



## **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

### **Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras**

***Maguey, Jatariy y Wayniu. Composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz.***

Previo la obtención del Título de:

**Magíster en Composición Musical y Artes Sonoras**

Autor:

Lic. William Alejandro Suntaxi Macías

Tutor

Mgs. Giovanni Francisco Bermúdez Cárdenas

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:**

**Investigación de artes. Composición musical**

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

**Año: 2021**



## **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, William Alejandro Sntaxi Macias, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras- Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Mgs. Giovanni Francisco Bermúdez Cárdenas

Nombre del Tutor

Mgs. Andrés Mauricio Noboa Cabezas

Miembro del tribunal de defensa

Mgs. Claudia Tamara Martínez Riofrio

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mi más sincero agradecimiento a mi tutor Giovanni Bermúdez, a aquellos docentes comprometidos con una enseñanza, también quiero enviar un agradamiento especial A David Sarmiento, Juan Carlos Jiménez, Enrique Romero y a Daniel Rubio ya que sin ellos este trabajo no hubiera sido posible.

## **Dedicatoria:**

Dedico este trabajo de titulación a mi madre María del Carmen Macías Sacón, a mi padre William Alejandro Suntaxi Barrera, a mi hermano Lucas Damián Suntaxi Macias y a la vida.

## Resumen

El presente trabajo propone la composición de jazz modal utilizando ritmos desarrollados en la música autóctona y tradicional ecuatoriana. Esta investigación tiene un enfoque cualitativo y su alcance es descriptivo, los datos a obtener se harán a partir de análisis de varios ejemplos que serán tomados como referencia para la elaboración de esta propuesta, para ello vamos a utilizar diferentes instrumentos de investigación tales como el análisis de documentos, transcripción, análisis de partituras y audición discográfica. Para el presente trabajo se van a analizar las composiciones de los álbumes “Kind of Blue” de Miles Davis, “Speak no Evil” de Wayne Shorter y “Maiden Voyage” de Herbie Hancock debido a las técnicas compositivas utilizadas en los álbumes ya mencionados son a fin al presente trabajo y van a servir como base del mismo; además, del análisis de los ritmos ecuatorianos como el danzante, yumbo y bomba, esto con el fin de extraer y comprender los recursos que nos sea de total interés para la elaboración de esta propuesta. Se van a componer un total de 3 canciones con una duración de aproximadamente 6 minutos por cada composición para el presente trabajo de titulación, la propuesta a realizar no busca ser de corte nacionalista o conservadora puesto que el trabajo pretende experimentar con las sonoridades desde la perspectiva del jazz y la música ecuatoriana a través de la fusión, todo esto concebido desde el criterio compositivo del autor del presente trabajo.

Palabras claves: Jazz modal, ritmos ecuatorianos, música tradicional, música autóctona, composición, fusión.

## Abstract

The present work proposes the composition of modal jazz using rhythms developed in the native and traditional Ecuadorian music. This research has a qualitative approach and its scope is descriptive, the data to be obtained will be made from the analysis of several examples that will be taken as a reference for the elaboration of this proposal, for this we will use different research instruments such as analysis of documents, transcription, analysis of scores and record audition. For this work we will analyze the compositions of the albums "Kind of Blue" by Miles Davis, "Speak no Evil" by Wayne Shorter and "Maiden Voyage" by Herbie Hancock due to the compositional techniques used in the aforementioned albums. end of this work and will serve as a basis for it; in addition, the analysis of Ecuadorian rhythms such as the Danzante, Yumbo and Bomba, this in order to extract and understand the resources that are of total interest to us for the elaboration of this proposal. A total of 3 songs will be composed with a duration of approximately 6 minutes for each composition for the present title work, the proposal to be made does not seek to be nationalist or conservative since the work intends to experiment with sounds from the perspective of jazz and Ecuadorian music through fusion, all this conceived from the compositional criteria of the author of this work.

