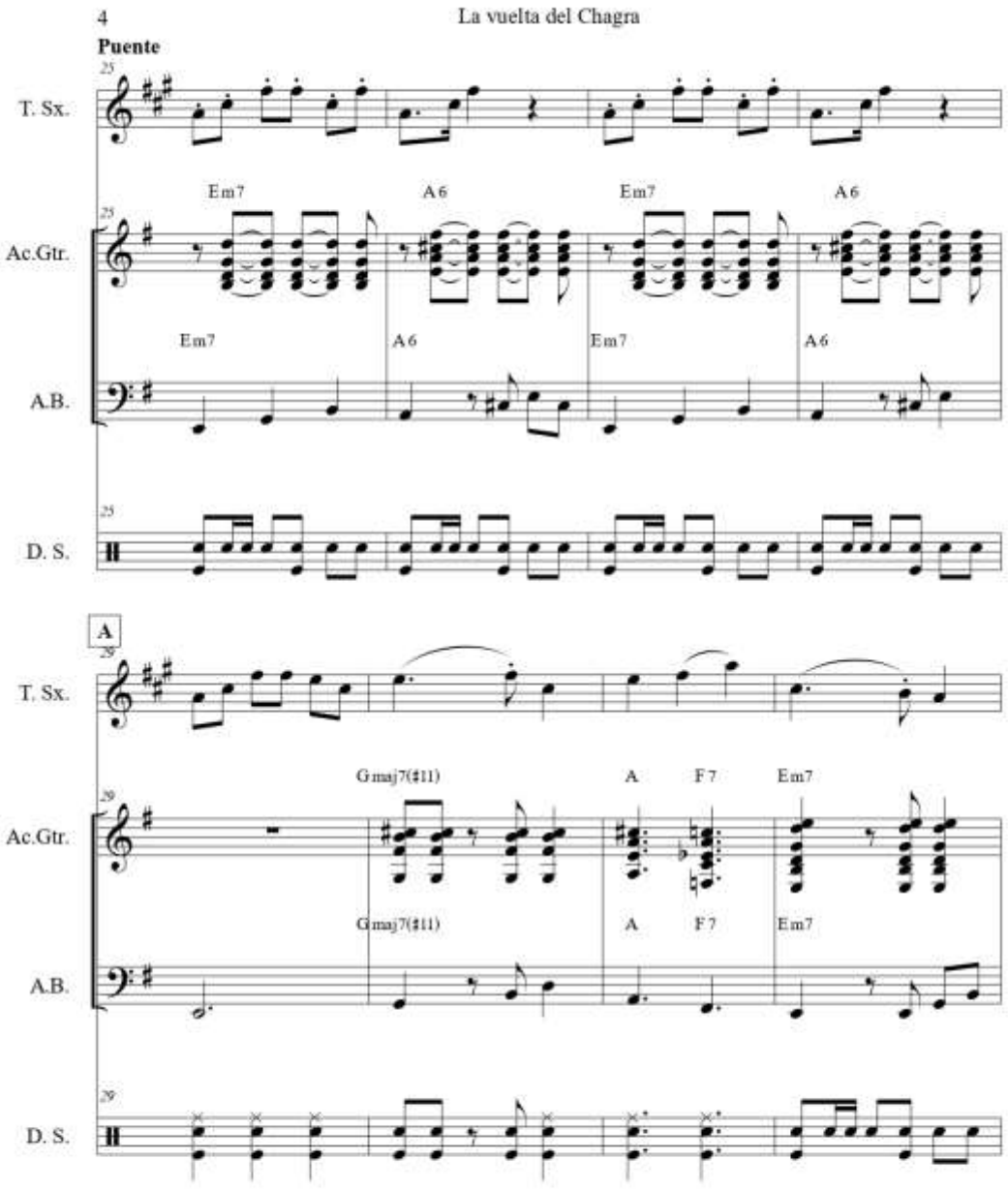
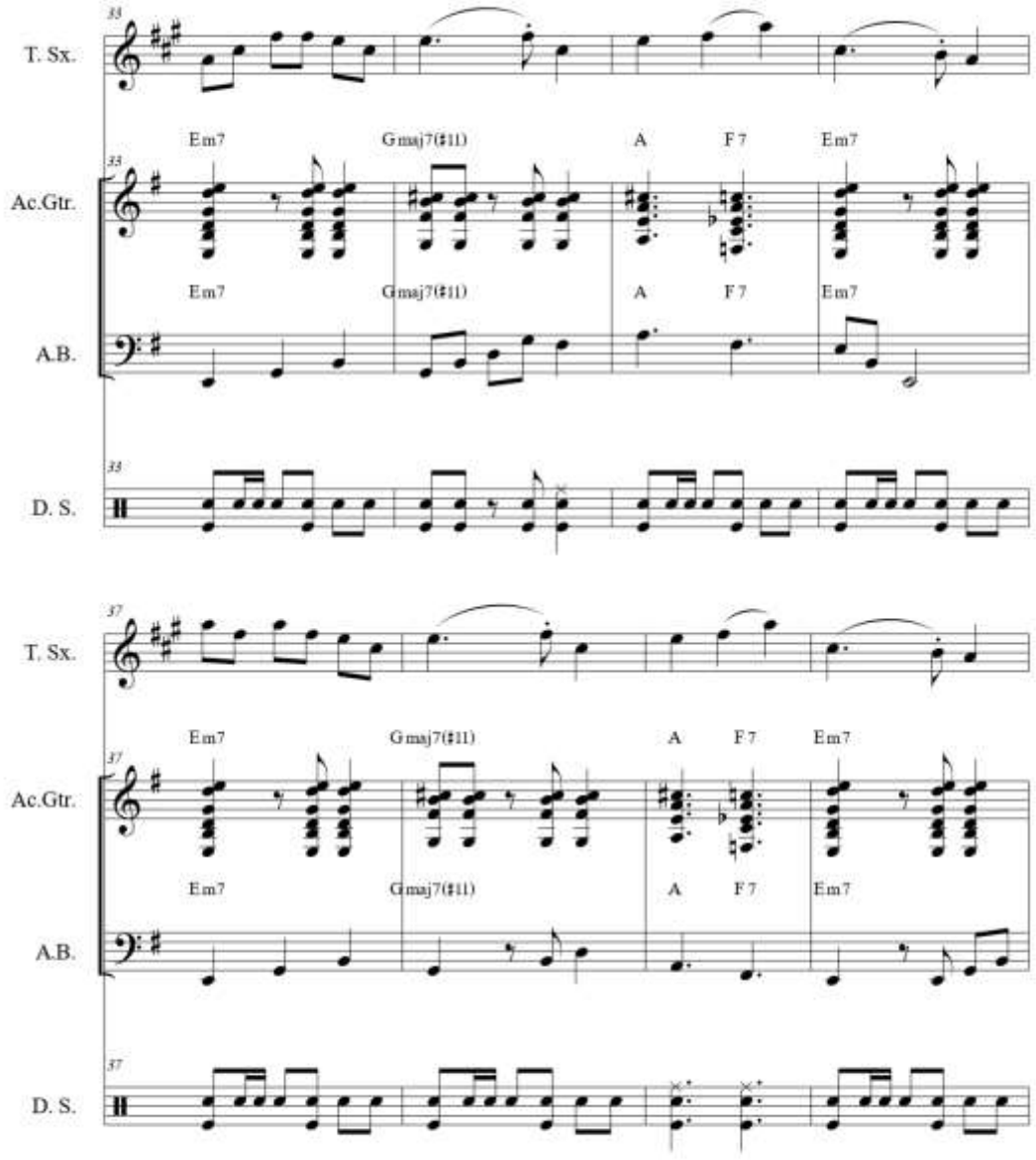
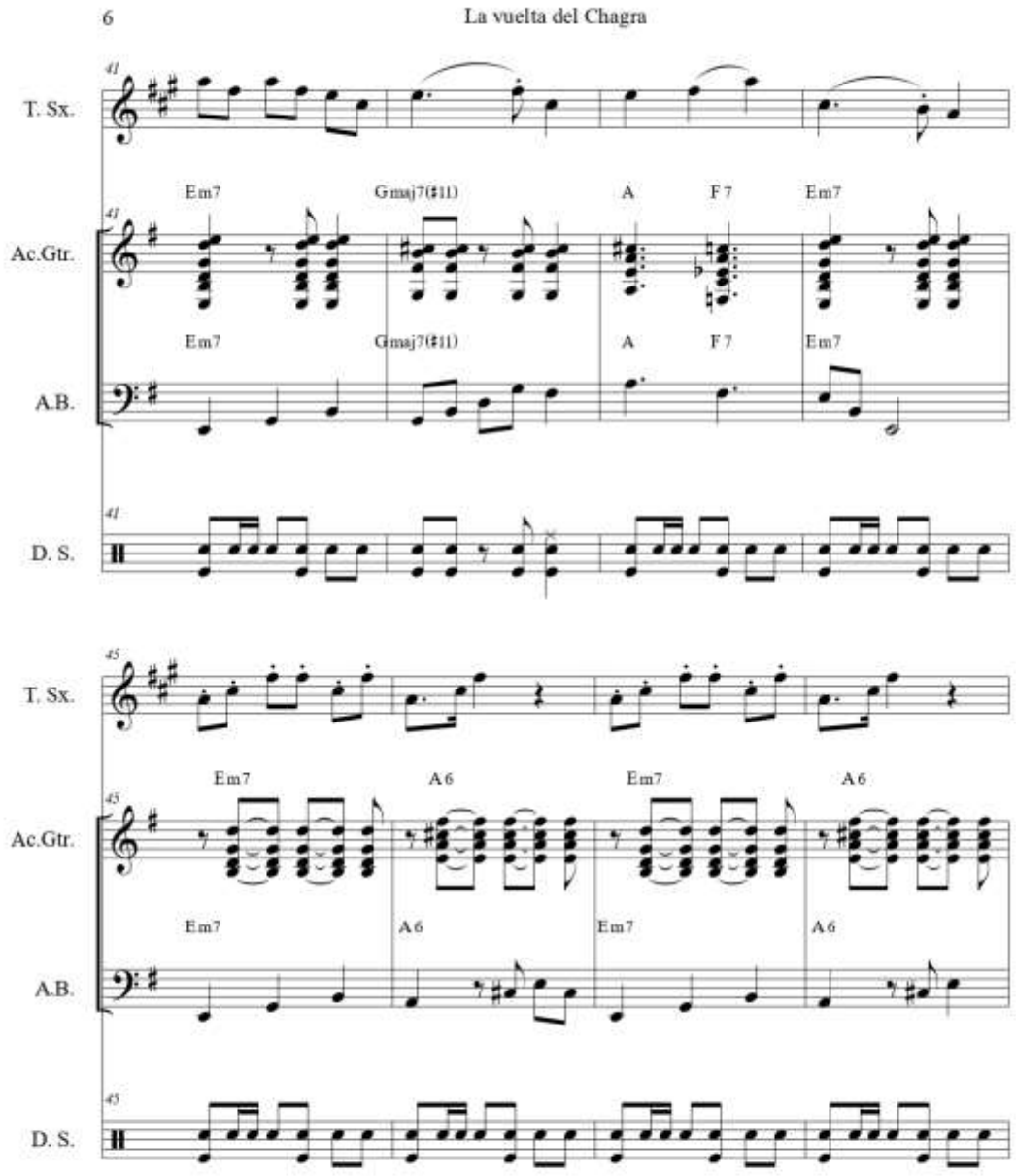
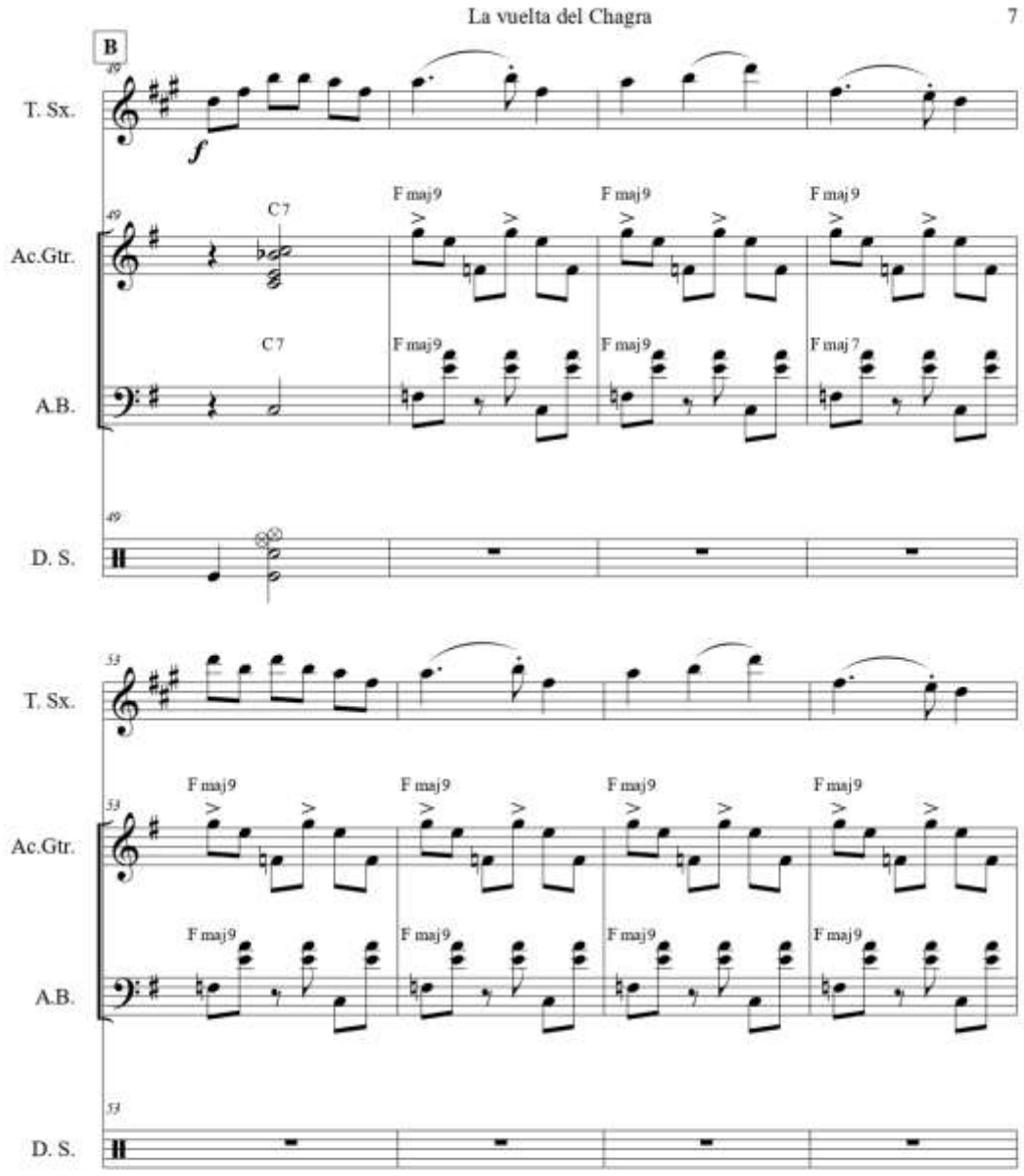
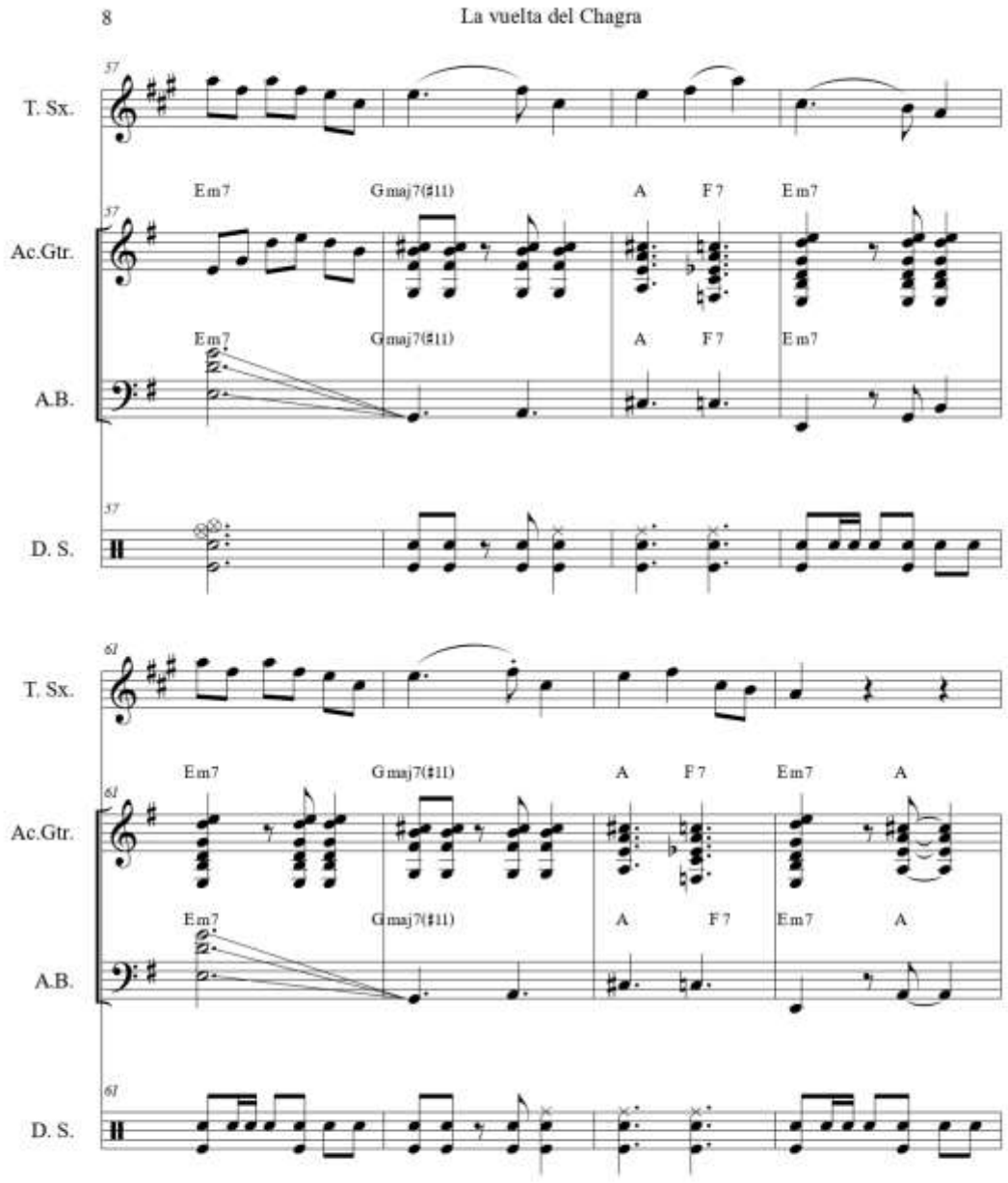
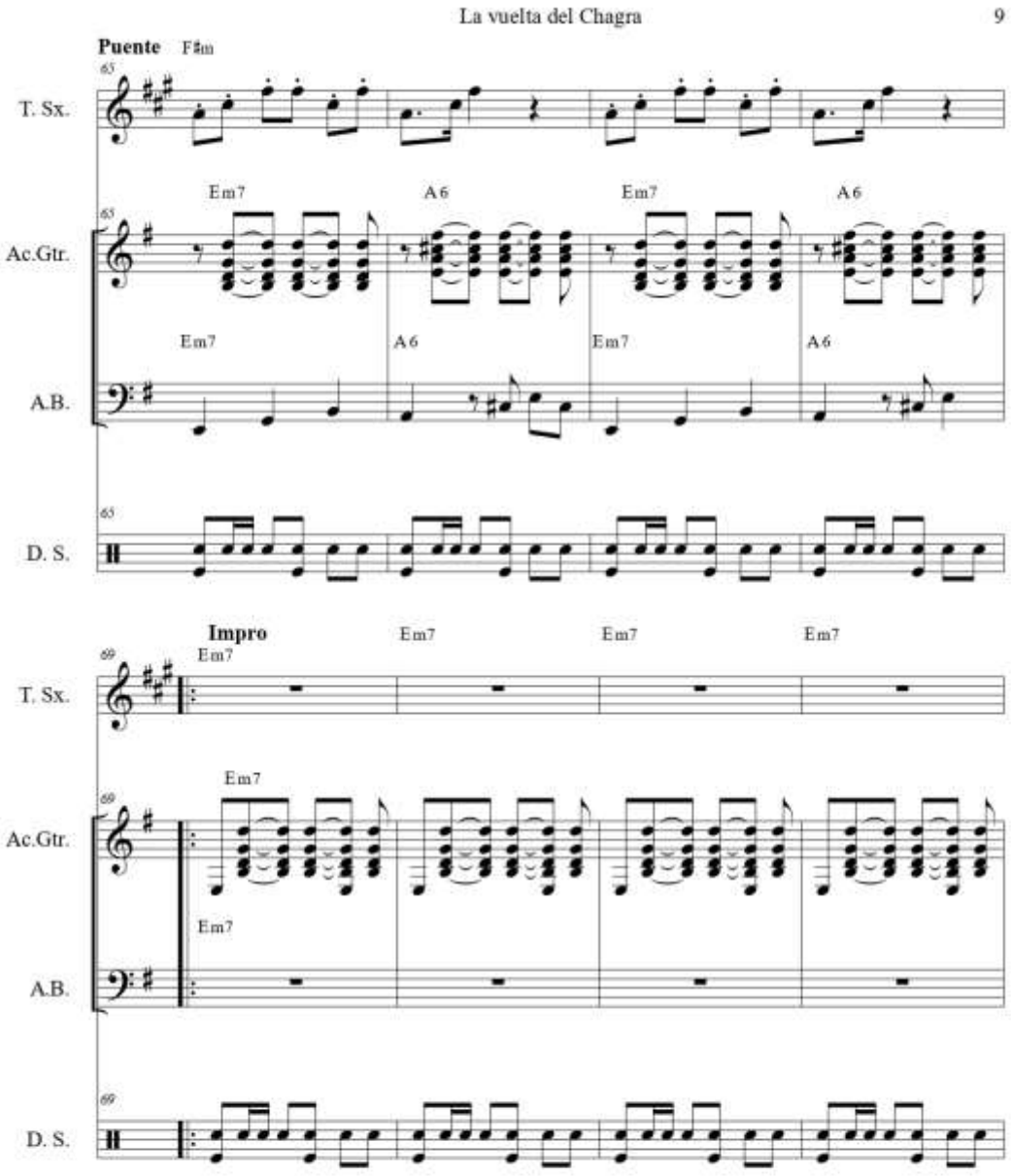
Torres, M. (2018). La escena del jazz en Quito: Un análisis cultural. *Revista de Música Latinoamericana, 39*(2), 123-145.