Keywords: Modal jazz, Ecuadorian rhythms, traditional music, native music, composition, fusion.

# Índice

1. Capítulo I.....	7
1.1 Introducción.....	7
1.2 Antecedentes.....	8
1.2.1 Antecedentes teóricos.....	8
1.2.2 Antecedentes artísticos.....	12
1.3 Problemas de investigación.....	14
1.4 Objetivos.....	15
1.5 Preguntas de investigación.....	15
1.6 Justificación.....	16
2. Capítulo II.....	17
2.1 Metodología.....	17
2.2 Análisis de composiciones modales.....	18
2.2.1 So What (Kind of Blue-1959).....	18
2.2.2 Speak no Evil (Speak no Evil-1964).....	22
2.2.3 Maiden Voyage (Maiden Vogaje-1965).....	26
2.2.4 Dolphin Dance (Maiden Vogaje-1965).....	30
2.3 Ritmos Ecuatorianos.....	40
2.3.1 Danzante.....	40
2.3.2 Yumbo.....	41
2.3.3 Bomba.....	42
3. Capítulo III.....	43
3.1 Composiciones.....	43
3.1.1 Maguey.....	43
3.1.2 Jatariy.....	48
3.1.3 Wayniu.....	52
Reflexión.....	57
Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	59
Anexo.....	60

## Índice de imágenes

Figura 1: Lead Sheet So What.....	9
Figura 2: Lead Sheet Dolphin Dance .....	10
Figura 3: Modos de la escala mayor.....	11
Figura 4: Lead sheet So What .....	18
Figura 5: Análisis armónico de So What sección "A" .....	19
Figura 6: Análisis armónico de So What sección "B" .....	19
Figura 7: Análisis melódico de So What sección "A" .....	20
Figura 8: Análisis melódico de So What sección "B" .....	20
Figura 9: Lead sheet Speak no Evil.....	22
Figura 10: Análisis armónico de Speak no Evil sección "A" .....	23
Figura 11: Análisis armónico de Speak no Evil sección "B" .....	23
Figura 12: Análisis melódico de Speak no Evil sección "A" .....	24
Figura 13: Lead Sheet Maiden Voyage .....	26
Figura 14: Análisis armónico de Maiden Voyage sección "A" .....	27
Figura 15: Análisis armónico de Maiden Voyage sección "B" .....	27
Figura 16: Análisis melódico de Maiden Voyage sección "A" .....	28
Figura 17: Lead sheet Dolphin Dance .....	30
Figura 18: Análisis armónico de Dolphin Dance "Introducción".....	31
Figura 19: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "A" .....	32
Figura 20: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "B" .....	33
Figura 21: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "C" .....	33
Figura 22: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "D" .....	34
Figura 23: Análisis armónico completo de Dolphin Dance .....	35
Figura 24: Análisis melódico de Dolphin Dance "Introducción" .....	36
Figura 25: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "A" .....	36
Figura 26: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "B".....	37
Figura 27: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "C".....	37
Figura 28: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "D" .....	38
Figura 29: Patrón rítmico del Danzante.....	40
Figura 30: Transcripción de Vasija de Barro.....	41
Figura 31: Patrón rítmico de Yumbo.....	41

Figura 32: Transcripción de Apamuy Shungo.....	42
Figura 33: Patrón rítmico de la Bomba .....	42
Figura 34: Variación del patrón rítmico de la Bomba .....	42
Figura 35: Patrón rítmico de la bomba .....	43
Figura 36: Adaptación del patrón rítmico de Bomba a la batería.....	44
Figura 37: Adaptación del patrón rítmico de Bomba a la batería.....	44
Figura 38: Maguey sección A.....	45
Figura 39: Maguey sección B y C .....	45
Figura 40: Lead sheet Maguey .....	47
Figura 41: Ritmo de Yumbo.....	48
Figura 42: Adaptación del patrón rítmico de Yumbo al bajo y la batería .....	48
Figura 43: Jatariy sección A .....	49
Figura 44: Jatariy sección B .....	49
Figura 45: Lead sheet Jatariy (pg. 1) .....	51
Figura 46: Lead sheet Jatariy (pg. 2) .....	52
Figura 47: Patrón Rítmico Danzante .....	52
Figura 48: Adaptación del patrón rítmico Danzante al bajo y la batería.....	53
Figura 49: Adaptación del patrón rítmico Danzante a la batería.....	53
Figura 50: Wayniu Sección A .....	54
Figura 51: Wayniu Sección B.....	54
Figura 52: Lead sheet Wayniu.....	56