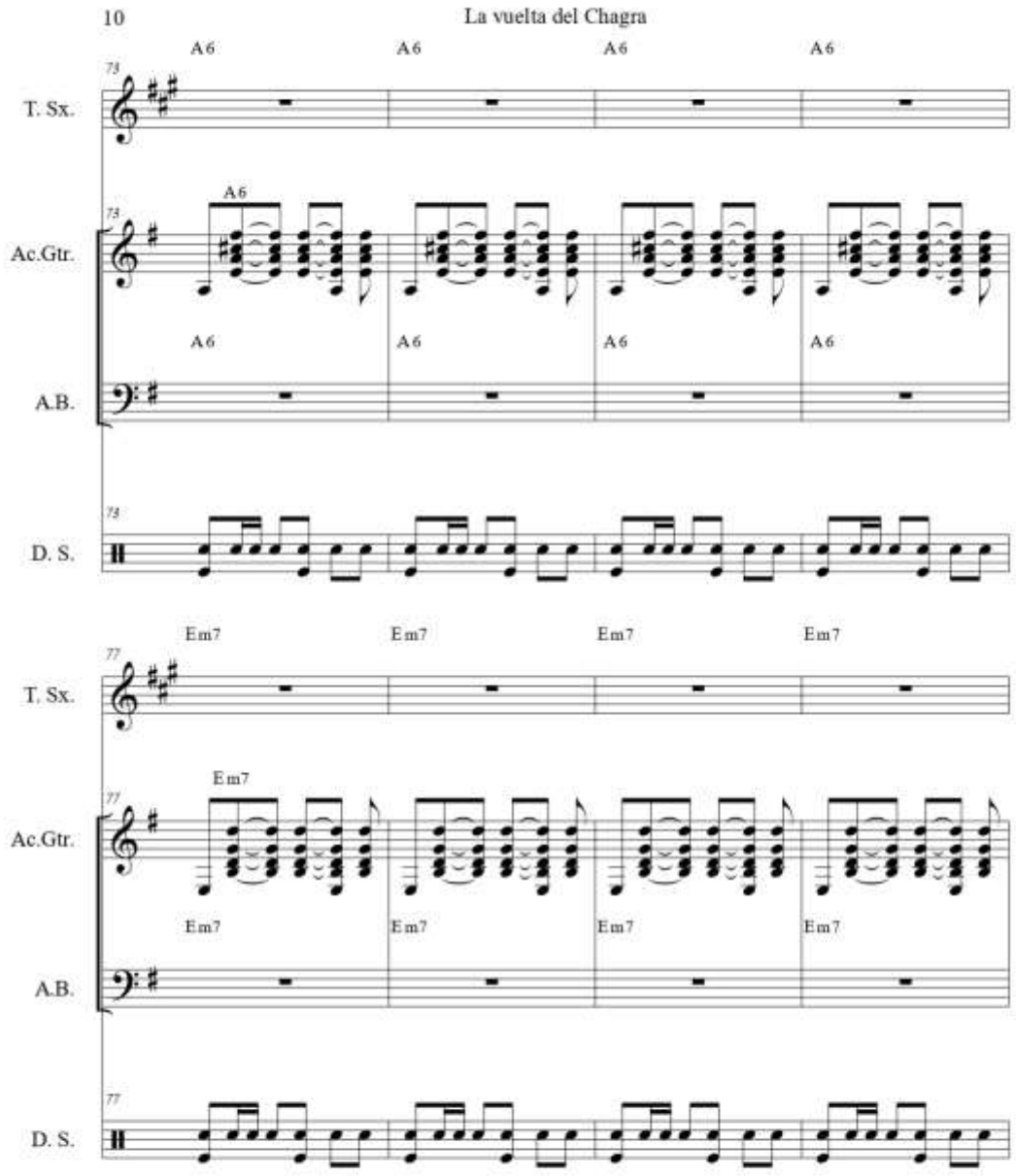
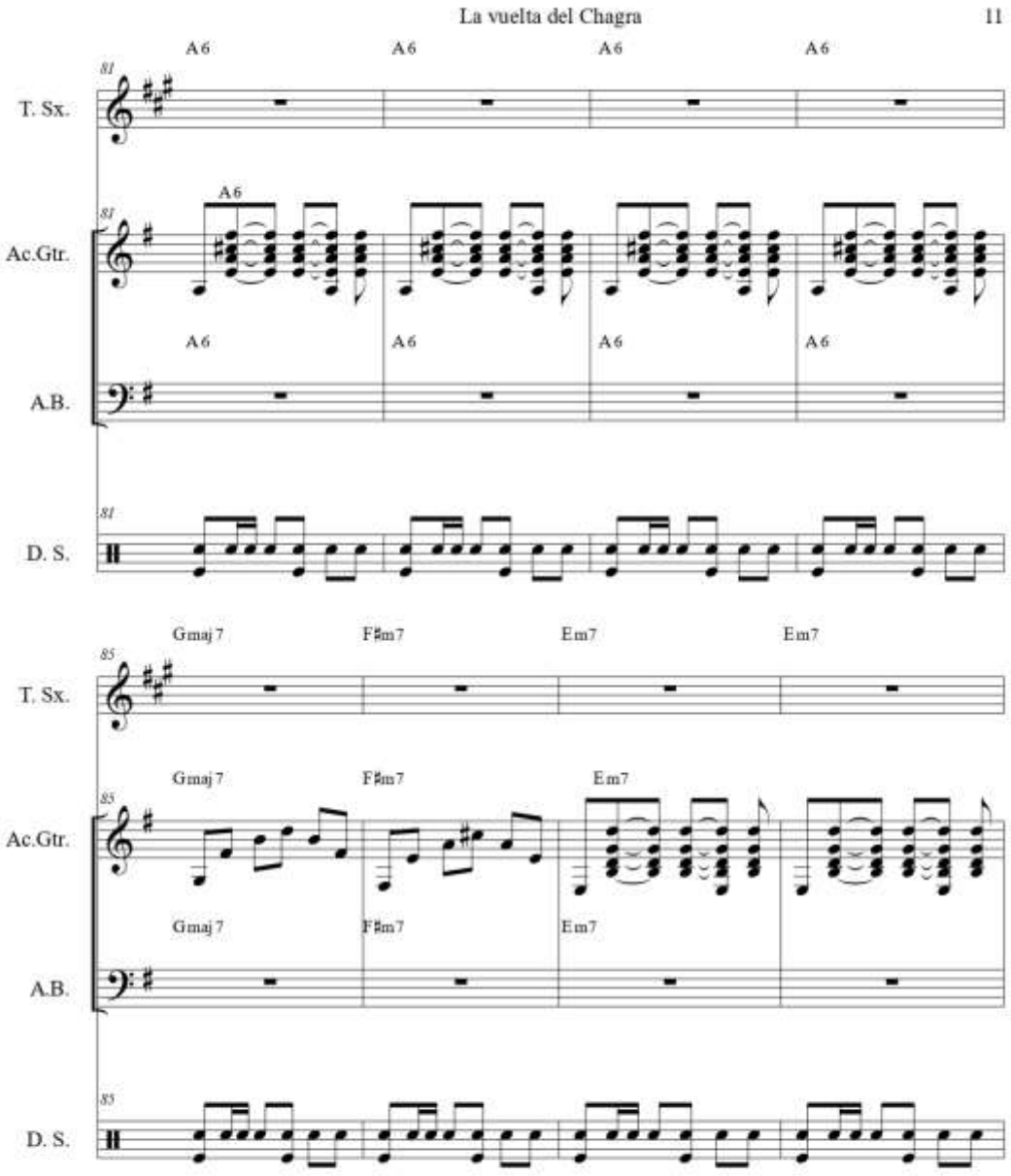
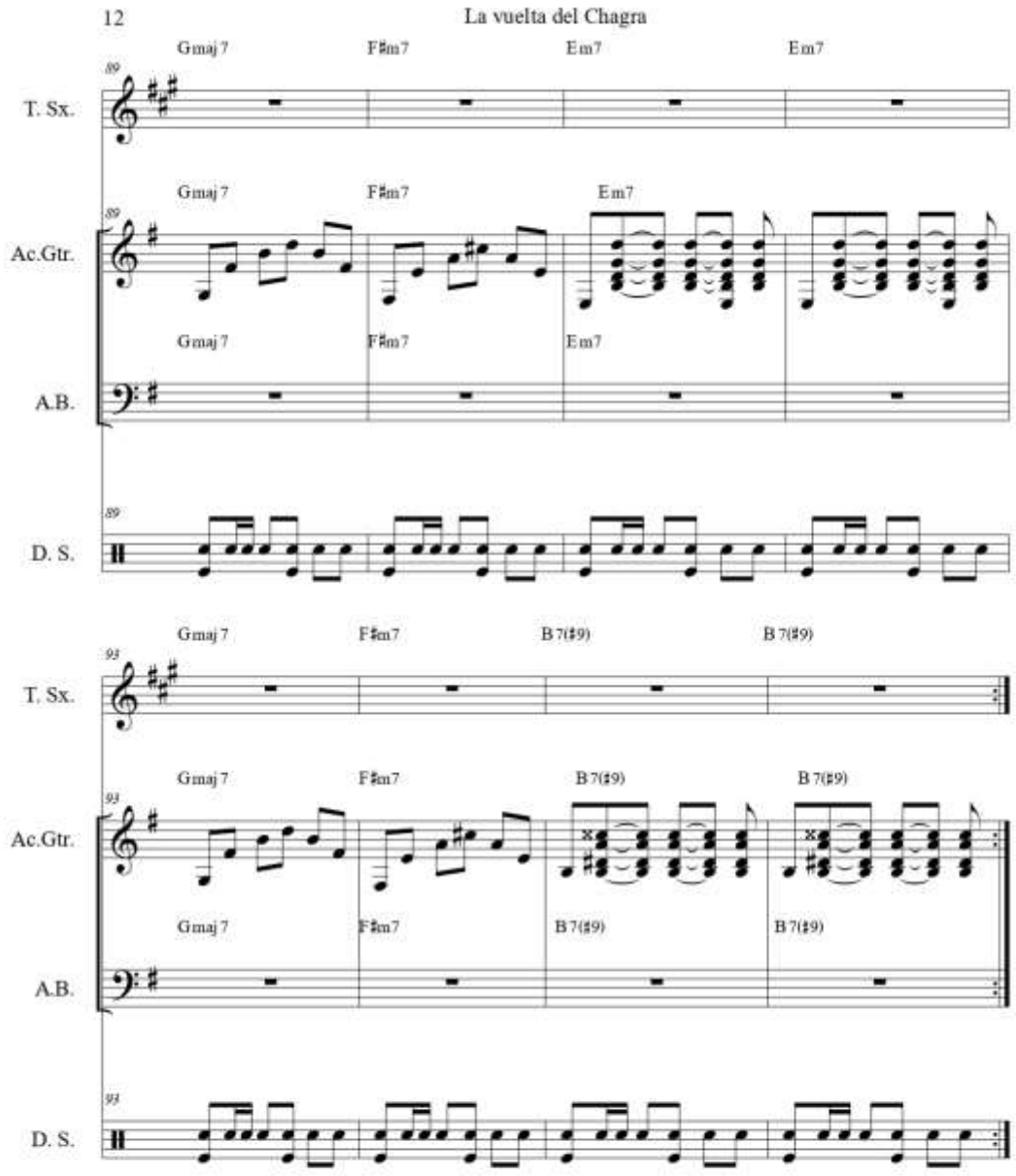
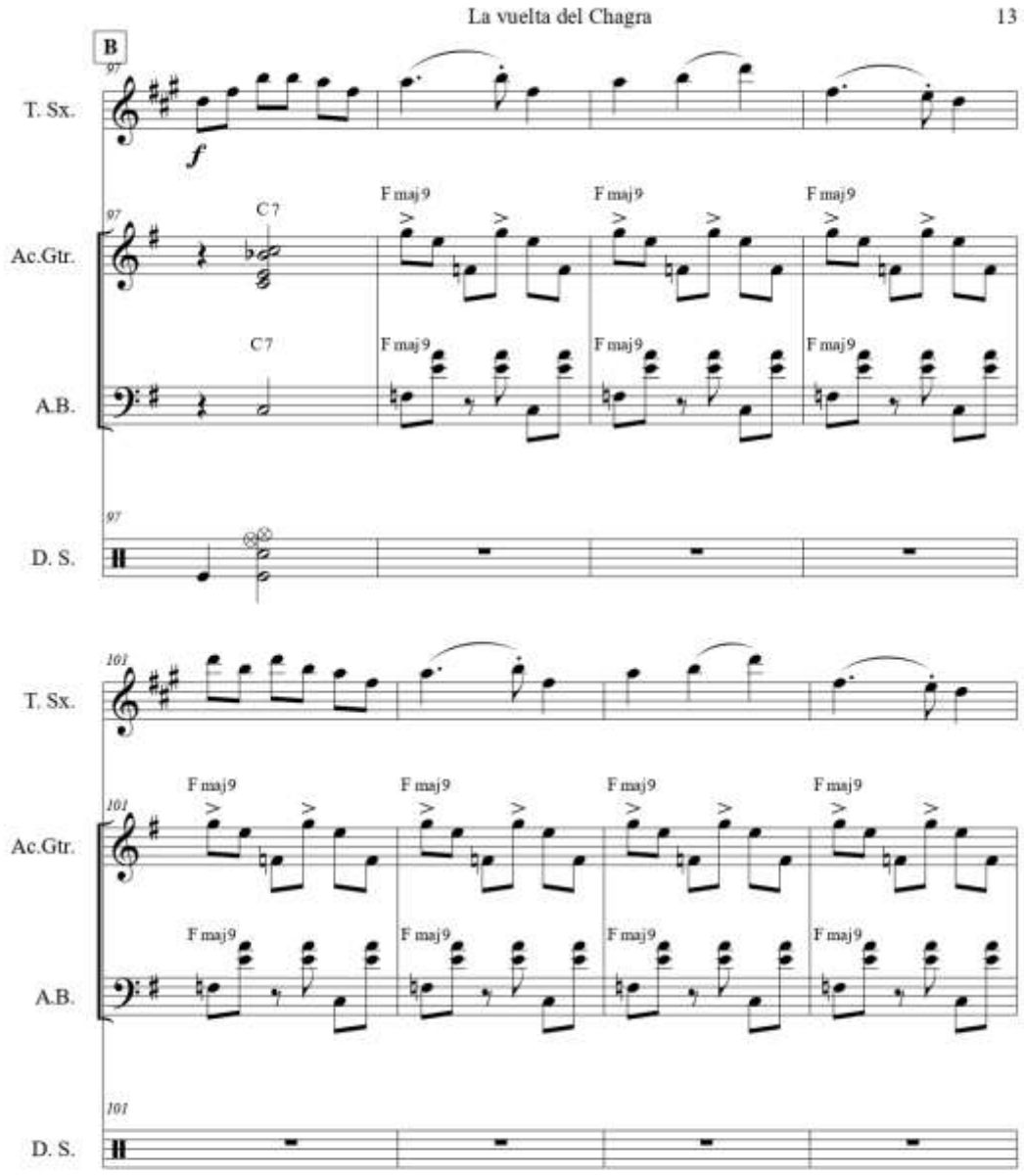
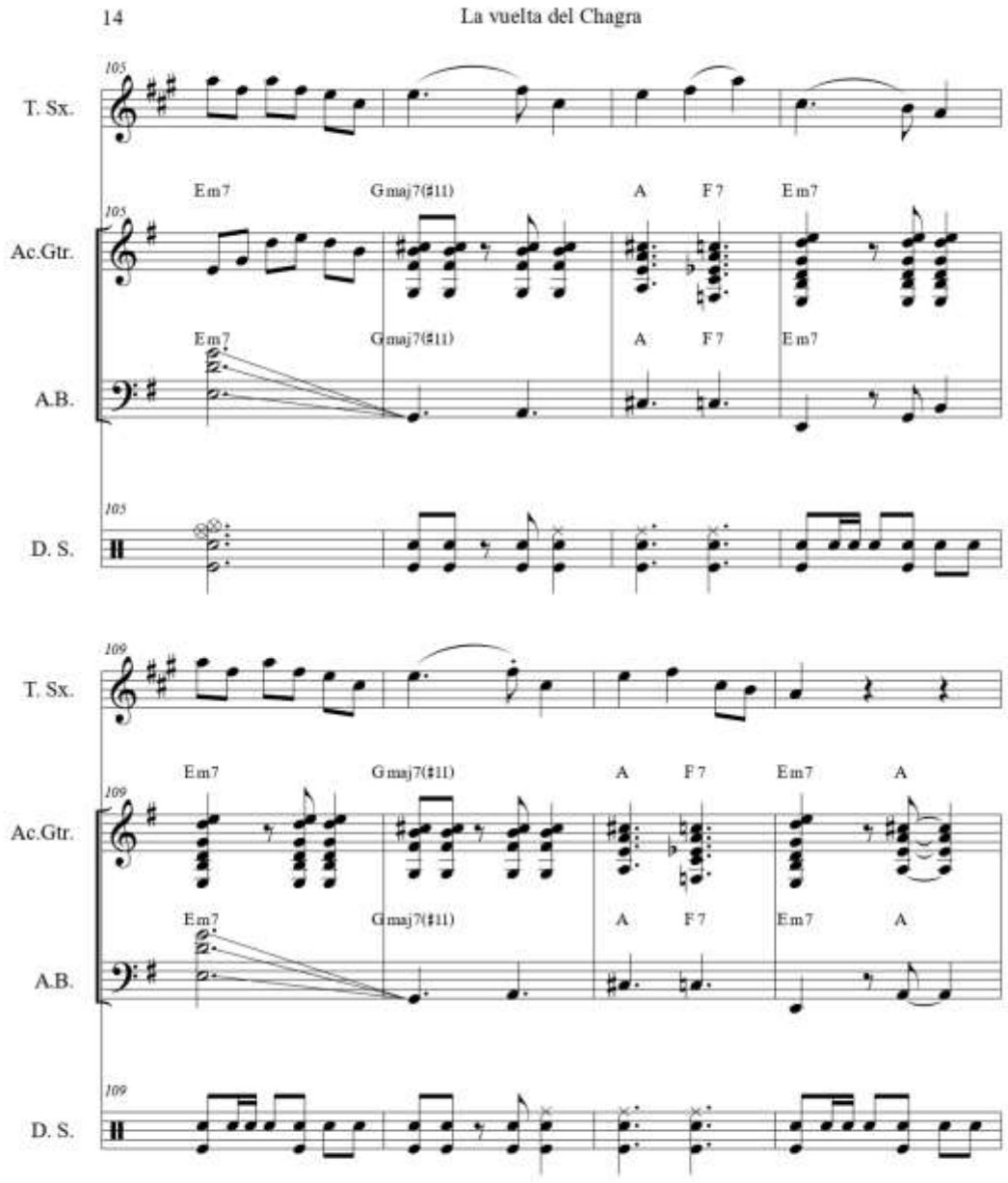
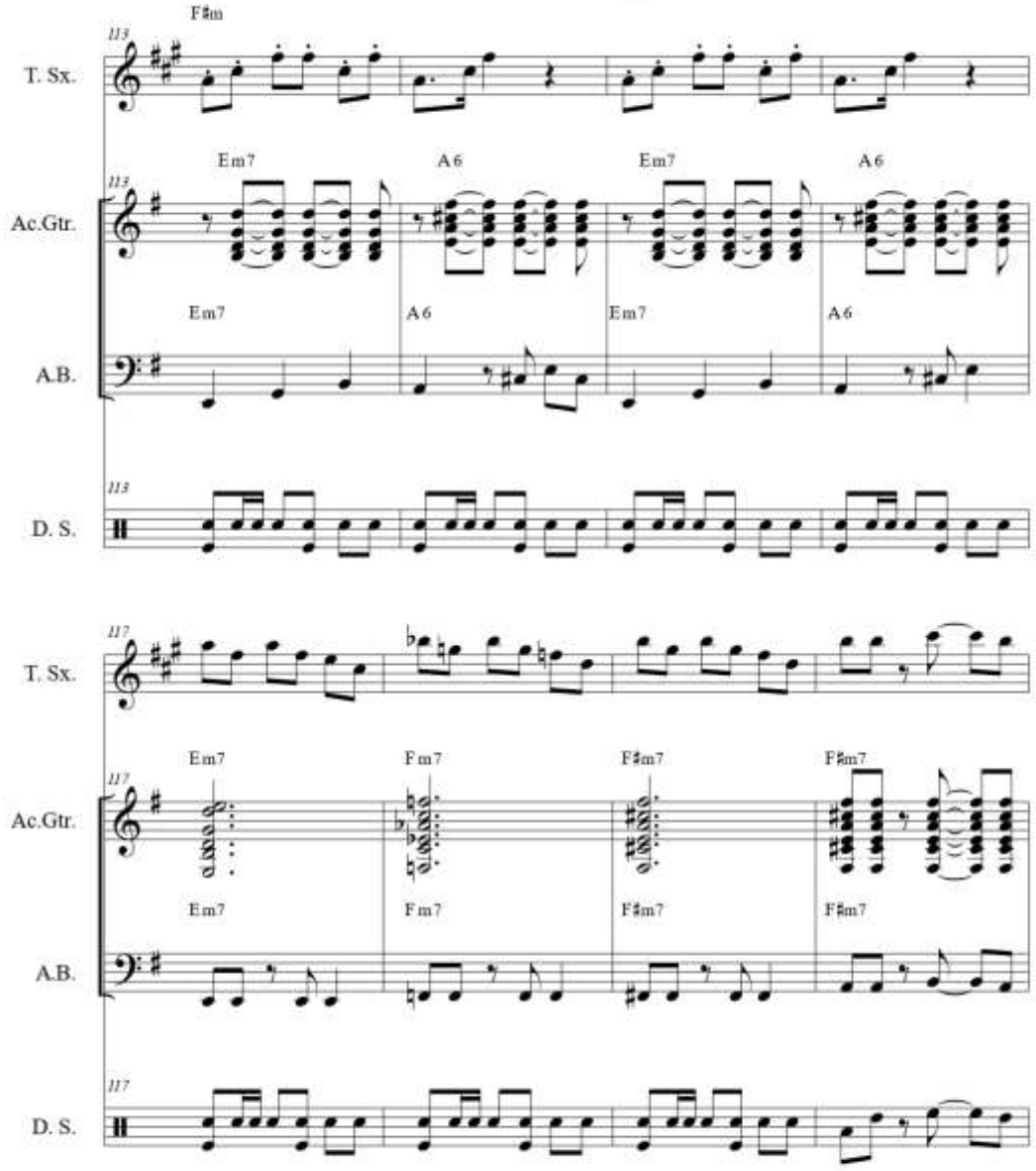
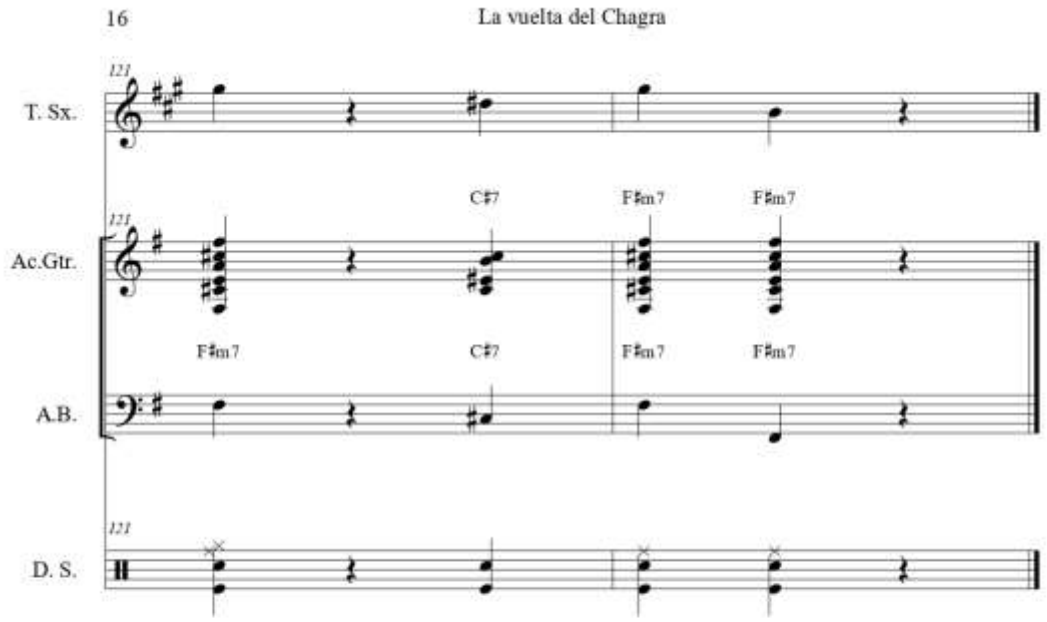
Universidad de los Hemisferios. (2020). *Manual de Trabajos de Titulación. Carrera de Música*. Universidad de los Hemisferios.

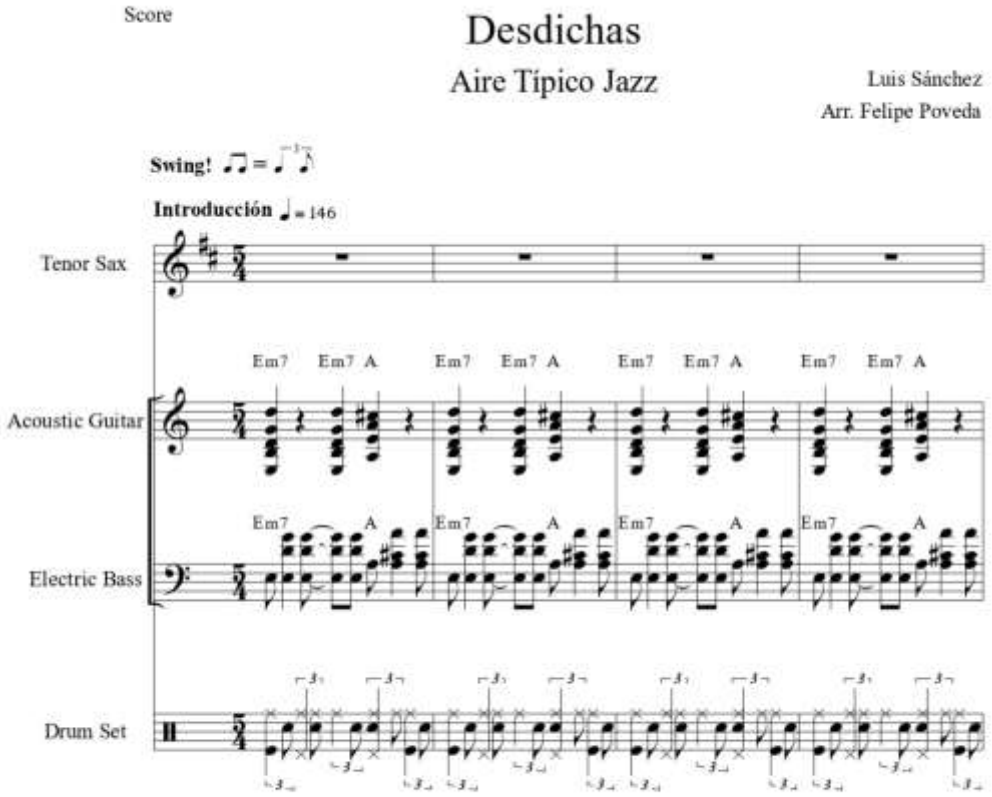
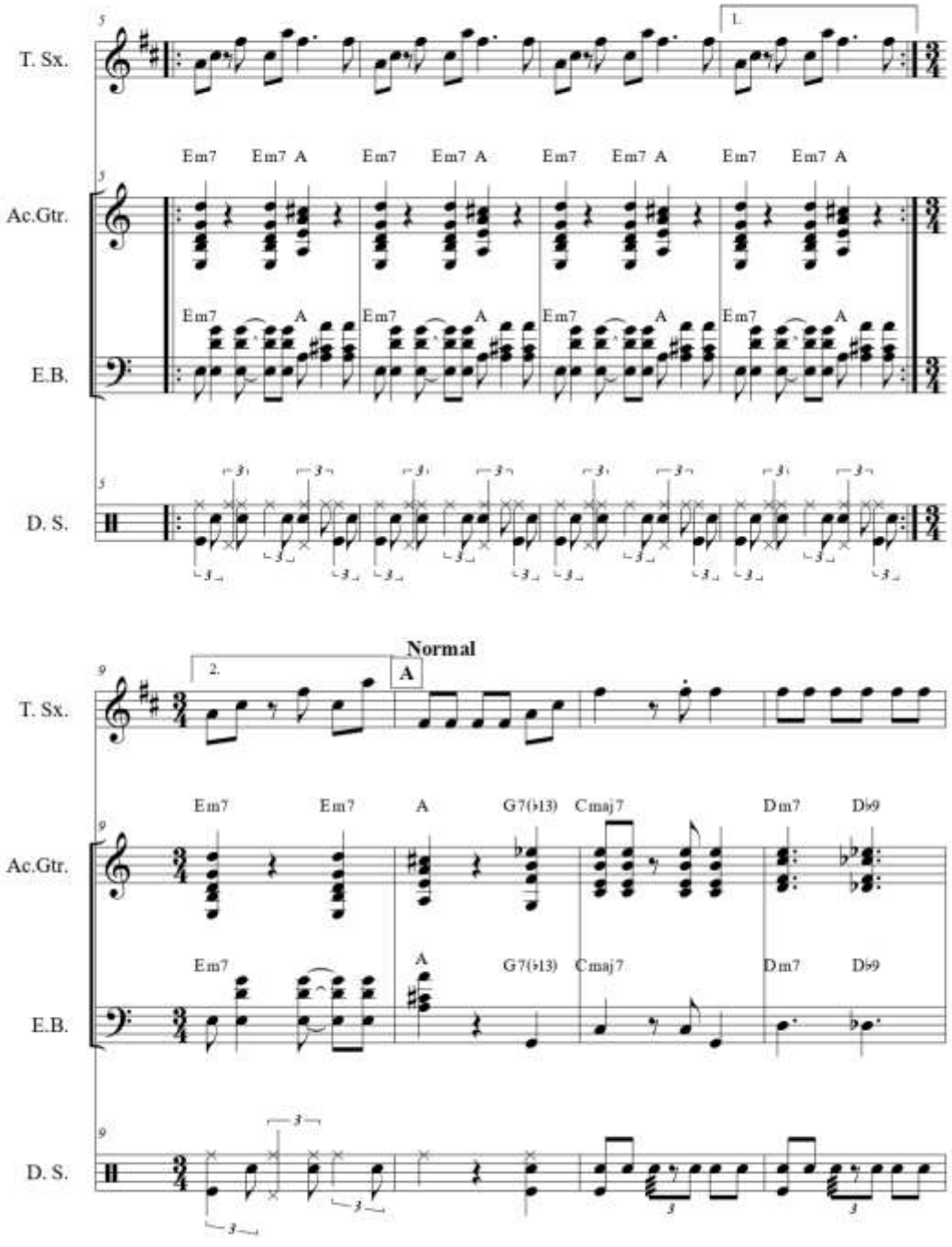
Universidad Internacional de La Rioja. (s.f.). Orquestación. *Revista UNIR - Humanidades*. https://www.unir.net/revista/humanidades/orquestacion/

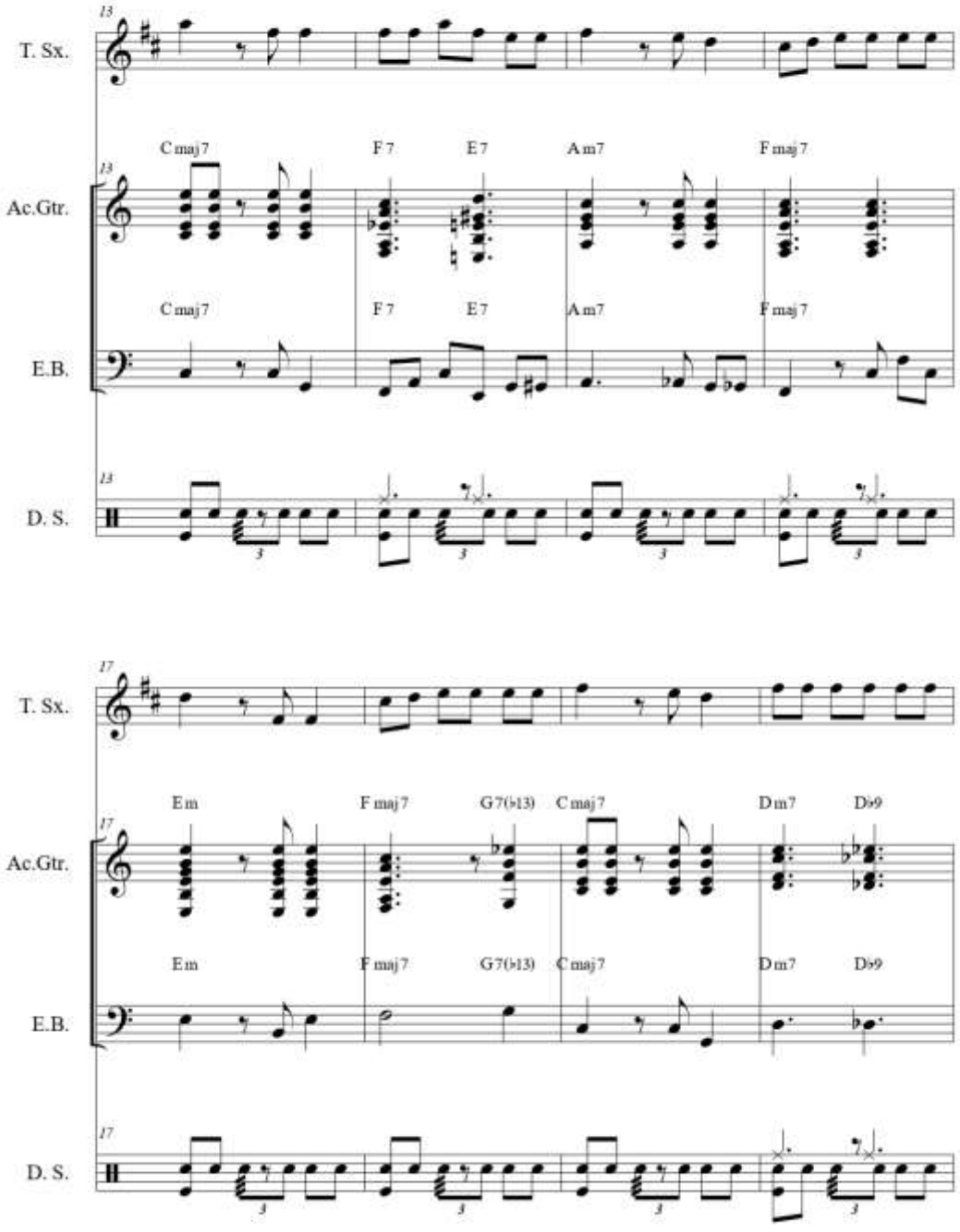
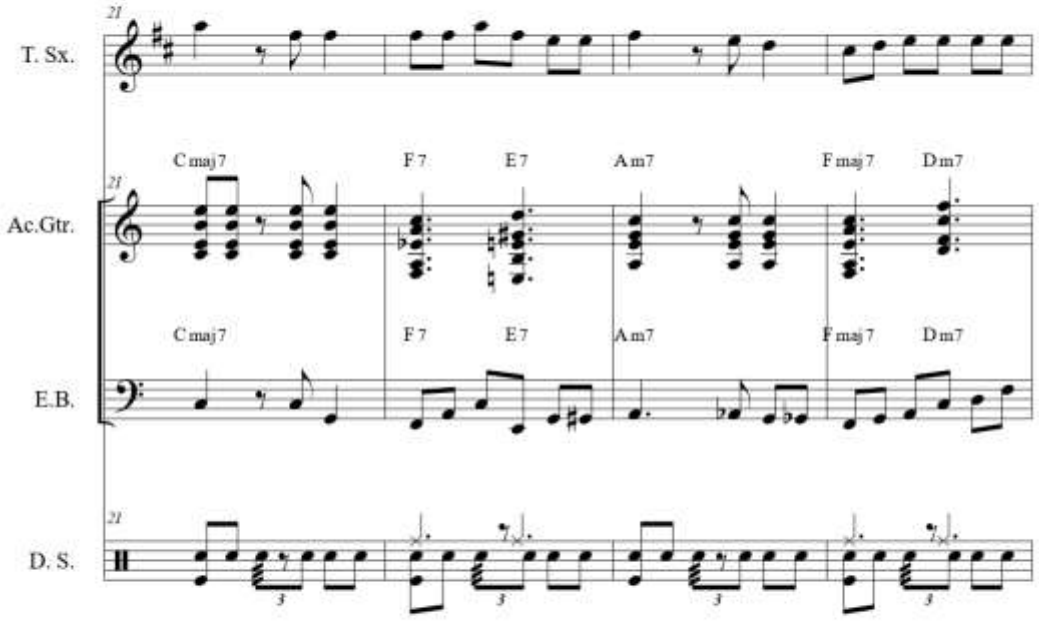
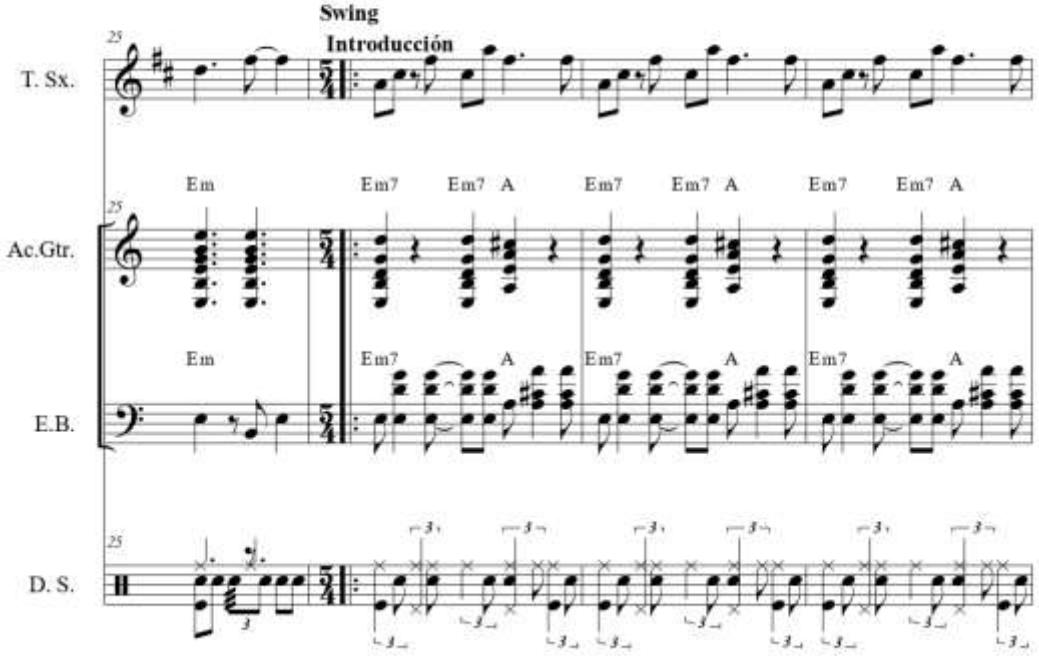
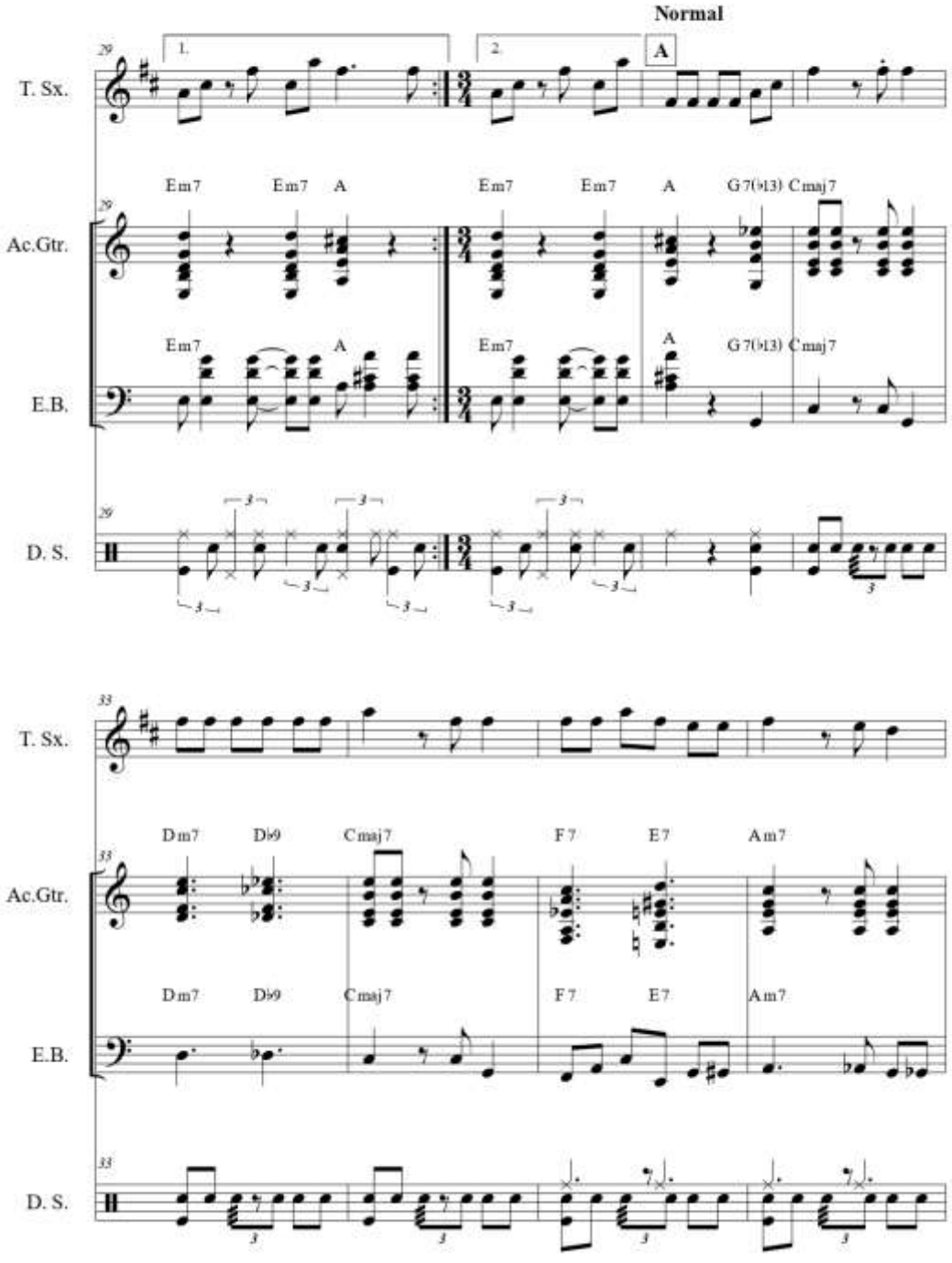
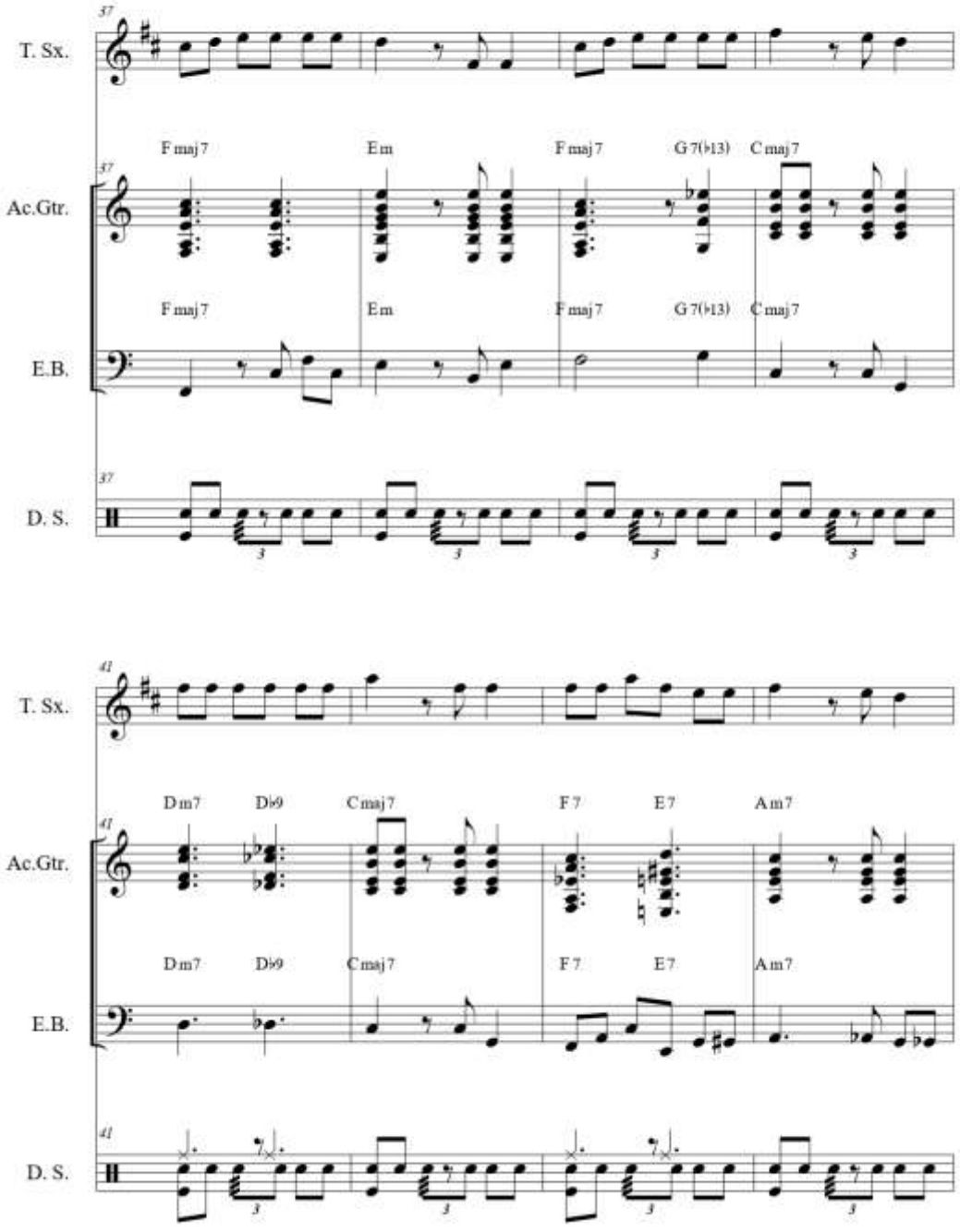
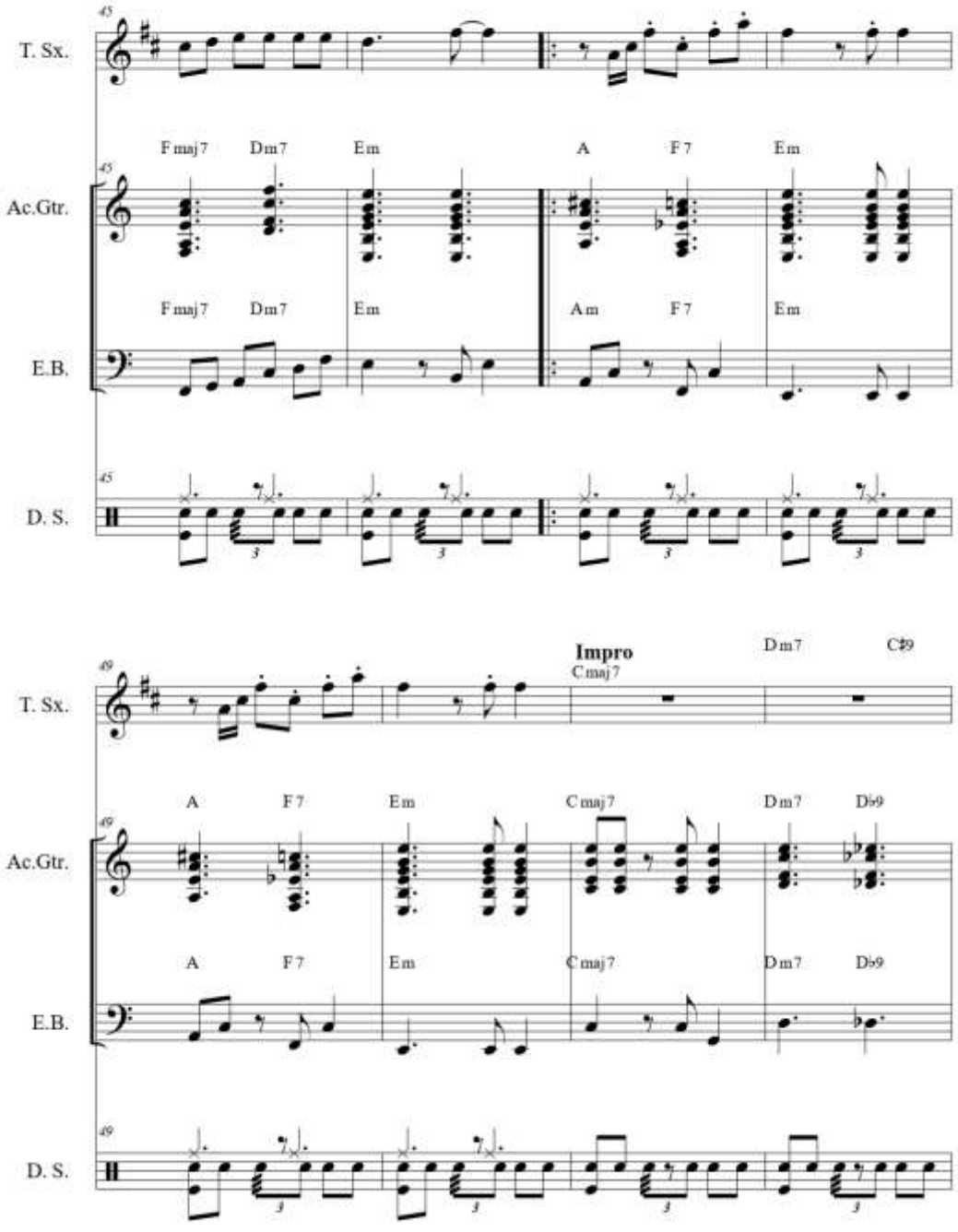
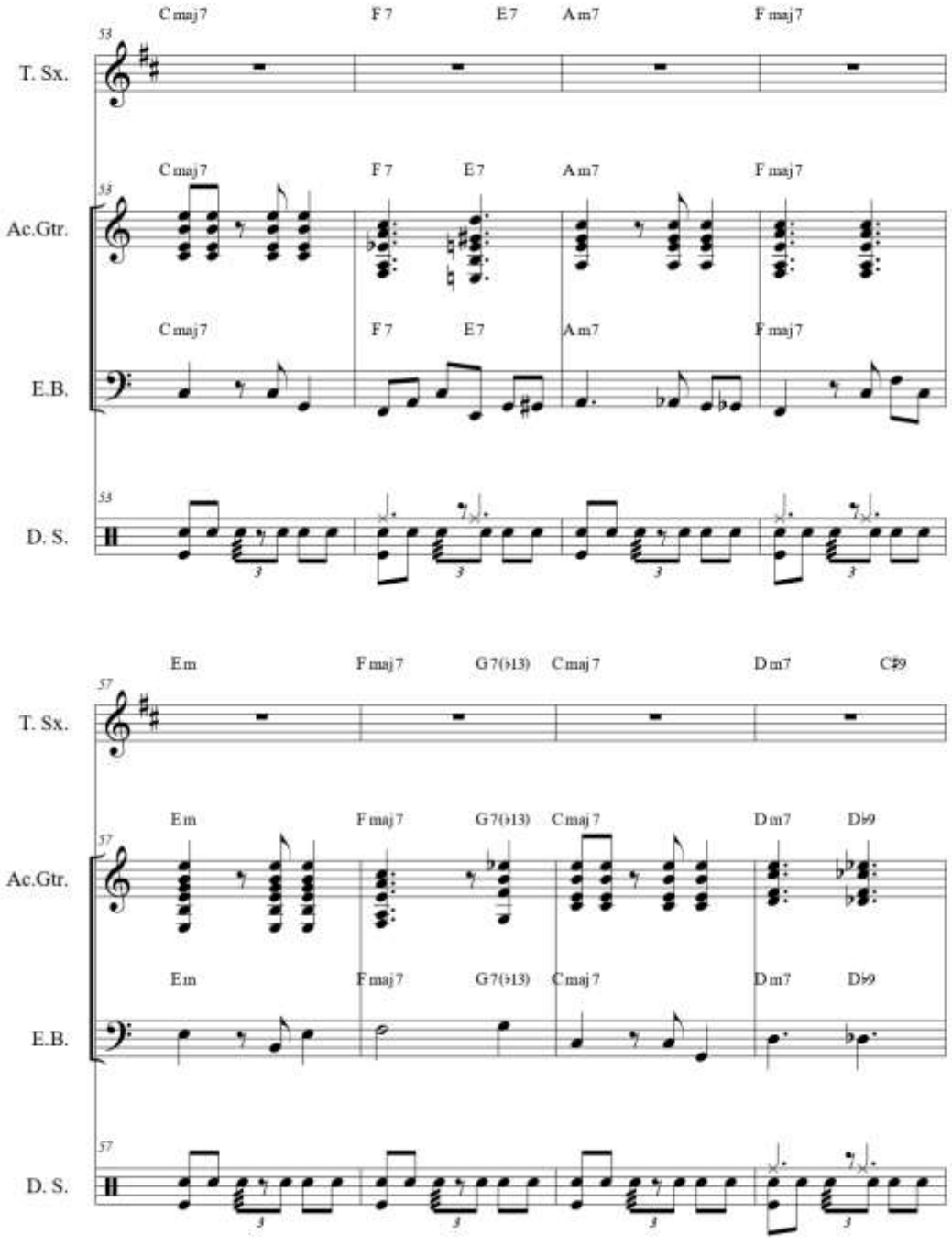
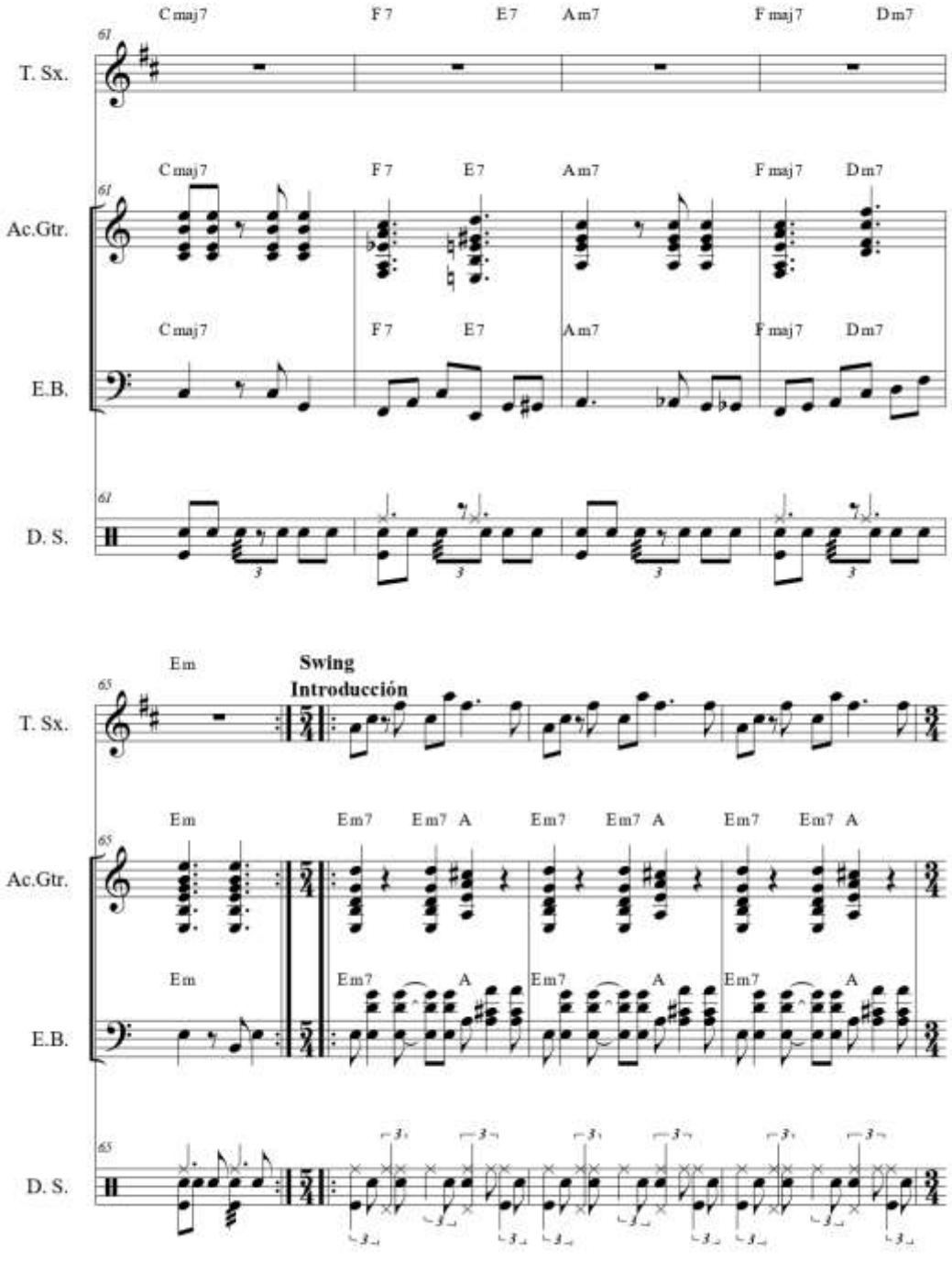
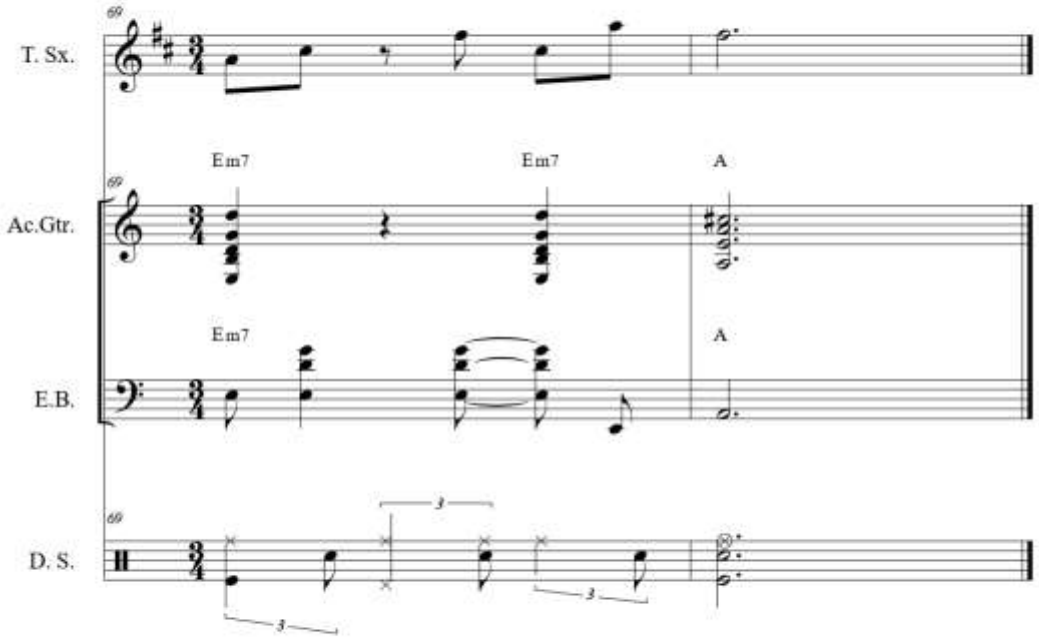
Louis Armstrong House Museum. (s.f.). *About Louis Armstrong*. https://www.louisarmstronghouse.org

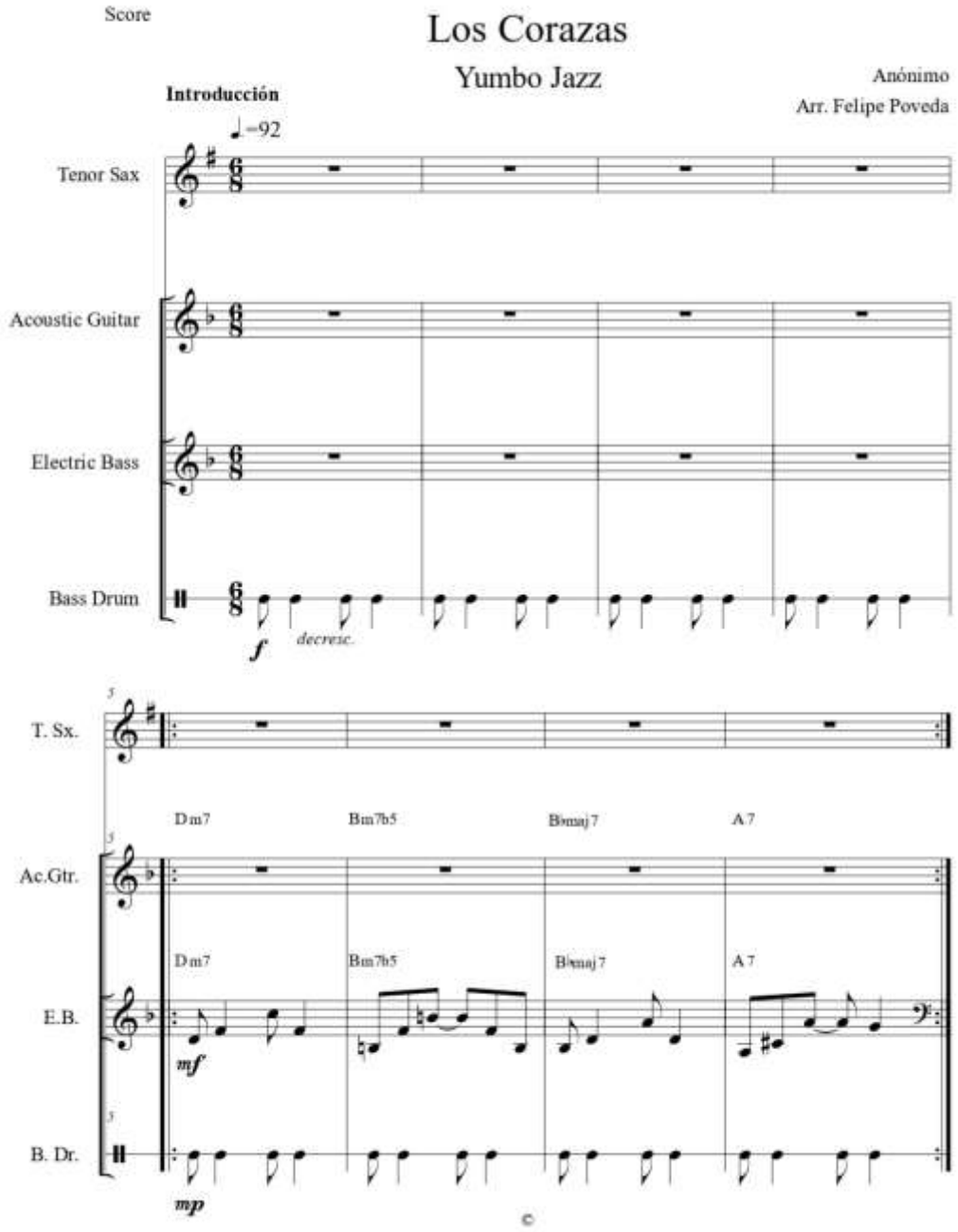
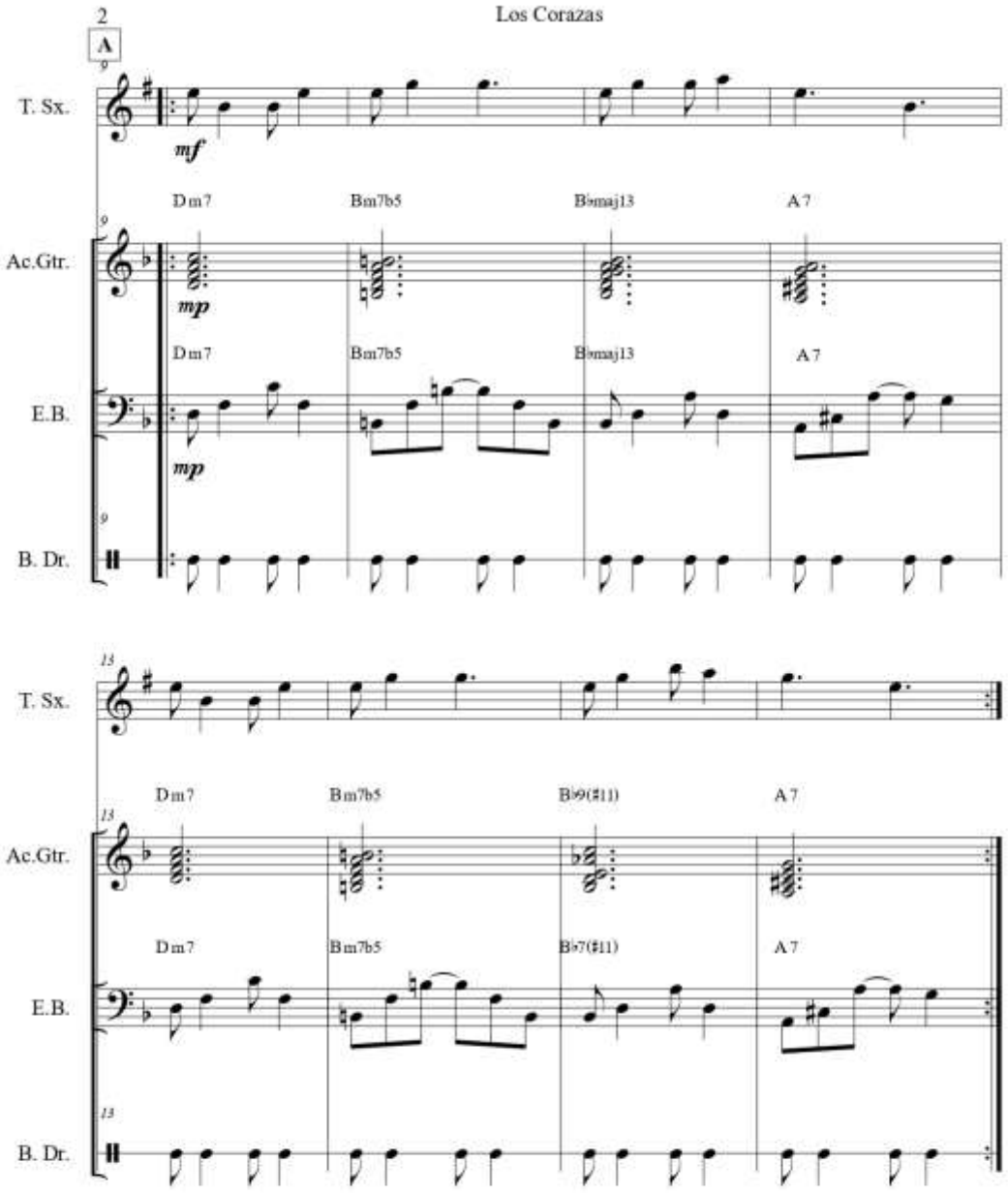
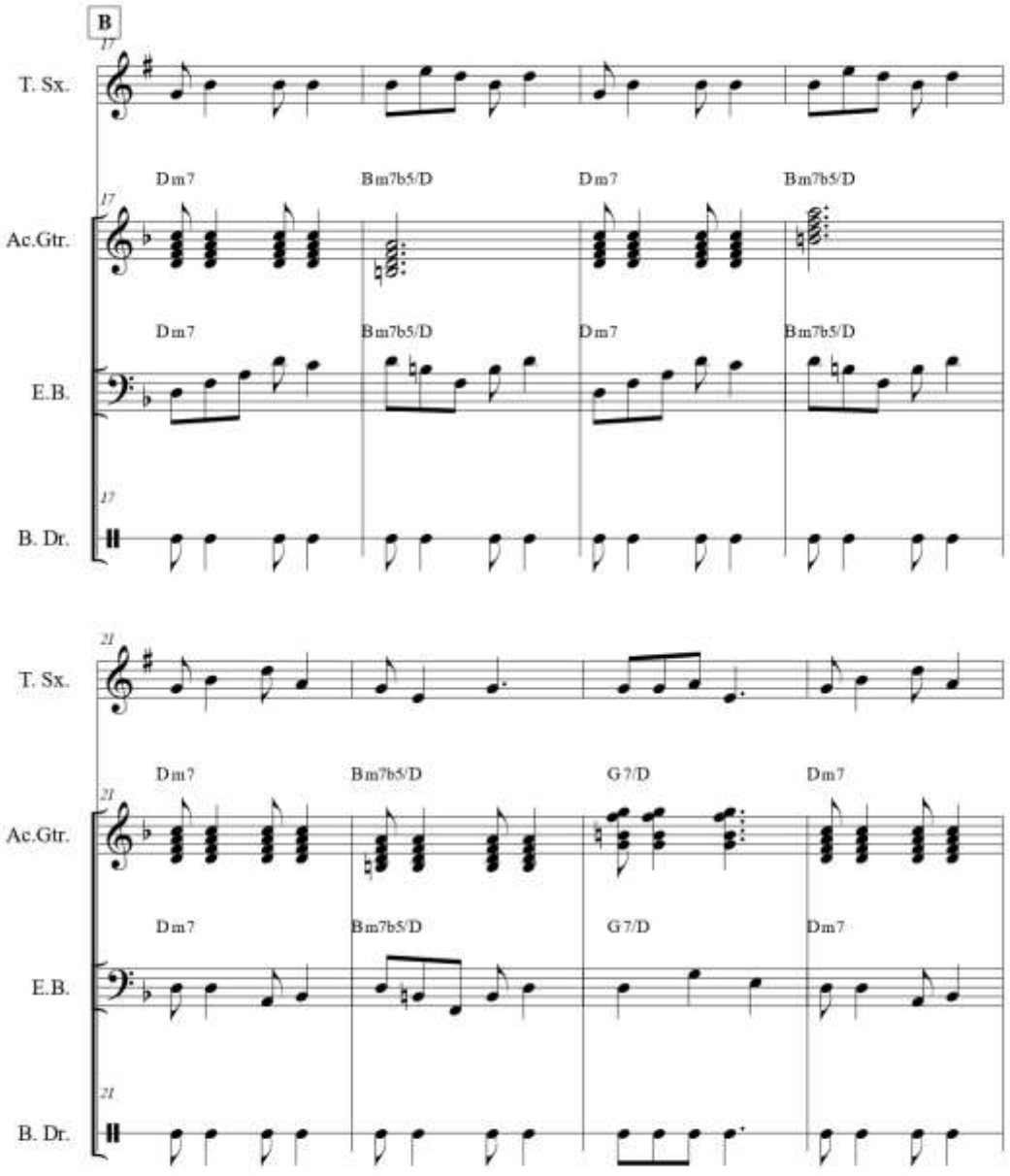
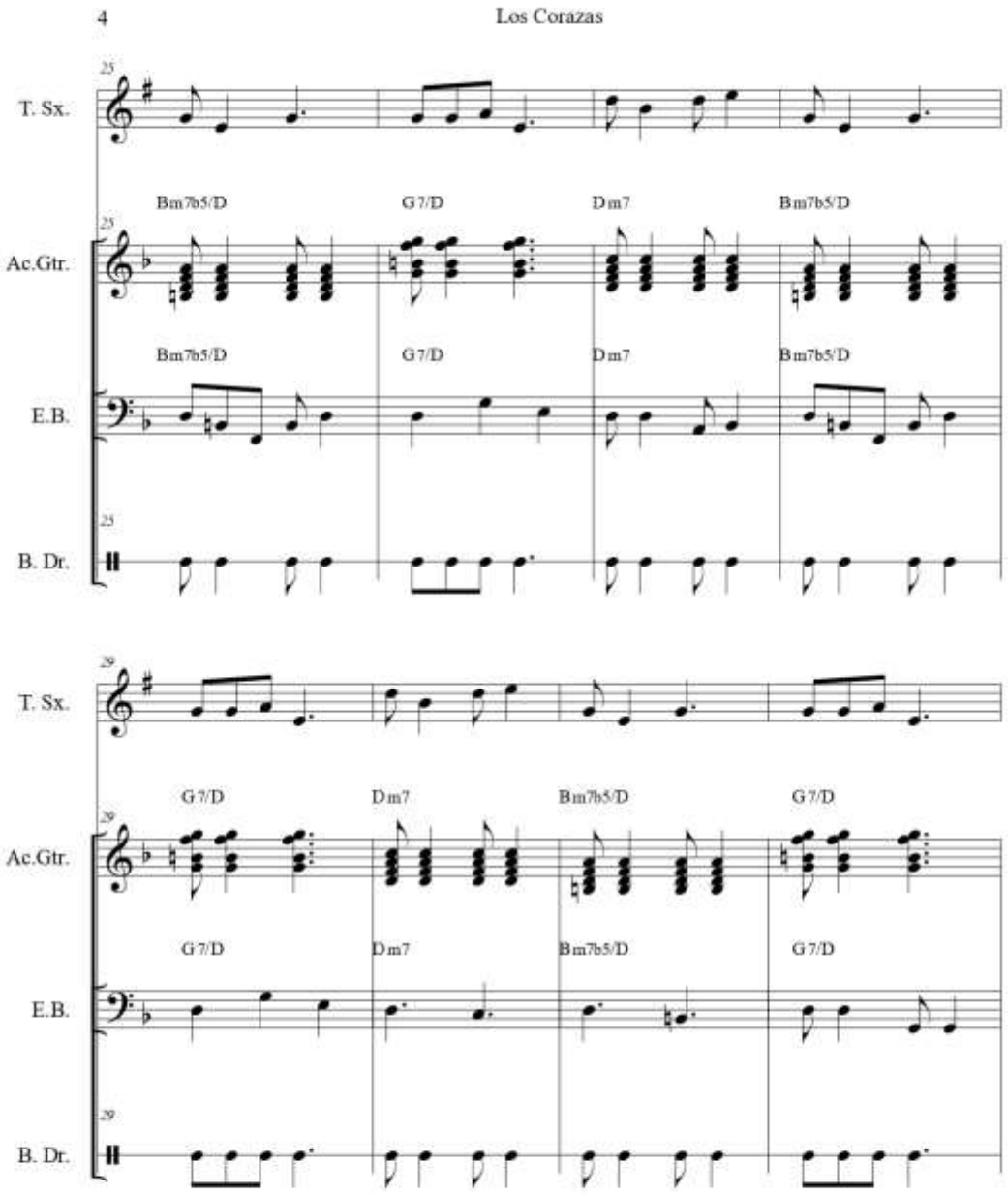
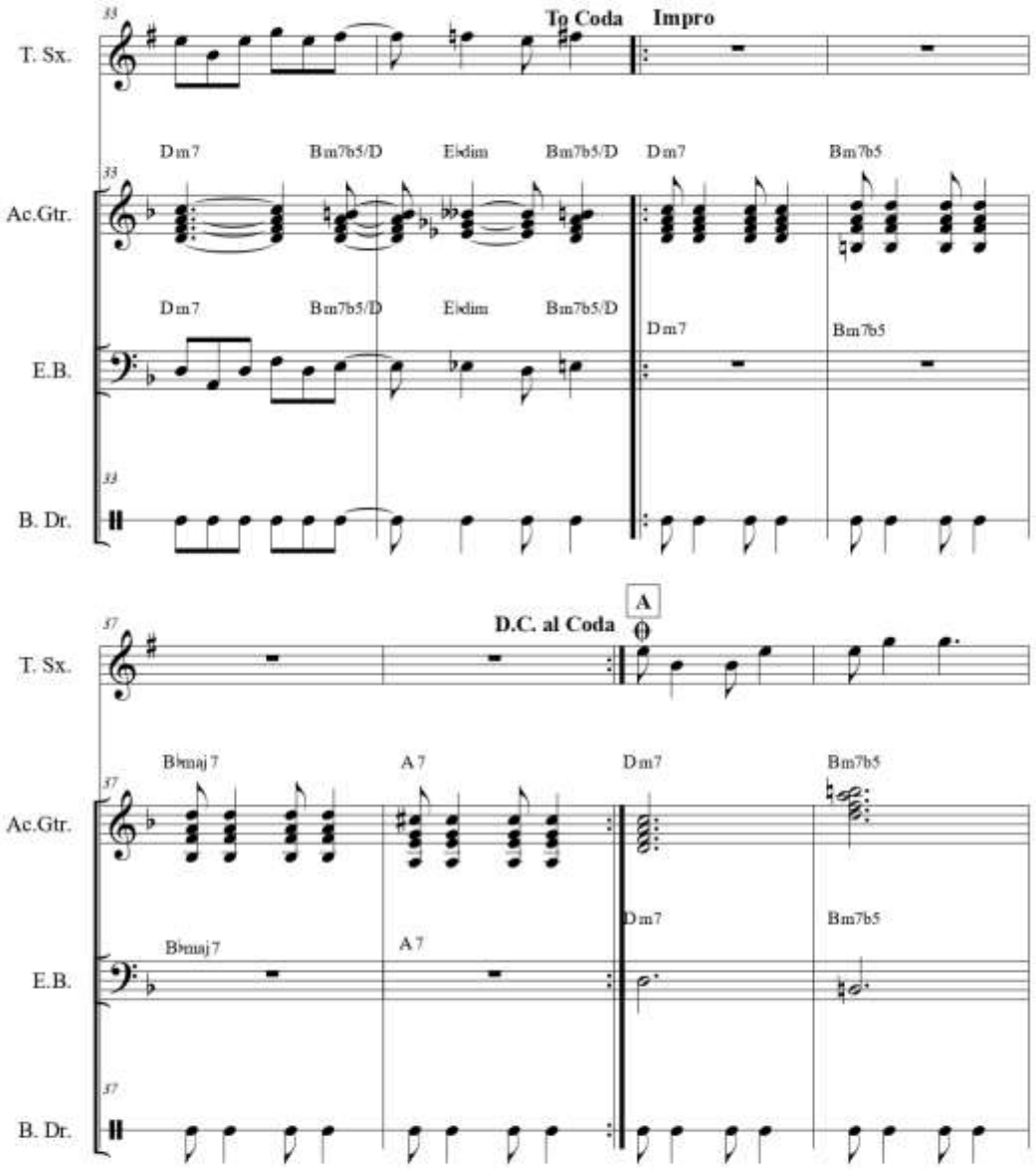
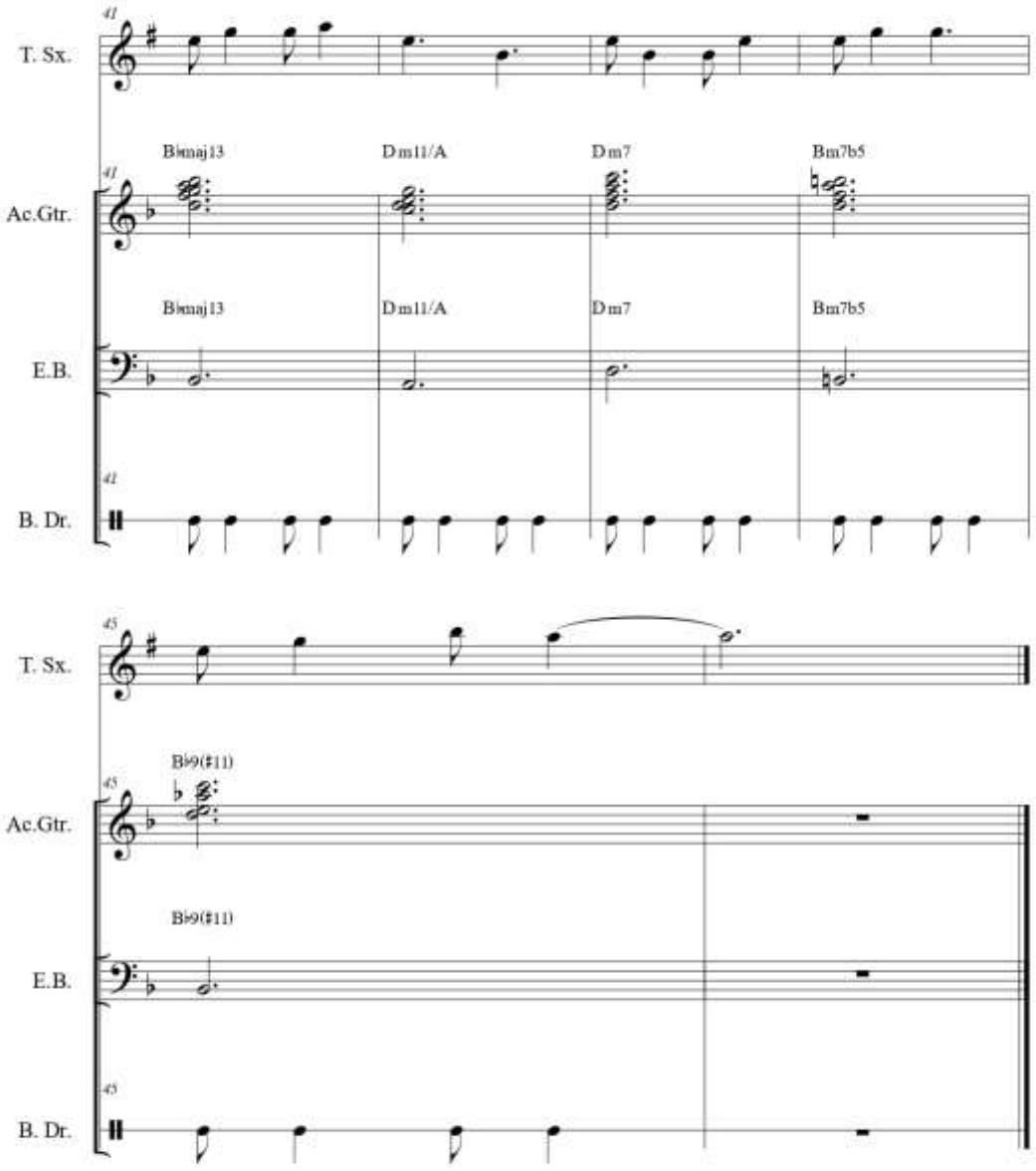
Anexos

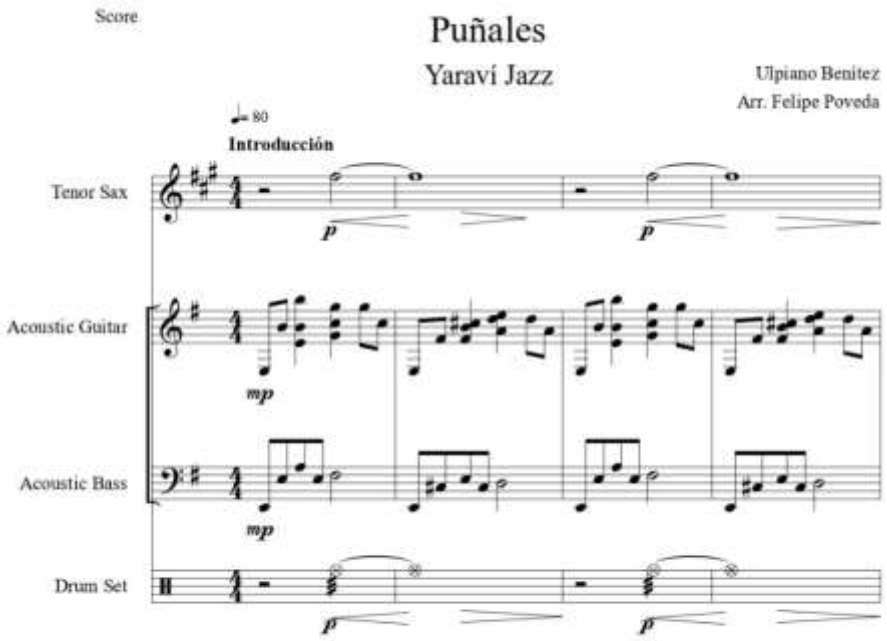
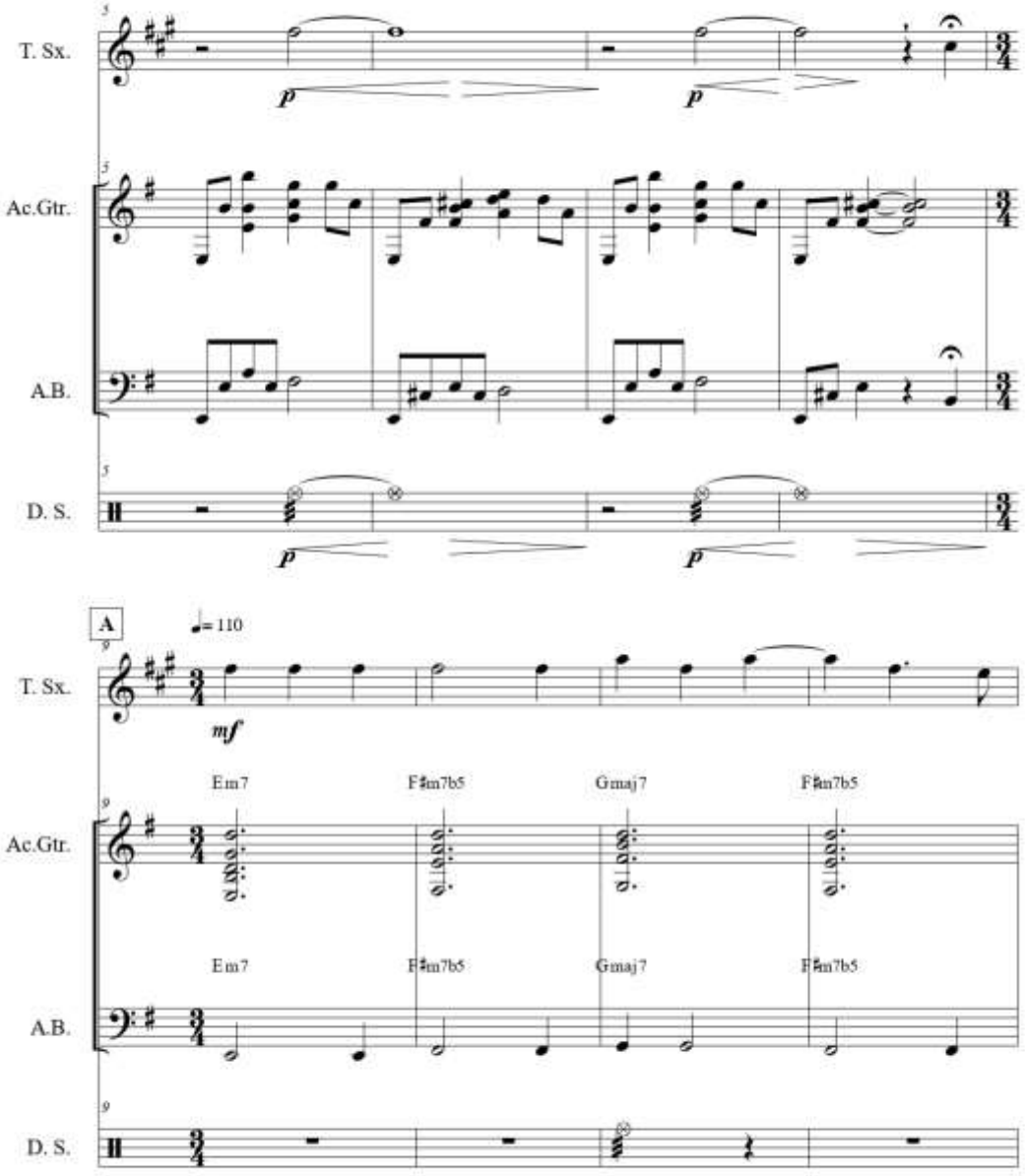
Partituras del score del arreglo musical del Capishca ‘’La vuelta del Chagra’’.

2
La vuelta del Chagra
A
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
mf
mp
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7

17
T. Sx.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F 7
Em7
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
21

4
La vuelta del Chagra
Puente
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
A
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7

T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F 7
Em7

6
La vuelta del Chagra
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F 7
Em7
A 6

La vuelta del Chagra
7
B
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
C7
F maj9
F maj 7
49
53
f

8
La vuelta del Chagra
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
A
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
A

La vuelta del Chagra
9
Puente
F♯m
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
Impro
Em7
Em7
Em7
Em7
Em7
Em7


10
La vuelta del Chagra
A6
A6
A6
A6
73
T. Sx.
A6
73
Ac.Gtr.
A6
A6
A6
A6
A.B.
73
D. S.
Em7
Em7
Em7
Em7
77
T. Sx.
Em7
77
Ac.Gtr.
Em7
Em7
Em7
Em7
A.B.
77
D. S.

La vuelta del Chagra
11
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
A6
Gmaj7
F♯m7
Em7

12
La vuelta del Chagra
Gmaj 7
F♯m7
Em7
Em7
89
T. Sx.
Gmaj 7
F♯m7
Em7
89
Ac.Gtr.
Gmaj 7
F♯m7
Em7
A.B.
89
D. S.
Gmaj 7
F♯m7
B 7(♯9)
B 7(♯9)
93
T. Sx.
Gmaj 7
F♯m7
B 7(♯9)
B 7(♯9)
93
Ac.Gtr.
Gmaj 7
F♯m7
B 7(♯9)
B 7(♯9)
A.B.
93
D. S.

La vuelta del Chagra
13
B
97
T. Sx.
f
Ac.Gtr.
C 7
F maj 9
A.B.
D. S.
101

14
La vuelta del Chagra
105
T. Sx.
Em7
Gmaj7(♯11)
A
F7
Em7
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
109
A

F♯m
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
Em7
A6
Em7
Fm7
F♯m7
F♯m7
Em7
Fm7
F♯m7
F♯m7

16
La vuelta del Chagra
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
C♯7
F♯m7
F♯m7
F♯m7
C♯7
F♯m7
F♯m7

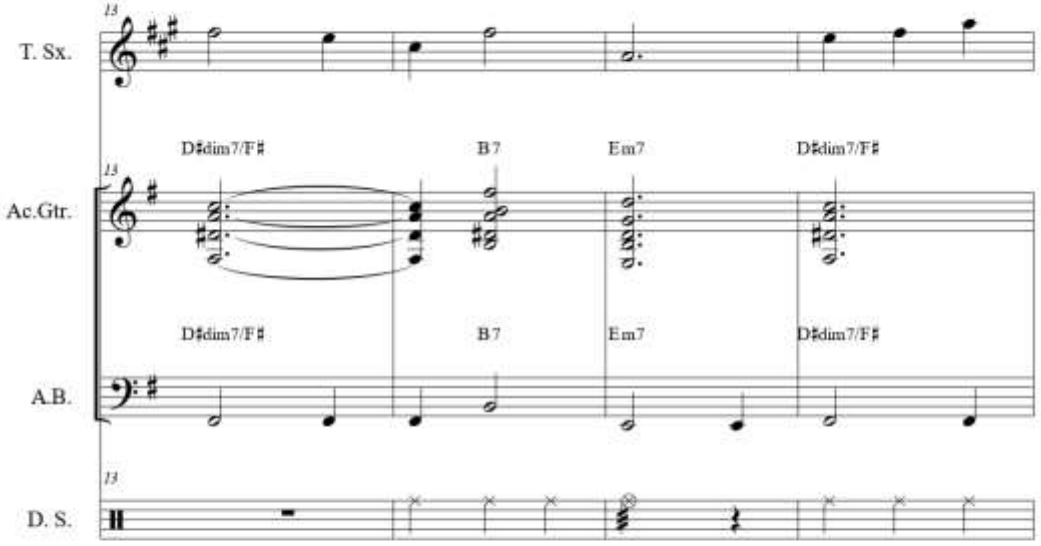
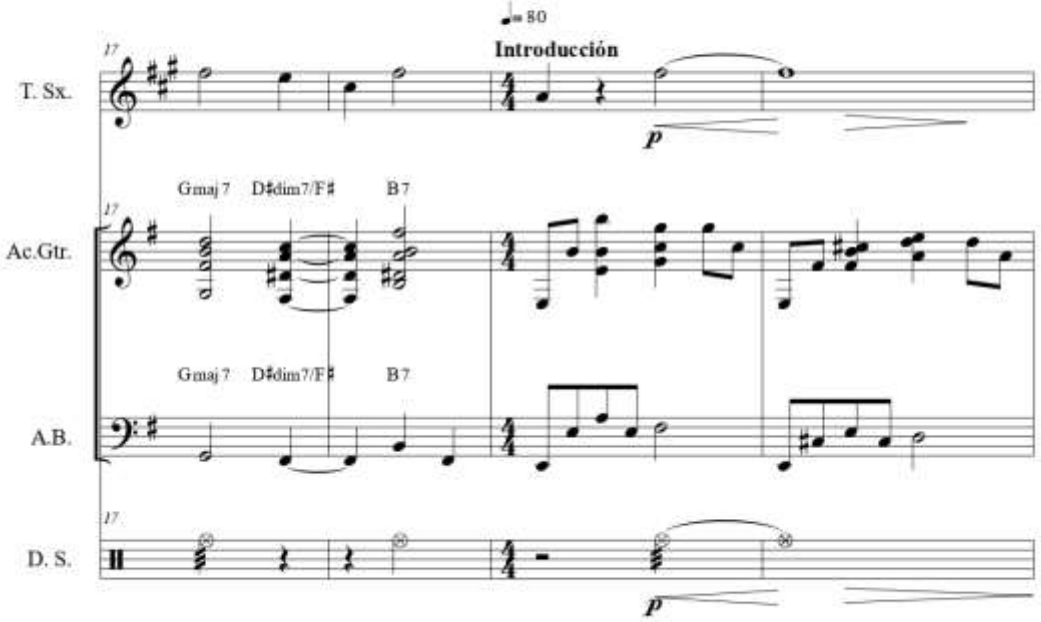
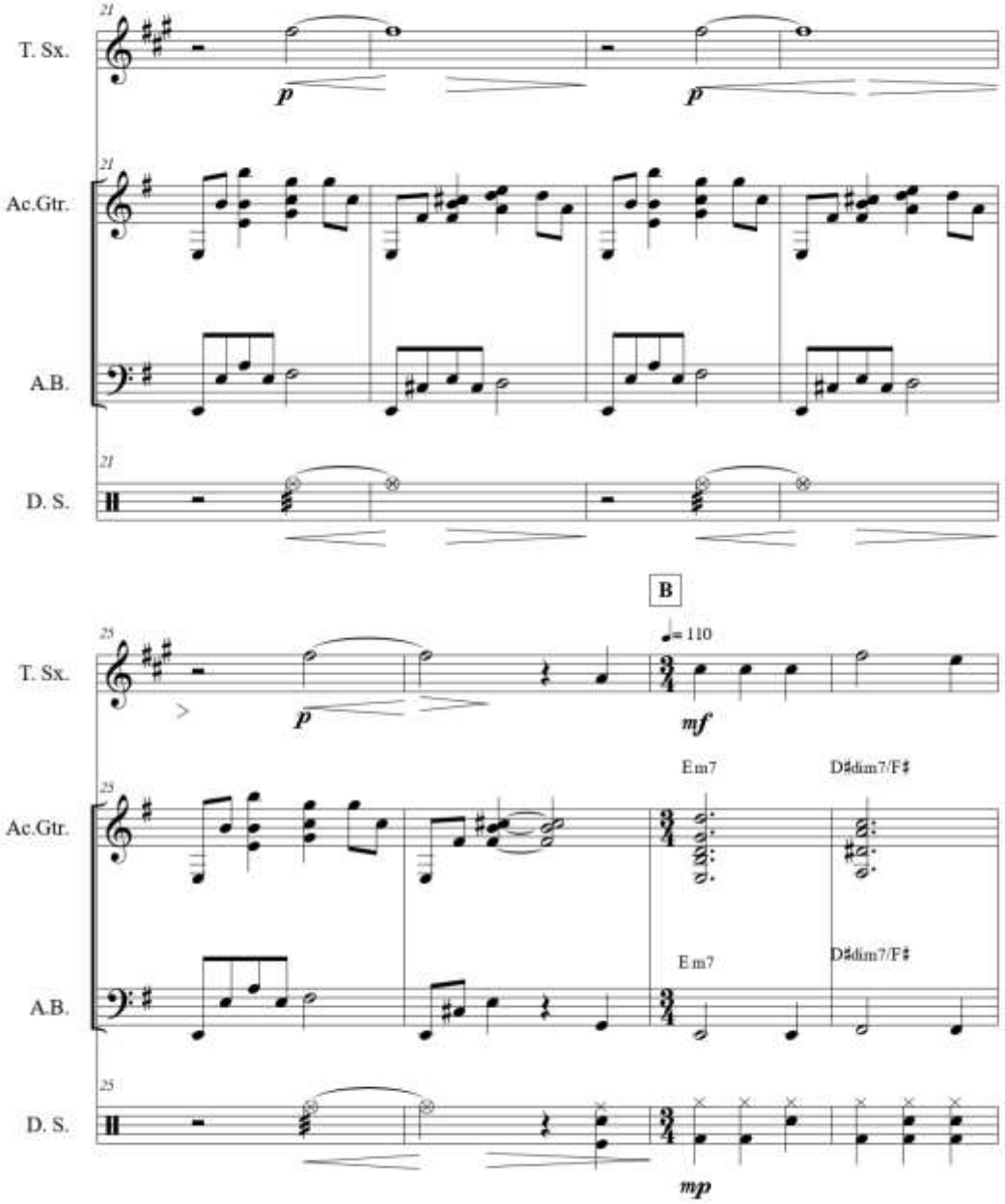
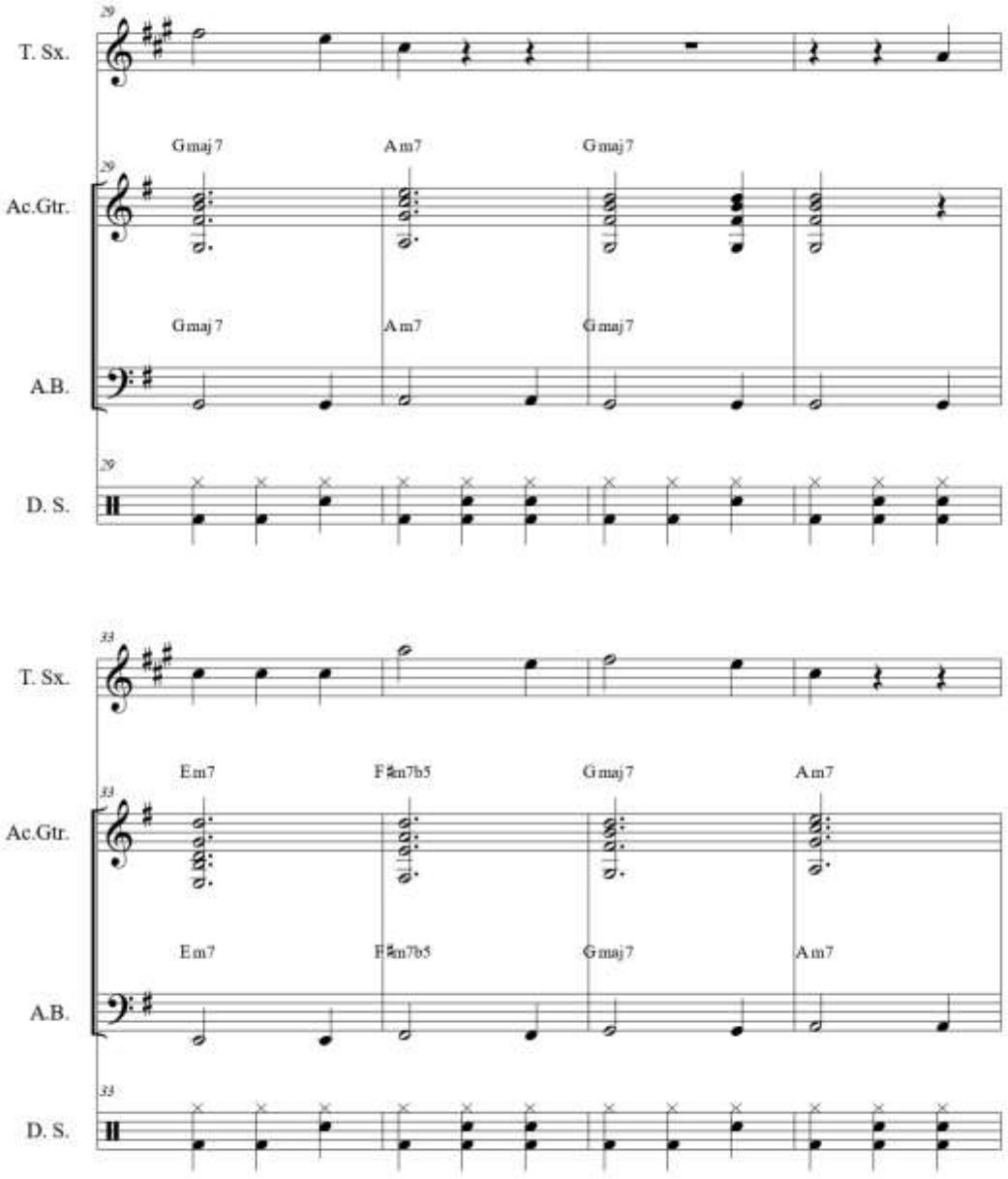
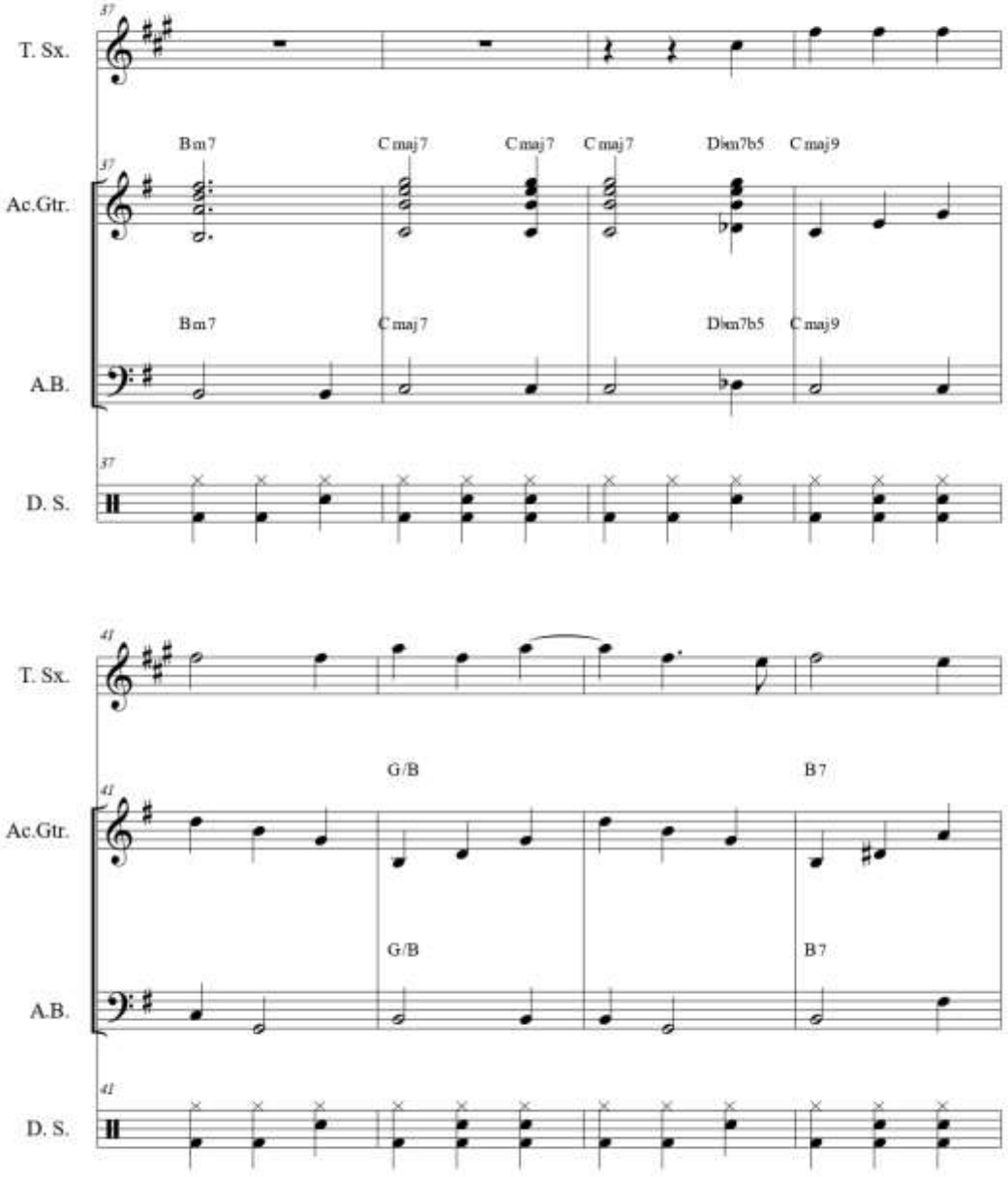
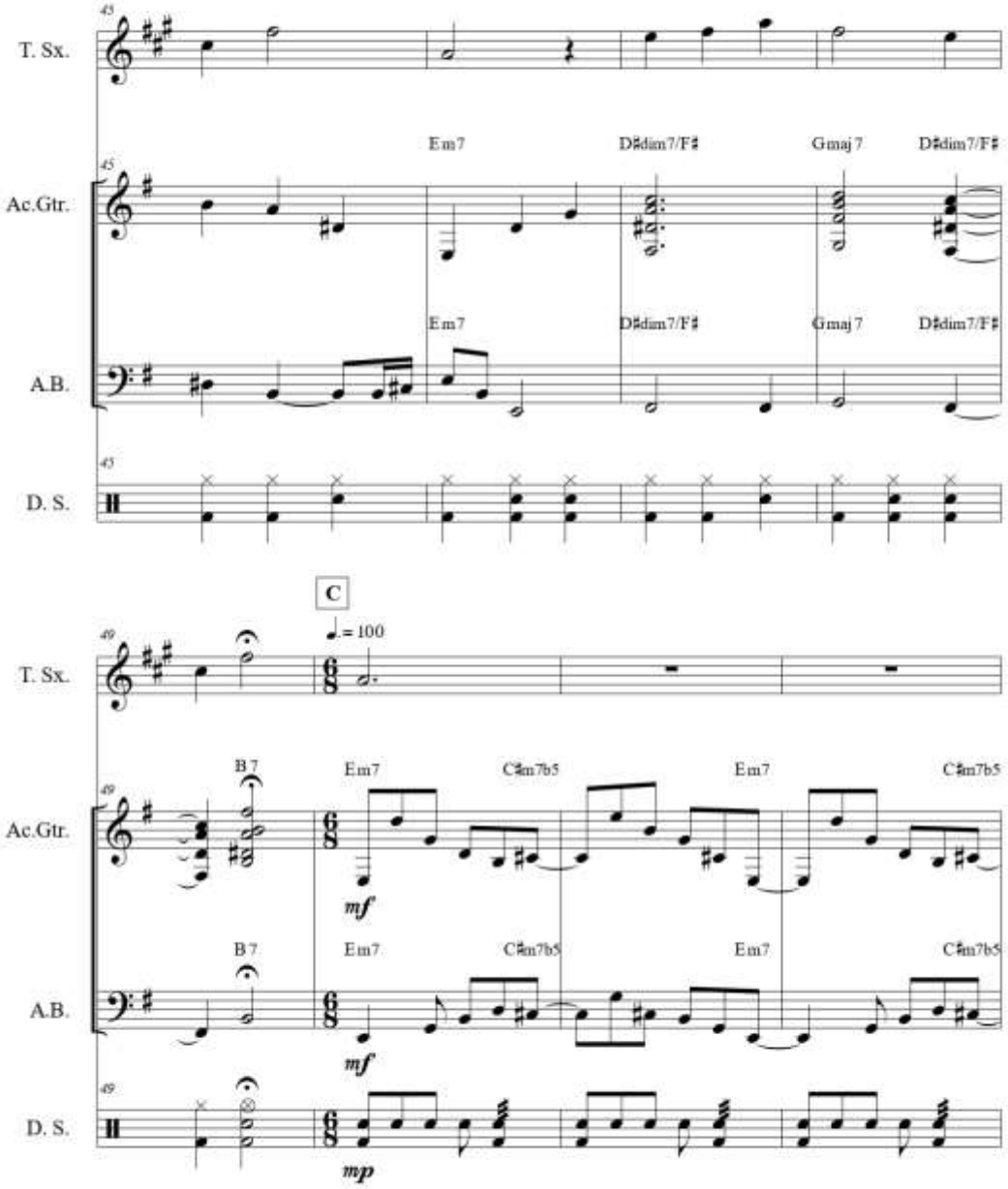
Partituras del score del arreglo musical del Aire Típico ‘’Desdichas’’.

©

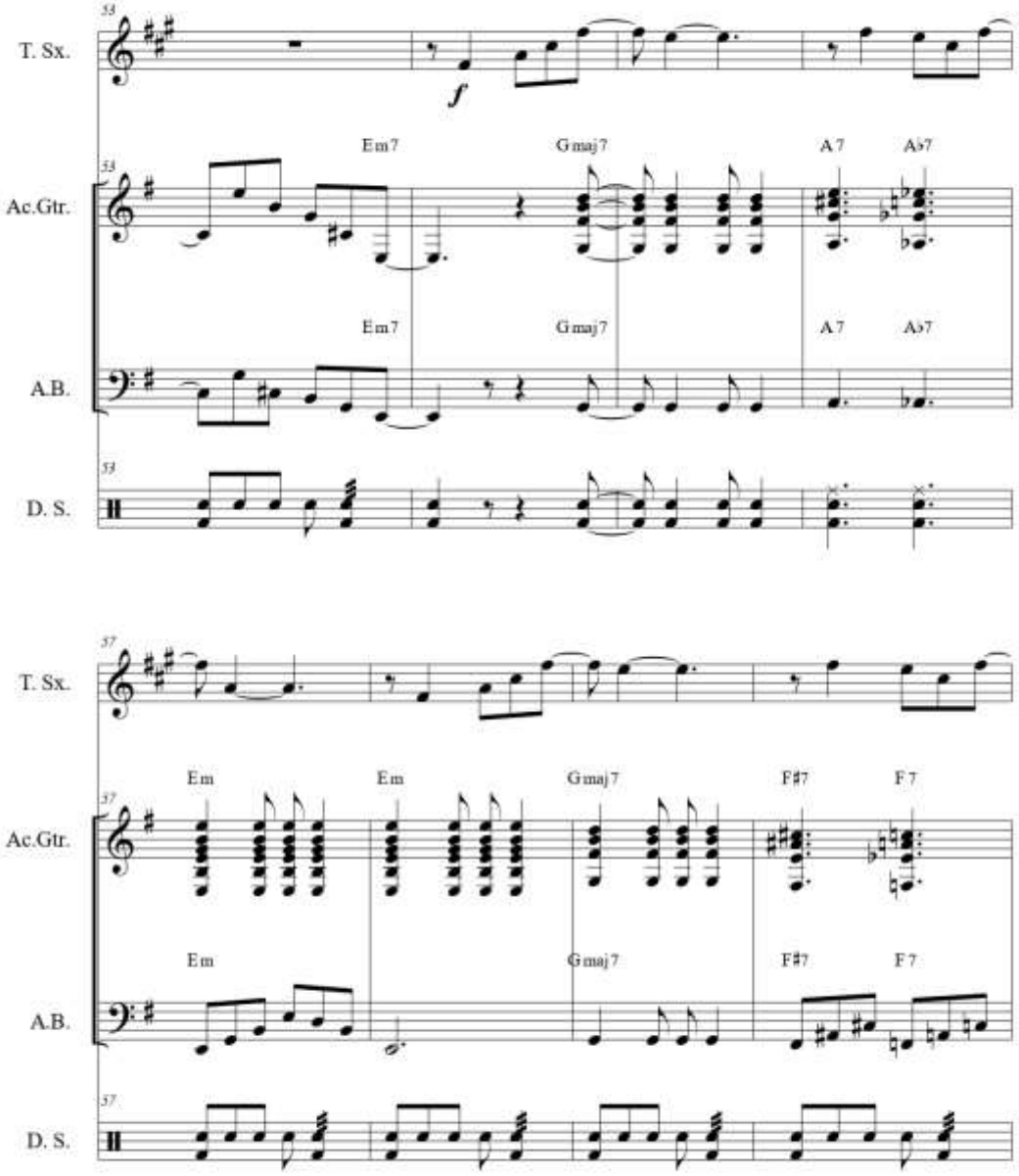
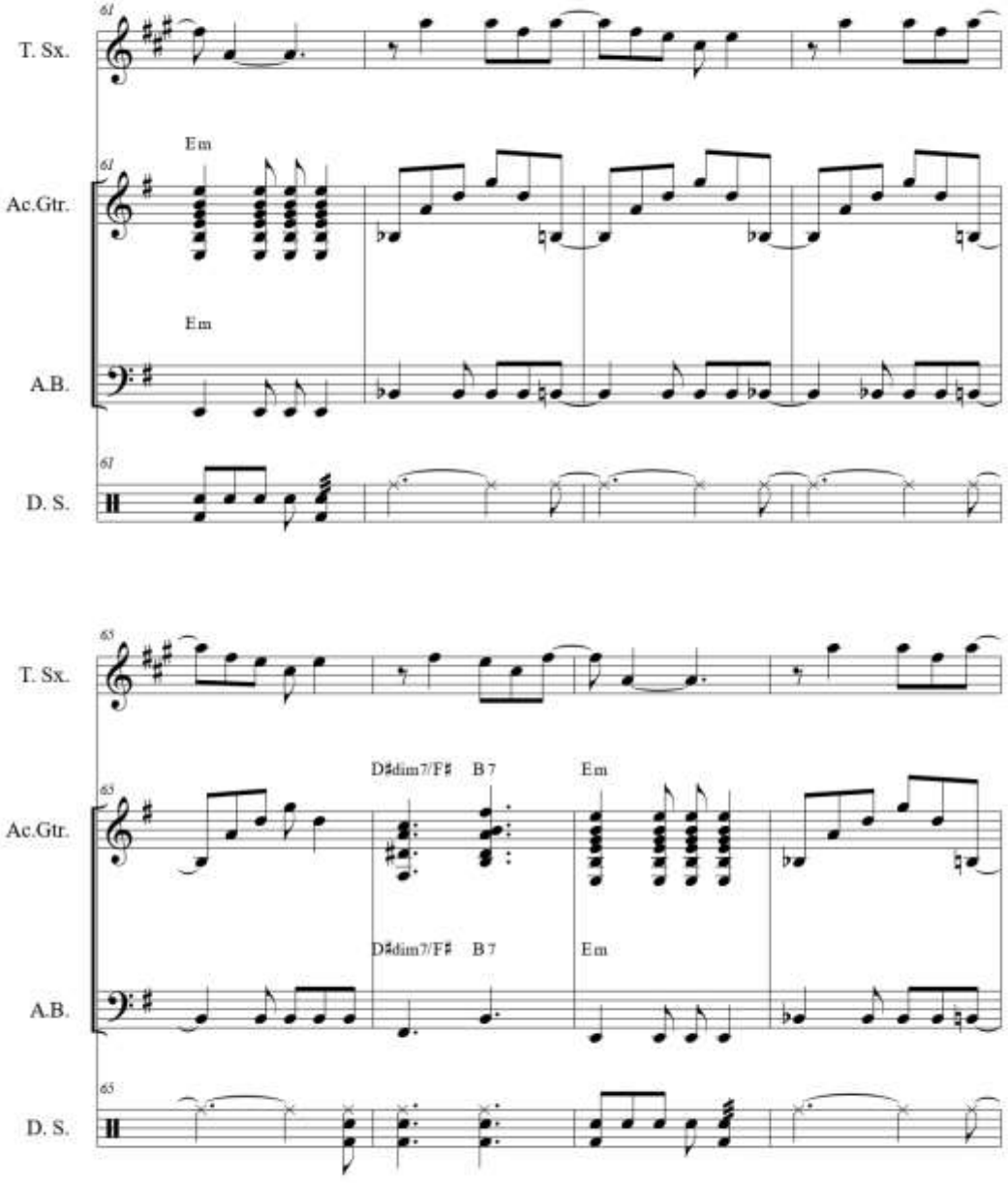
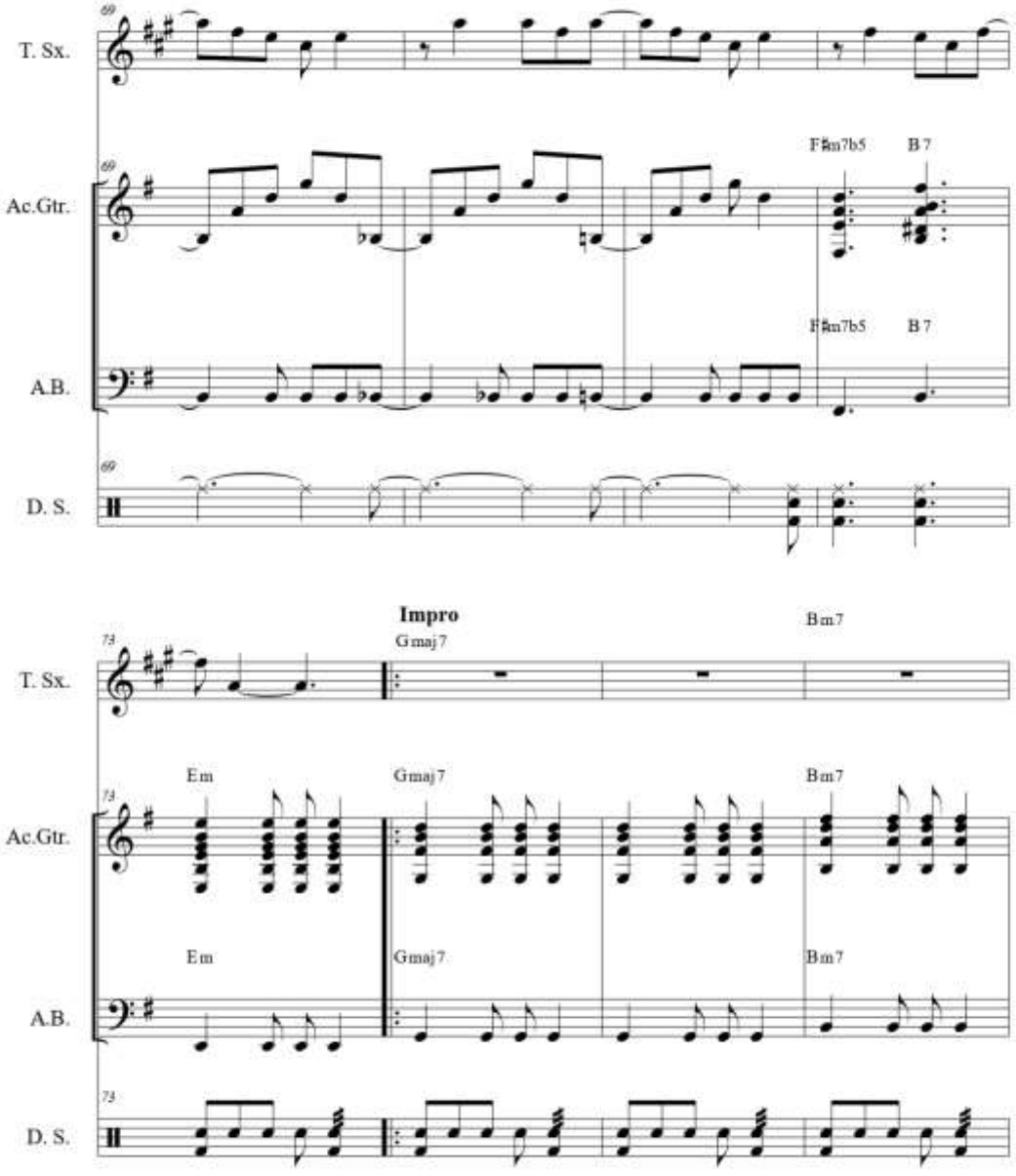
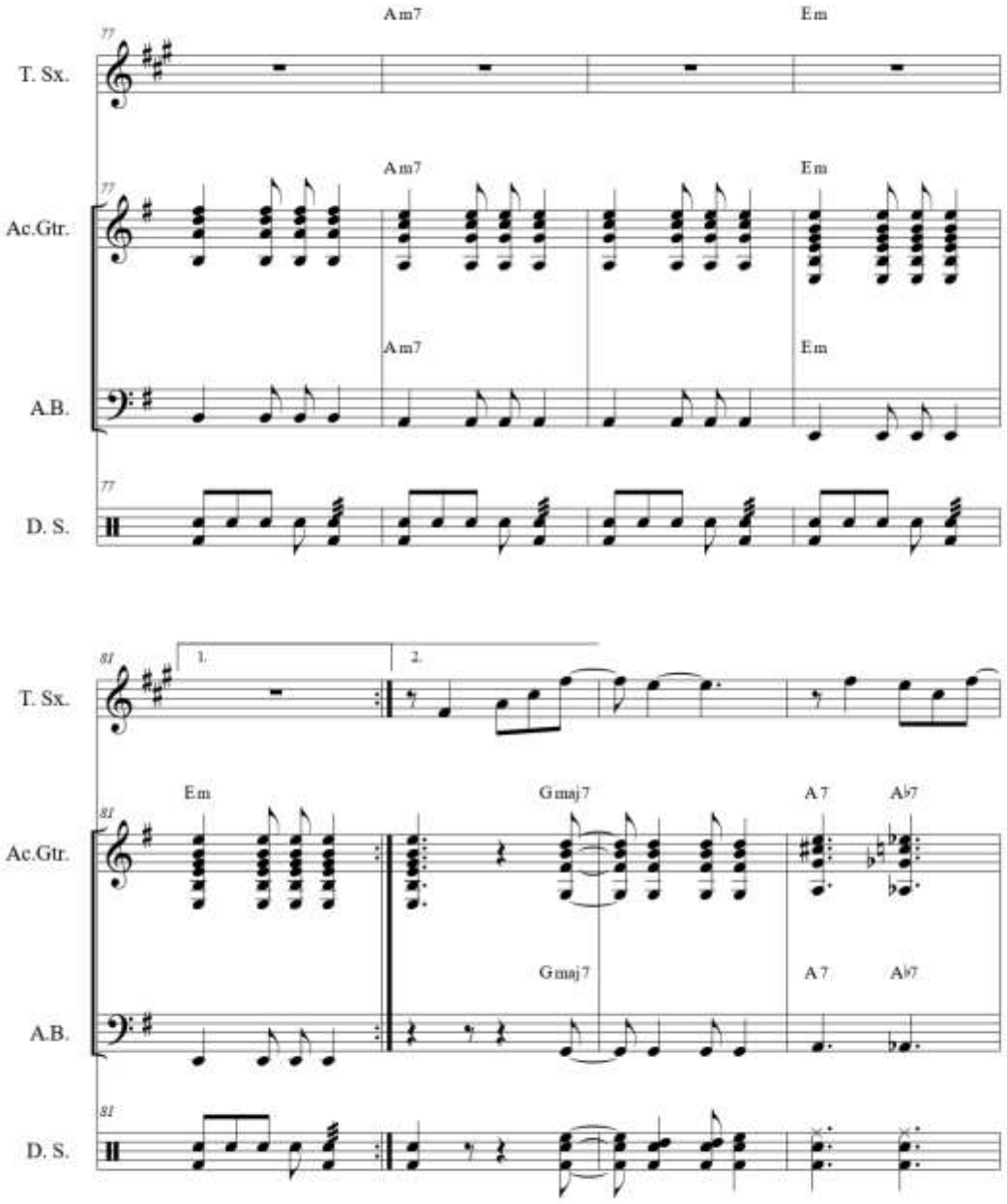
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
1.
Em7 Em7 A Em7 Em7 A Em7 Em7 A Em7 Em7 A
Em7 A Em7 A Em7 A Em7 A
Normal
2.
A
Em7 Em7 A G7(♭13) Cmaj7 Dm7 D♭9
Em7 A G7(♭13) Cmaj7 Dm7 D♭9

13
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Cmaj7
F7
E7
Am7
Fmaj7
17
Em
Fmaj7
G7(♭13)
Cmaj7
Dm7
D♭9

T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Cmaj7
F7
E7
Am7
Fmaj7
Dm7

Swing
Introducción
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Em
Em7
A

Normal
1.
2.
A
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Em7 Em7 A Em7 Em7 A G7(♭13) Cmaj7
Em7 A Em7 A G7(♭13) Cmaj7
Dm7 D♭9 Cmaj7 F7 E7 Am7
Dm7 D♭9 Cmaj7 F7 E7 Am7

37
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Fmaj7
Em
Fmaj7
G7(♭13)
Cmaj7
41
Dm7
D♭9
Cmaj7
F7
E7
Am7

T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
45
Fmaj7 Dm7 Em A F7 Em
Fmaj7 Dm7 Em Am F7 Em
49
Impro
Cmaj7 Dm7 C♯9
A F7 Em Cmaj7 Dm7 D♭9
A F7 Em Cmaj7 Dm7 D♭9

Cmaj7 F7 E7 Am7 Fmaj7
53
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Em Fmaj7 G7(♭13) Cmaj7 Dm7 D♭9
57

Cmaj7 F7 E7 Am7 Fmaj7 Dm7
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Em
Swing
Introducción
Em7 Em7 A

T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
D. S.
Em7
Em7
A
Em7
A
3
3
3

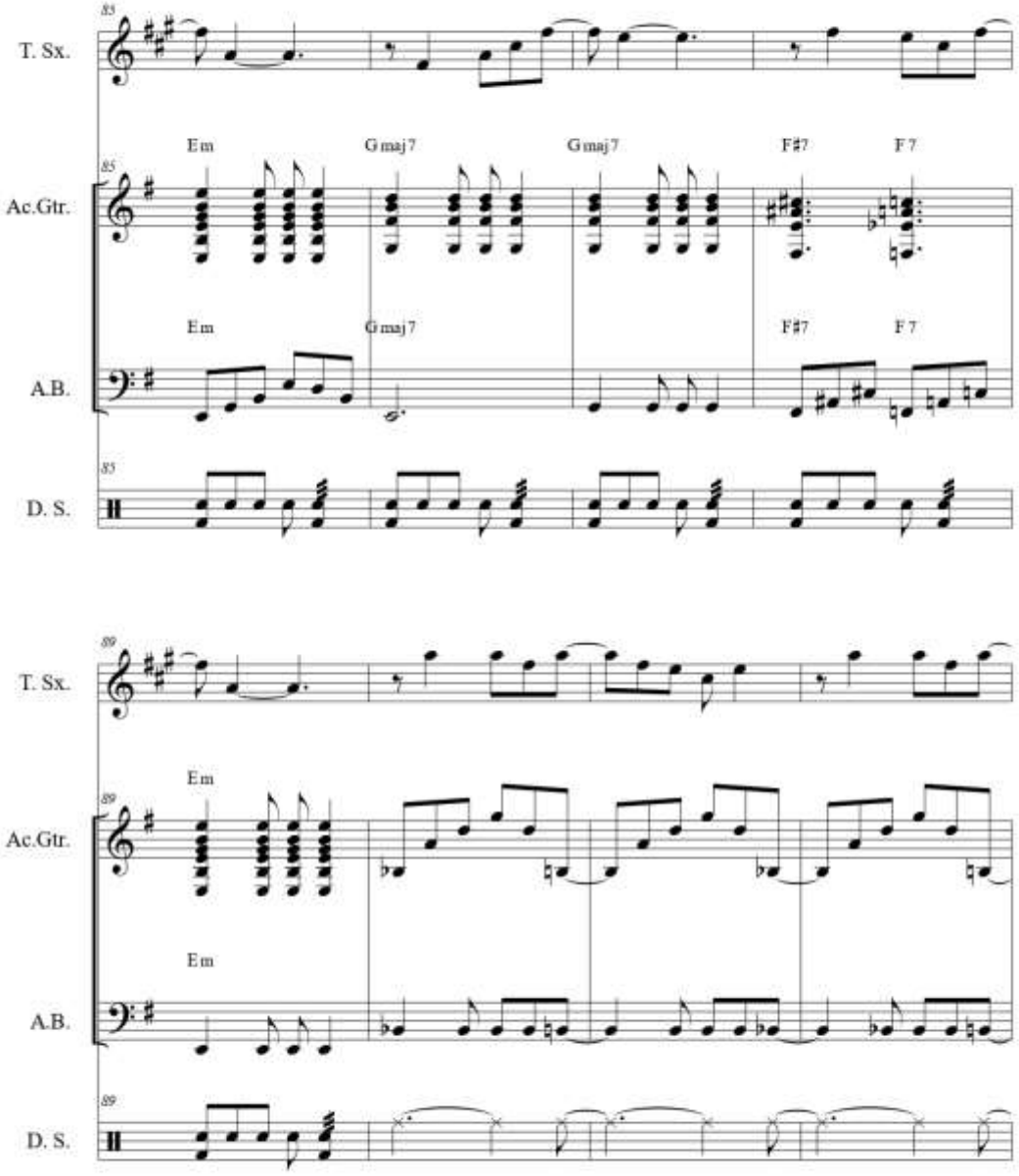
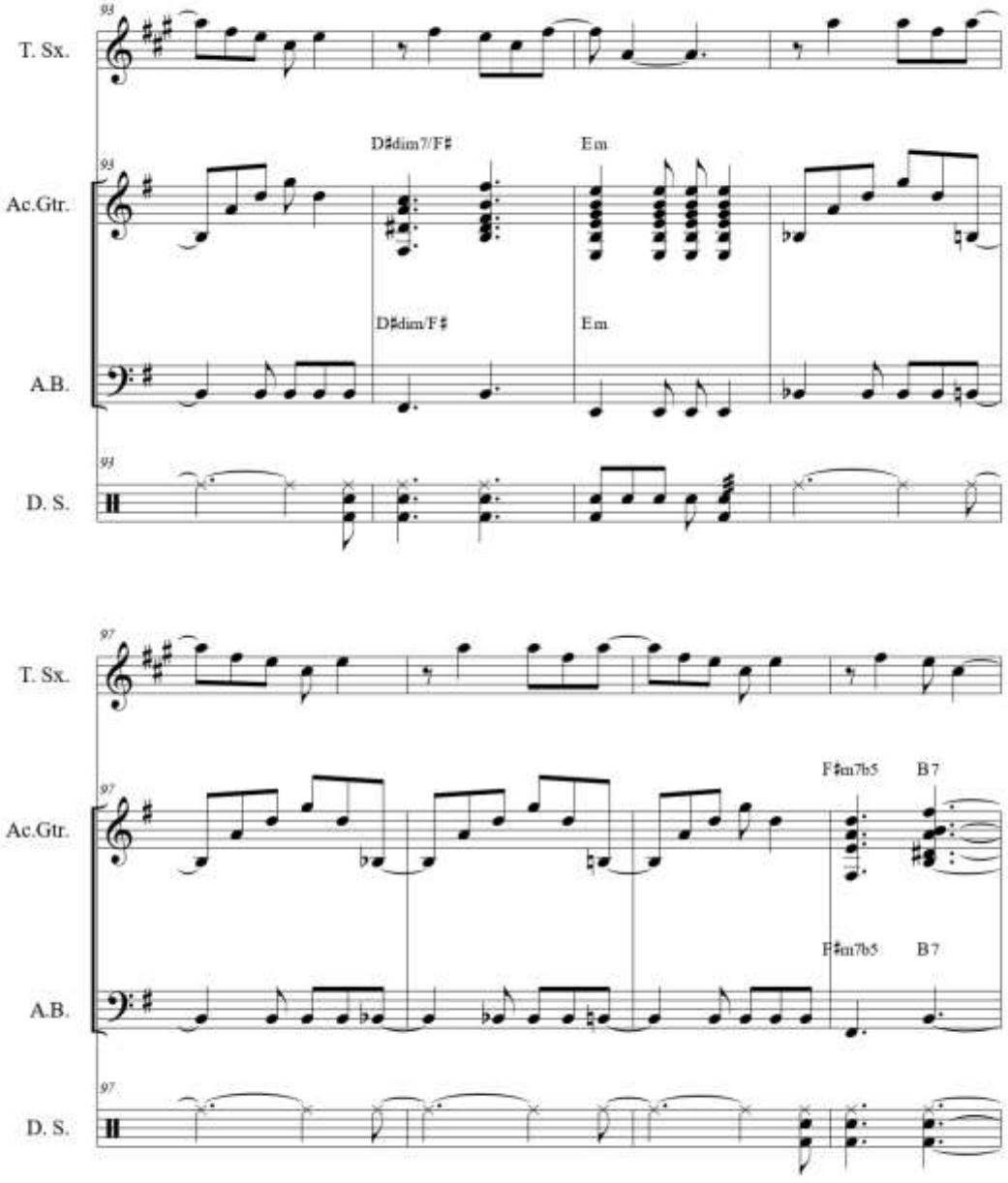
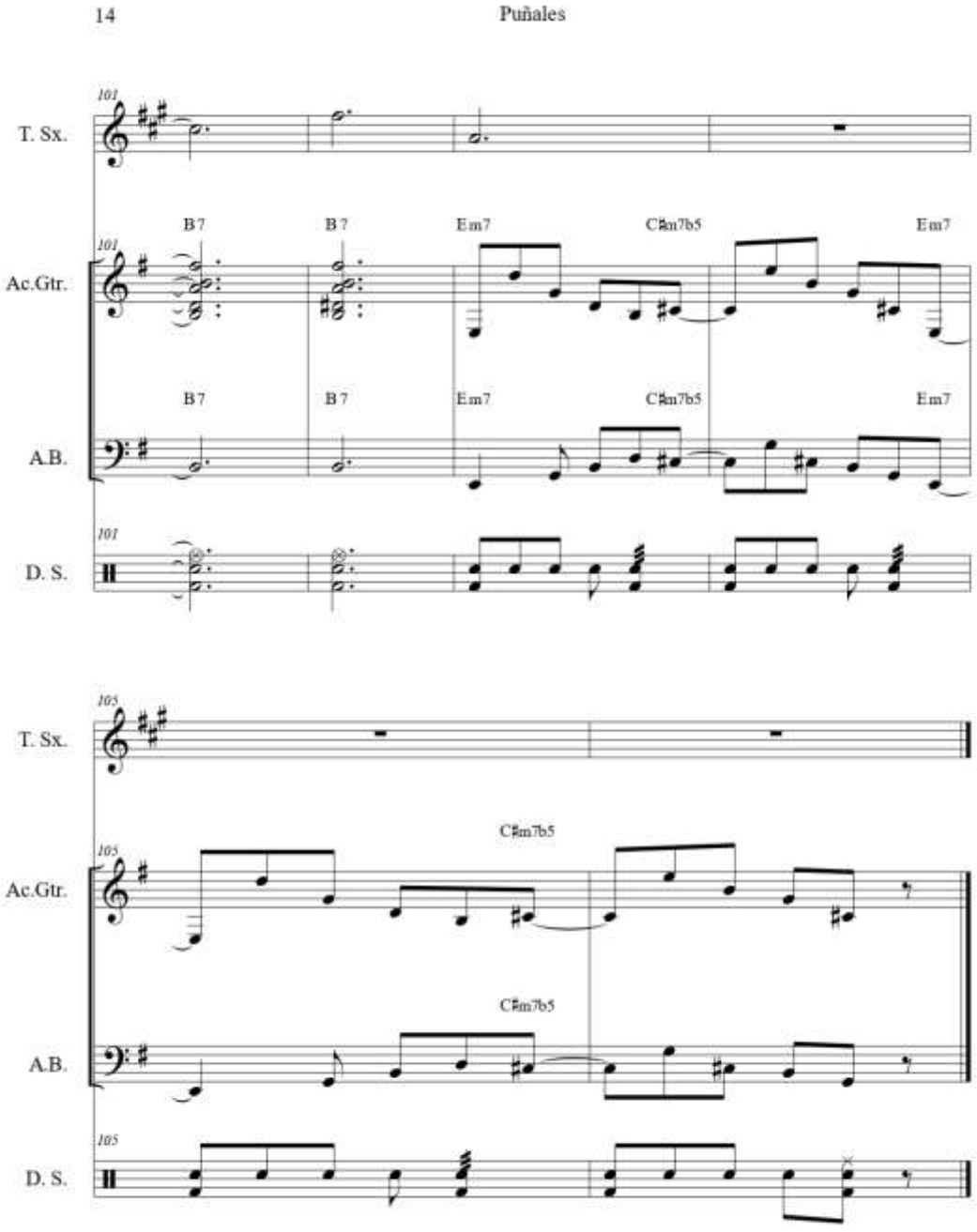
Partituras del score del arreglo musical del yumbo ‘’Los Corazas’’.

2
Los Corazas
A
T. Sx.
mf
Ac.Gtr.
Dm7
Bm7b5
B♭maj13
A7
mp
E.B.
mp
B. Dr.
T. Sx.
Ac.Gtr.
Dm7
Bm7b5
B♭9(♯11)
A7
E.B.
B♭7(♯11)
B. Dr.

B
17
T. Sx.
Dm7
Bm7b5/D
Dm7
Bm7b5/D
Ac.Gtr.
Dm7
Bm7b5/D
Dm7
Bm7b5/D
E.B.
17
B. Dr.
21
T. Sx.
Dm7
Bm7b5/D
G7/D
Dm7
Ac.Gtr.
Dm7
Bm7b5/D
G7/D
Dm7
E.B.
21
B. Dr.

4
Los Corazas
25
T. Sx.
Bm7b5/D
G7/D
Dm7
Bm7b5/D
Ac.Gtr.
Bm7b5/D
G7/D
Dm7
Bm7b5/D
E.B.
B. Dr.
29
T. Sx.
G7/D
Dm7
Bm7b5/D
G7/D
Ac.Gtr.
G7/D
Dm7
Bm7b5/D
G7/D
E.B.
B. Dr.

To Coda
Impro
T. Sx.
Ac.Gtr.
E.B.
B. Dr.
Dm7
Bm7b5/D
Ebdim
Bm7b5/D
Dm7
Bm7b5
D.C. al Coda
A
Bbmaj7
A7

41
T. Sx.
B♭maj13
Dm11/A
Dm7
Bm7b5
Ac.Gtr.
B♭maj13
Dm11/A
Dm7
Bm7b5
E.B.
B. Dr.
45
T. Sx.
B♭9(♯11)
Ac.Gtr.
B♭9(♯11)
E.B.
B. Dr.

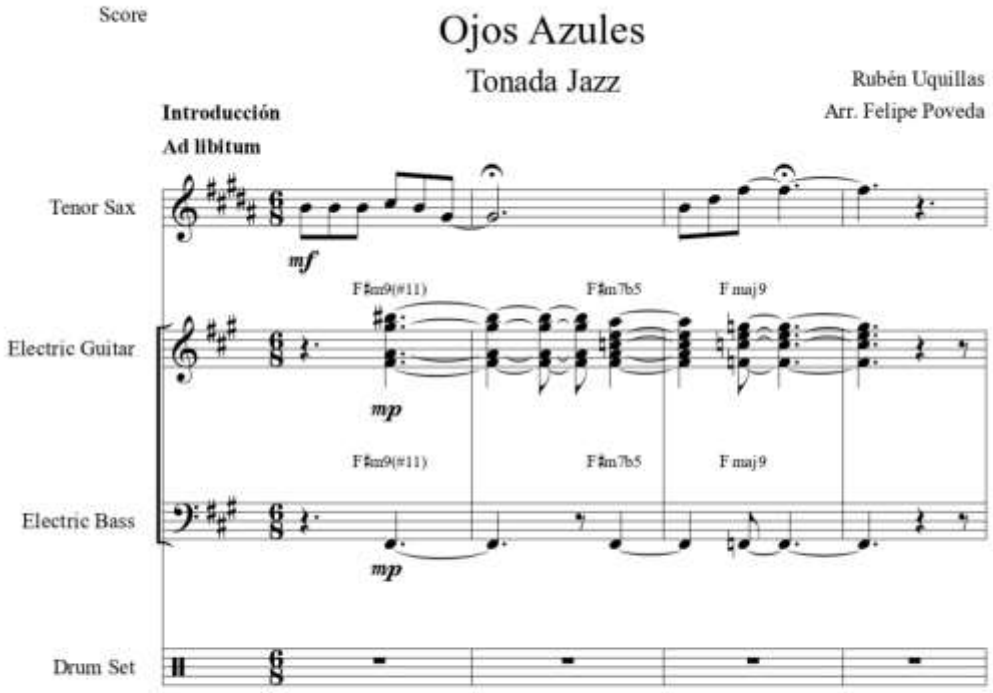
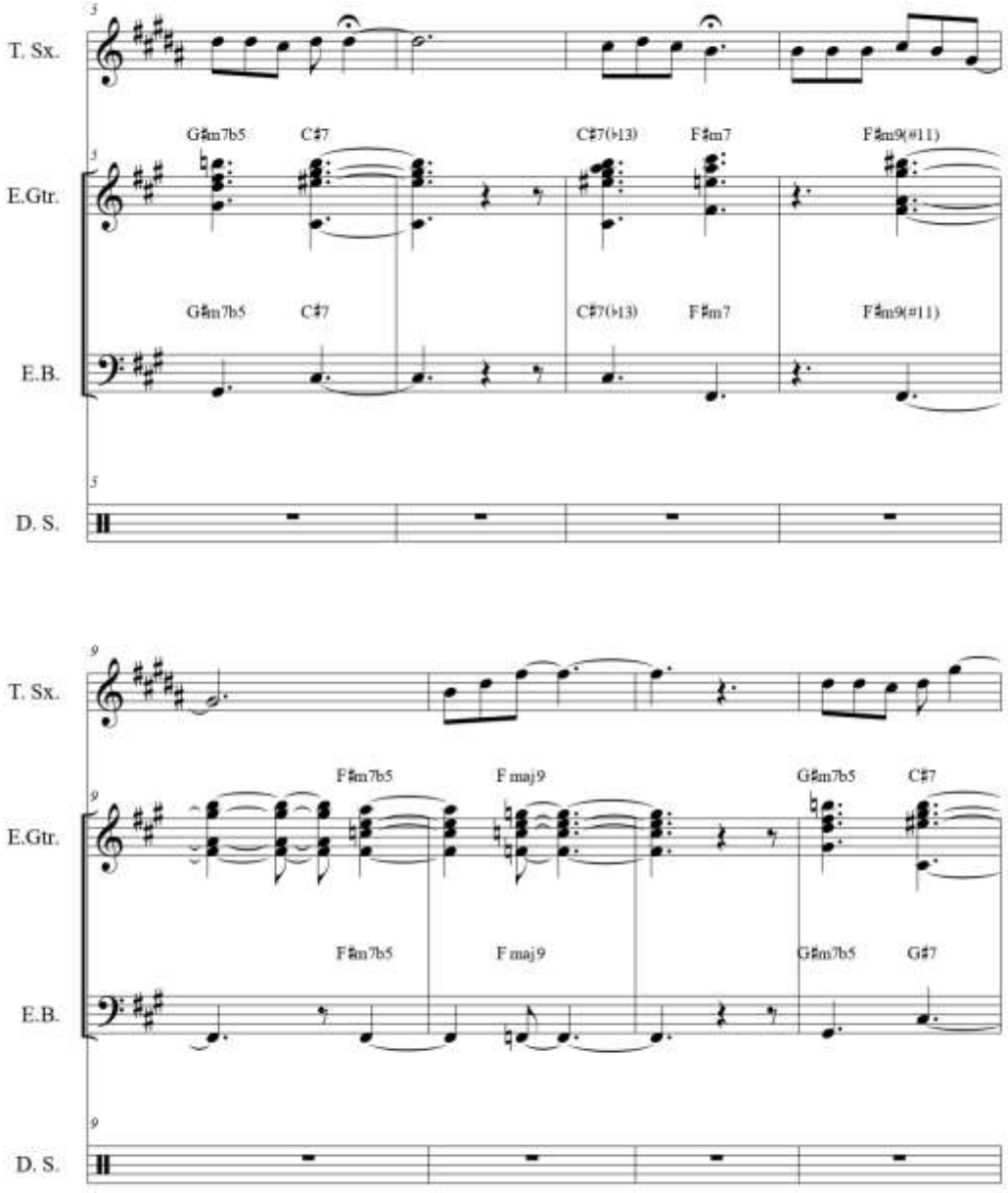
Partituras del score del arreglo musical del Yaraví ‘’Puñales’’.

©

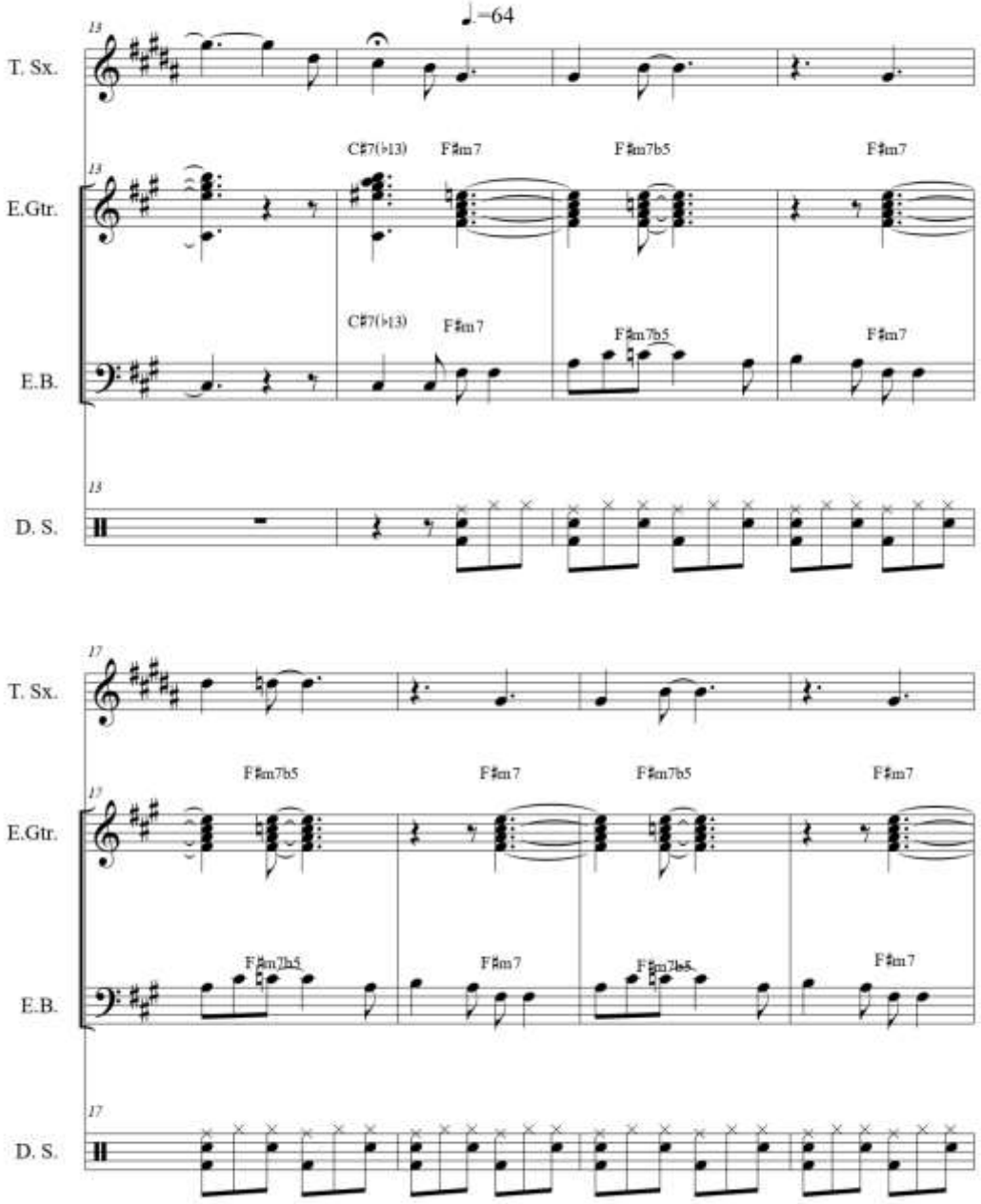
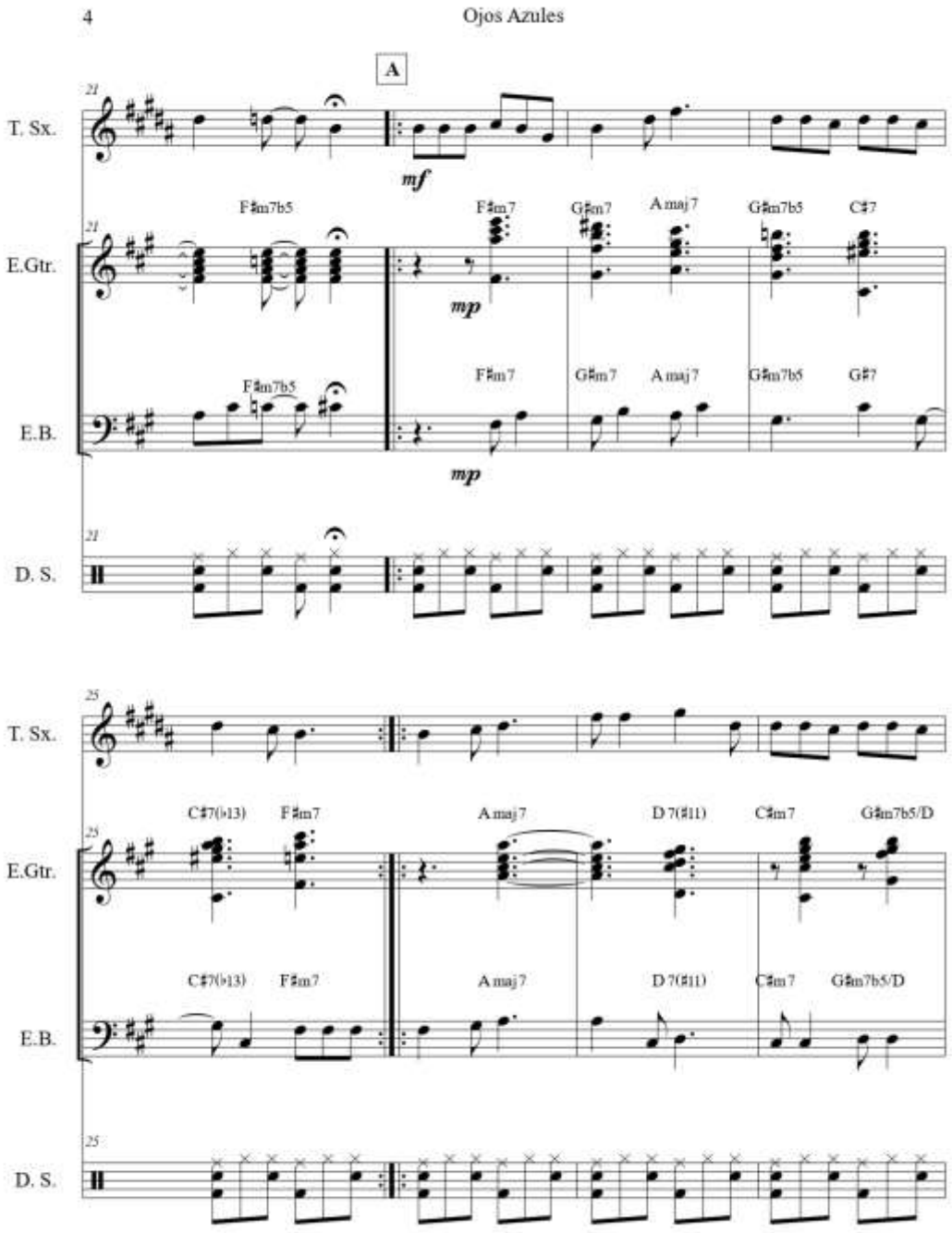
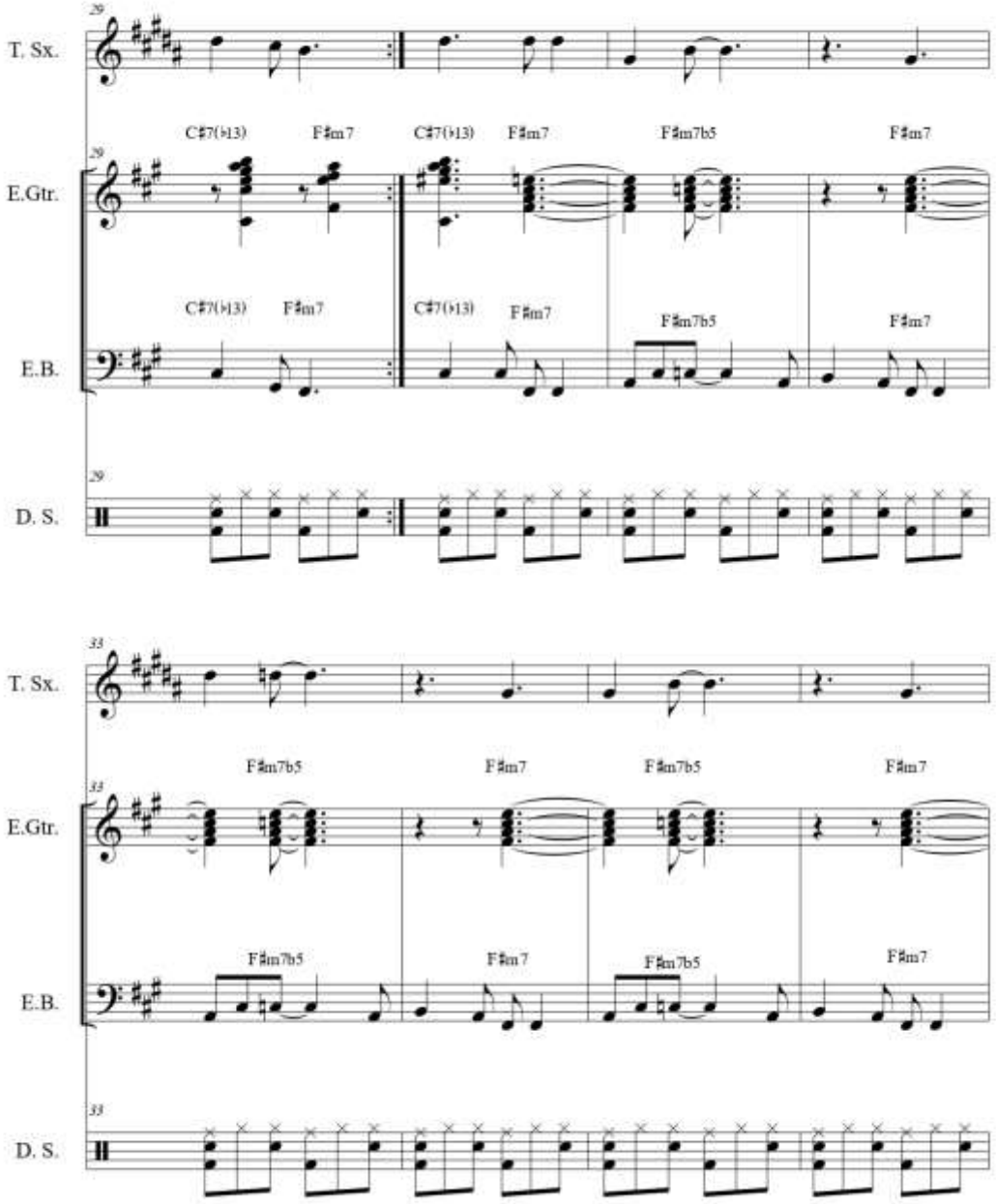
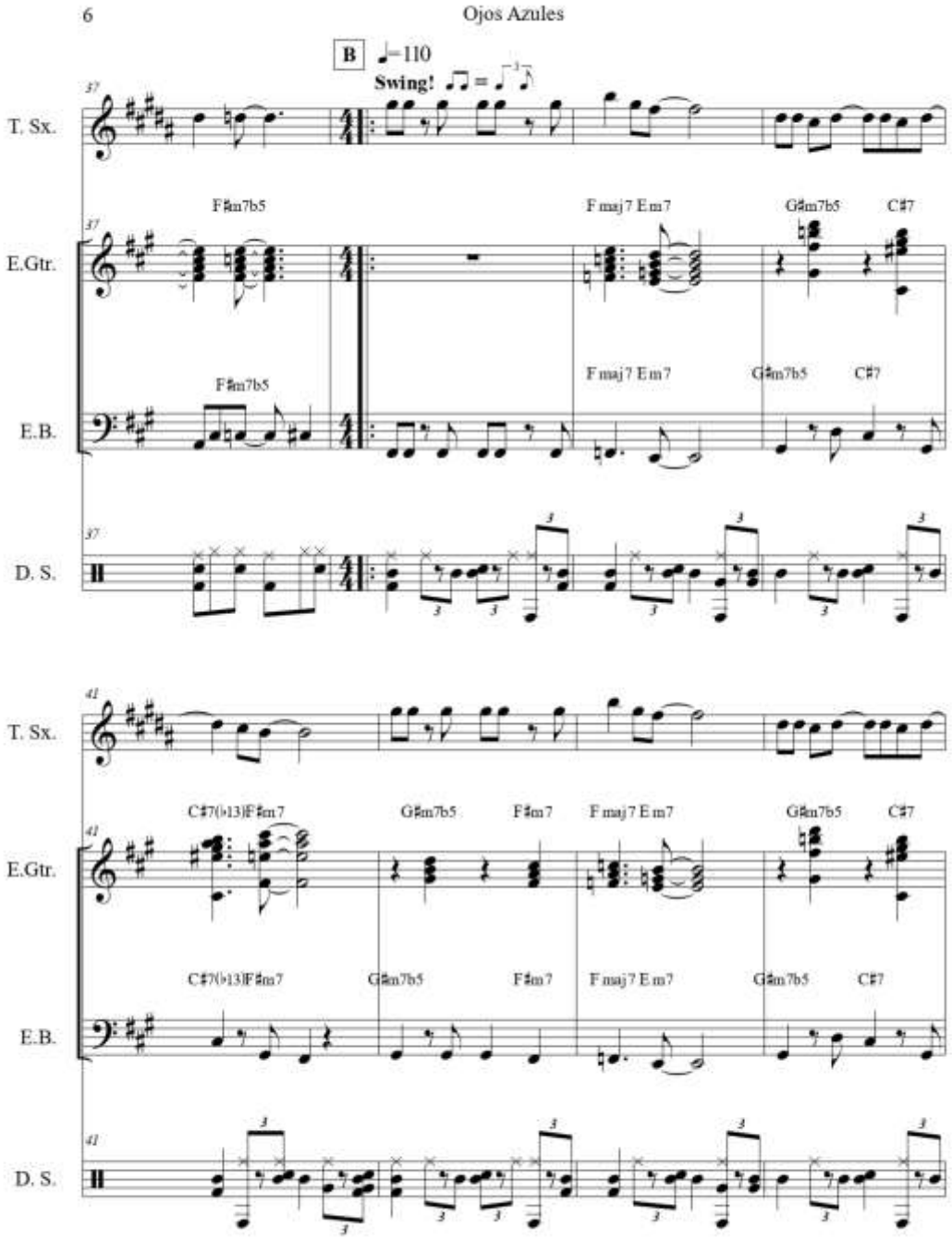
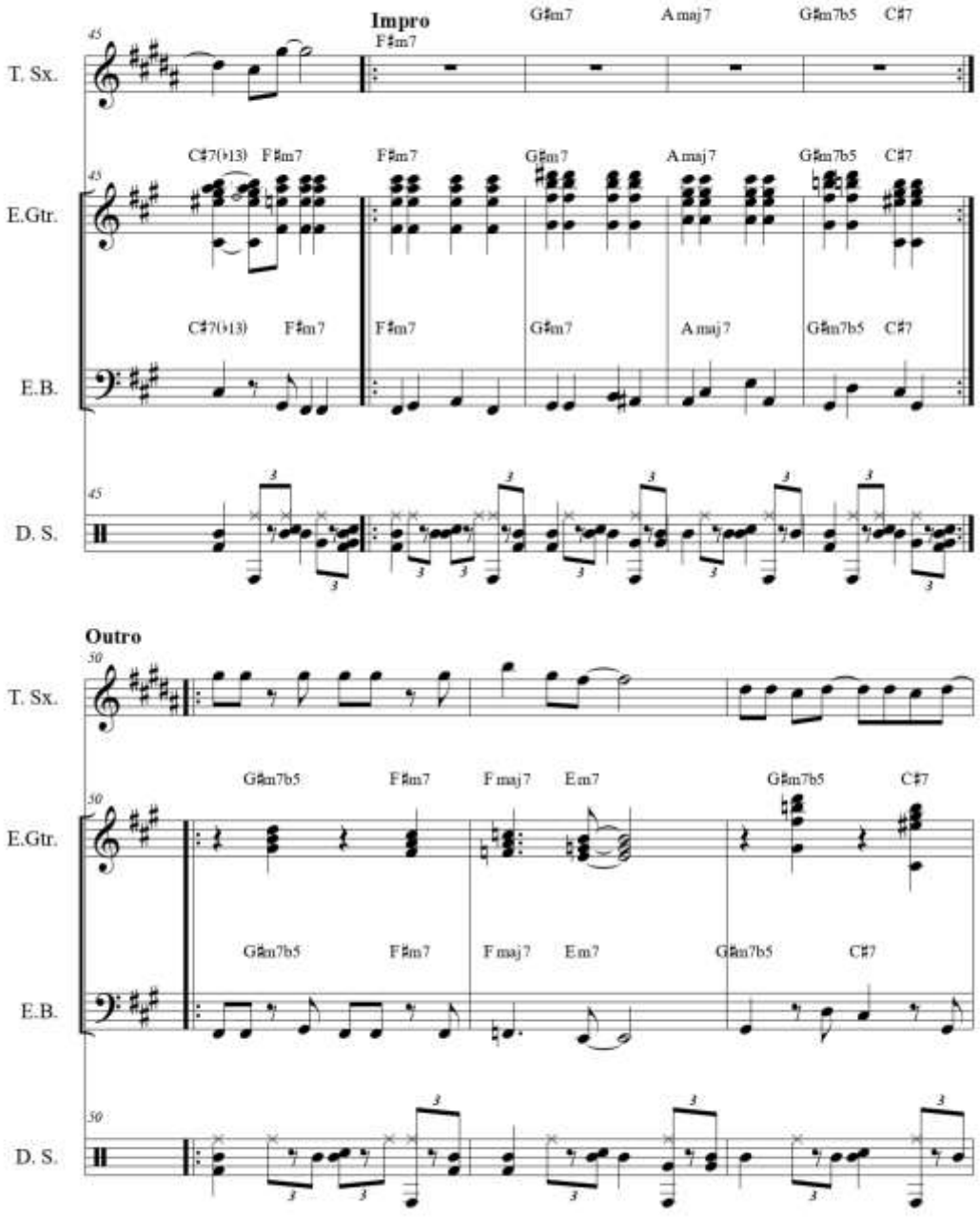
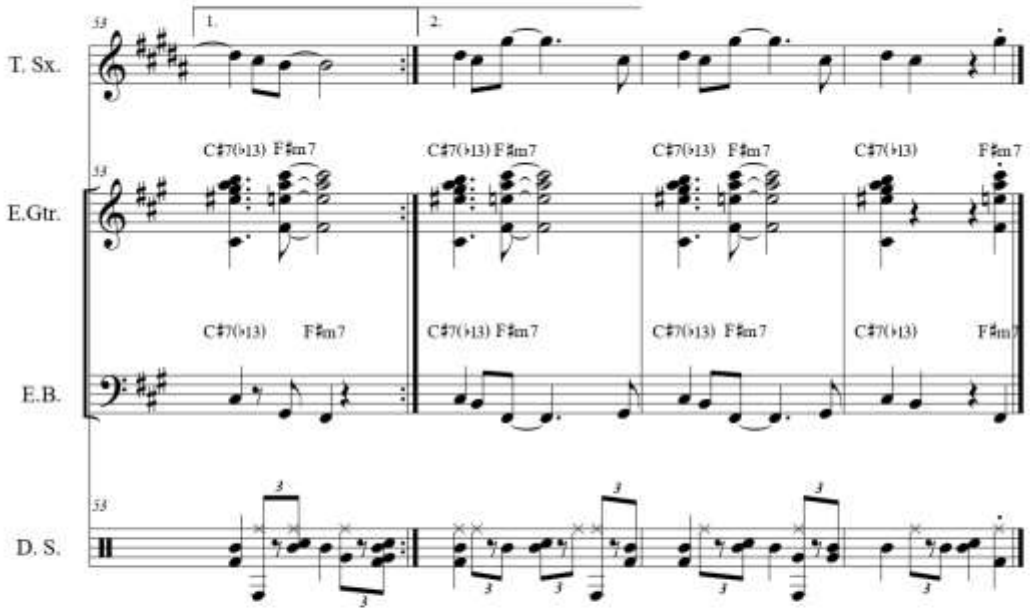
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
p
p
A
♩= 110
mf
Em7
F♯m7b5
Gmaj7
F♯m7b5
Em7
F♯m7b5
Gmaj7
F♯m7b5

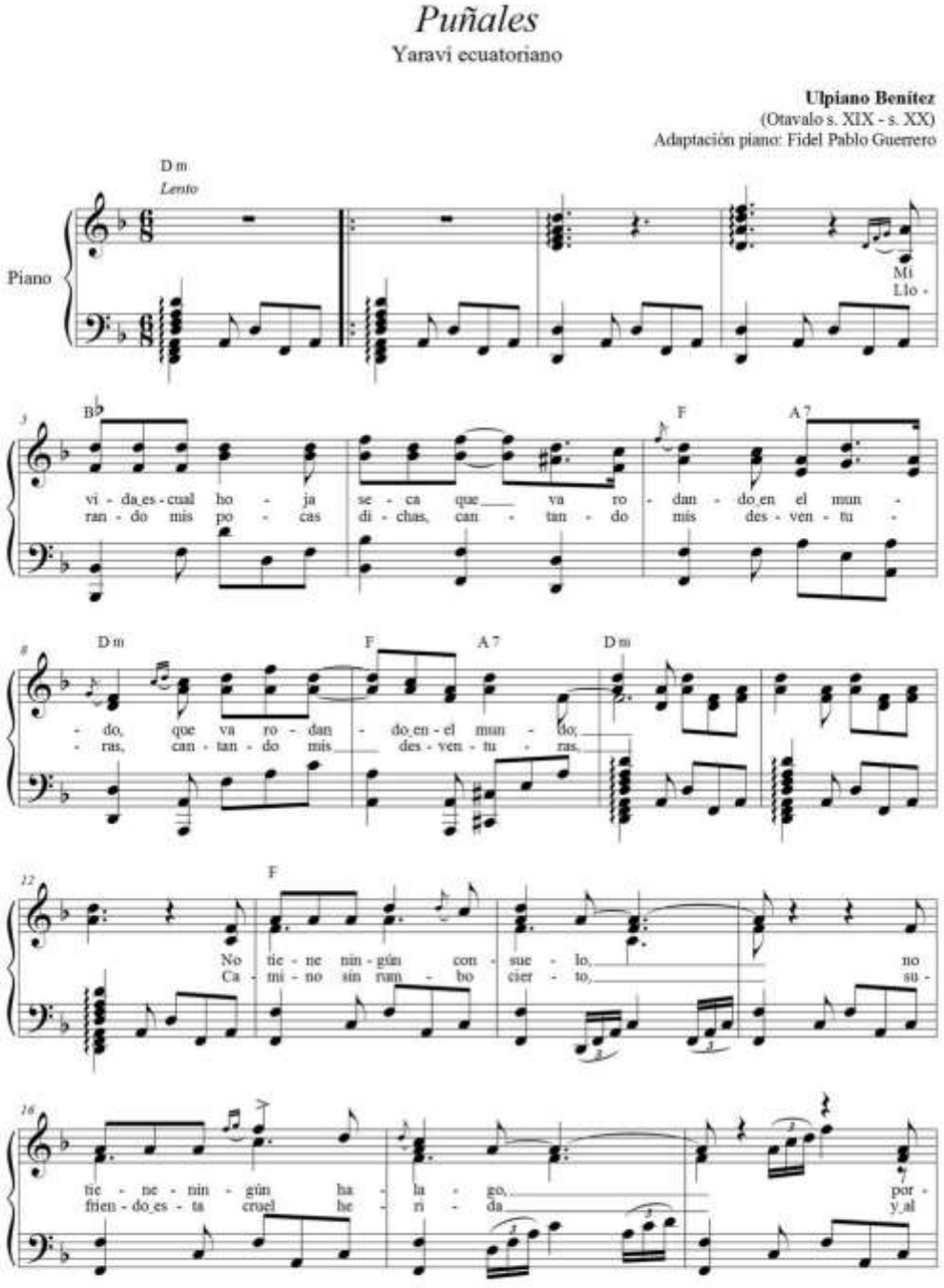
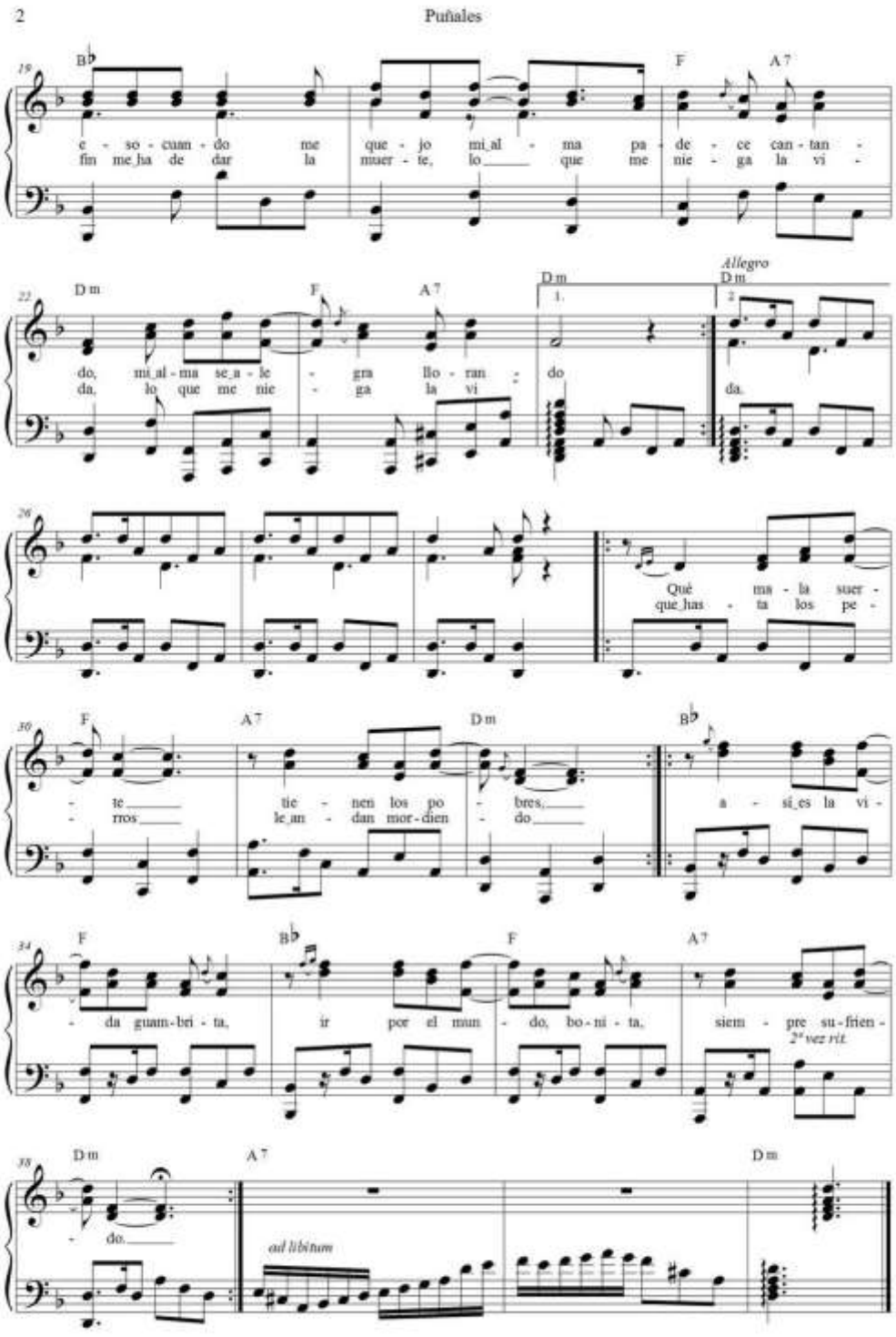

T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
D♯dim7/F♯
B7
Em7
D♯dim7/F♯

♩= 80
Introducción
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Gmaj 7
D♯dim7/F♯
B7
p

T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
p
p
B
♩= 110
mf
Em7
D♯dim7/F♯
Em7
D♯dim7/F♯
mp

29
T. Sx.
Gmaj7
Am7
Gmaj7
Ac.Gtr.
Gmaj7
Am7
Gmaj7
A.B.
D. S.
33
T. Sx.
Em7
F♯m7b5
Gmaj7
Am7
Ac.Gtr.
Em7
F♯m7b5
Gmaj7
Am7
A.B.
D. S.

37
T. Sx.
Bm7 Cmaj7 Cmaj7 Cmaj7 Dbm7b5 Cmaj9
Ac.Gtr.
Bm7 Cmaj7 Dbm7b5 Cmaj9
A.B.
D. S.
41
T. Sx.
G/B B7
Ac.Gtr.
G/B B7
A.B.
D. S.

T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
Em7
D♯dim7/F♯
Gmaj 7
D♯dim7/F♯
C
♩= 100
B 7
Em7
C♯m7b5
Em7
C♯m7b5
mf
mp


53
T. Sx.
f
Em7
Gmaj7
A7
A♭7
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
57
Em
Em
Gmaj7
F♯7
F7

61
T. Sx.
Em
Ac.Gtr.
Em
A.B.
D. S.
65
D♯dim7/F♯
B 7
Em

69
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
F#m7b5
B 7
Impro
73
Em
Gmaj7
Bm7

Am7
Em
77
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
81
1.
2.
Em
Gmaj7
A 7
A♭7


85
T. Sx.
Em
Gmaj7
Gmaj7
F♯7
F7
85
Ac.Gtr.
Em
Gmaj7
F♯7
F7
A.B.
85
D. S.
89
T. Sx.
Em
89
Ac.Gtr.
Em
A.B.
89
D. S.

93
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
D♯dim7/F♯
Em
D♯dim/F♯
Em
97
T. Sx.
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
F♯m7b5
B7
F♯m7b5
B7

14
Puñales
101
T. Sx.
B7
B7
Em7
C♯m7b5
Em7
Ac.Gtr.
A.B.
D. S.
105
C♯m7b5

Partituras del score del arreglo musical de la Tonada ‘’Ojos Azules’’.

©

T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
G♯m7b5
C♯7
C♯7(♭13)
F♯m7
F♯m9(♯11)
F♯m7b5
F maj9
G♯m7b5
C♯7
G♯7

♩.=64
13
T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
C#7(♭13)
F#m7
F#m7b5
F#m7
17
F#m7b5
F#m7
F#m7b5
F#m7

4
Ojos Azules
A
T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
mf
mp
F♯m7b5
F♯m7
G♯m7
A maj 7
G♯m7b5
C♯7
C♯7(♭13)
D 7(♯11)
C♯m7
G♯m7b5/D

29
T. Sx.
C♯7(♭13)
F♯m7
C♯7(♭13)
F♯m7
F♯m7b5
F♯m7
29
E.Gtr.
C♯7(♭13)
F♯m7
C♯7(♭13)
F♯m7
F♯m7b5
F♯m7
E.B.
29
D. S.
33
T. Sx.
F♯m7b5
F♯m7
F♯m7b5
F♯m7
33
E.Gtr.
F♯m7b5
F♯m7
F♯m7b5
F♯m7
E.B.
33
D. S.

6
Ojos Azules
B
♩=110
Swing!
T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
F♯m7b5
F maj 7 E m7
G♯m7b5
C♯7
C♯7(♭13)F♯m7
F♯m7

Impro
T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
Outro

T. Sx.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
1.
2.
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7
C♯7(♭13) F♯m7

Adaptación para piano del Yaraví Puñales de Fidel Pablo Guerrero.

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correo: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

2
Puñales
B♭
F
A 7
e - so - cuan - do me que - jo mi al - ma pa - de - ce can - tan -
fin me ha de dar la muer - te, lo que me nie - ga la vi -
D m
F
A 7
D m
1.
Allegro
D m
2
do, mi al - ma se a - le - gra llo - ran - do
da, lo que me nie - ga la vi - da.
Qué ma - la suer -
que has - ta los pe -
F
A 7
D m
B♭
- te
- rros
tie - nen los po - bres,
le an - dan mor - dien - do
a - si es la vi -
F
B♭
F
A 7
- da guam - bri - ta, ir por el mun - do, bo - ni - ta, siem - pre su - frien -
2ª vez rit.
D m
A 7
D m
- do.
ad libitum

Evidencia grabación de audio y vídeo.

STUDIOLIVE 32SC

Evidencia de la edición del vídeo.