## Índice de tablas

Tabla 1: Modos de la escala mayor .....	12
Tabla 2: Análisis de forma de So What (Lead sheet) .....	21
Tabla 3: Análisis de forma de So What (Versión del álbum).....	21
Tabla 4: Análisis de forma de Speak no Evil (Lead sheet) .....	25
Tabla 5: Análisis de forma de Speak no Evil (Versión del álbum) .....	25
Tabla 6: Análisis de forma de Maiden Voyage (Lead sheet) .....	29
Tabla 7: Análisis de forma de Maiden Voyage (Versión del álbum).....	29
Tabla 8: Análisis de forma de Dolphin Dance (Lead sheet).....	38
Tabla 9: Análisis de forma de Dolphin Dance (Versión del álbum) .....	39
Tabla 10: Forma de Maguey .....	46
Tabla 11: Forma arreglo Maguey .....	46
Tabla 12: Forma de Jatariy .....	50
Tabla 13: Forma arreglo Jatariy .....	50
Tabla 14: Forma de Wayniu .....	55
Tabla 15: Forma arreglo Wayniu .....	55

# 1. Capítulo I

## 1.1 Introducción

El presente trabajo de investigación se desempeña dentro del campo de la composición musical, dado a que el tema de investigación consiste en elaborar composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz, implementando las técnicas de composición usadas dentro del jazz modal tanto en armonía como en formas musicales, así como la utilización de ritmos ecuatorianos dentro de las composiciones propuestas.

La investigación se divide en tres capítulos: en el primer capítulo se plantea los antecedentes artísticos teóricos, planteamiento del problema, los objetivos a cumplir y la justificación del tema. Además, se expone las técnicas a compositivas utilizadas dentro del jazz modal que van a ser utilizadas en el presente trabajo.

En el segundo capítulo se detalla la metodología e instrumentos de investigación del presente trabajo, también se podrá encontrar los análisis de las composiciones de los álbumes de jazz modal “*Kind of Blue*”, “*Speak no Evil*” y “*Maiden Voyage*” esto con el fin de identificar como fueron aplicadas las técnicas compositivas que se van a utilizar, así como también un análisis de los ritmos ecuatorianos que van a servir para la elaboración de la presente propuesta.

En el tercer capítulo se van se van presentar las composiciones elaboradas para el presente trabajo, podremos ver el análisis de dichas composiciones con el fin de identificar como las herramientas, técnicas compositivas y ritmos ecuatorianos convergen dentro de las composiciones propuestas, además de las reflexiones correspondientes por cada composición.

## **1.2 Antecedentes**

Para la presente investigación, se ha podido encontrar material académico de mucha utilidad en donde se realizan análisis del jazz modal, así como también de música ecuatoriana, como antecedentes teóricos y artísticos tenemos trabajos de ensambles de jazz ecuatorianos donde fusionan ritmos, formas musicales y recursos de la música ecuatoriana con el jazz, además, se ha encontrado información, transcripciones de solos, acompañamiento y arreglos de las composiciones a usar como referencia para la elaboración de nuestra propuesta en páginas de internet tales como YouTube, librerías online y foros. Por otro lado, también se ha podido encontrar trabajos de carácter académico en donde se analizan las obras que serán tomadas como referencia para el presente trabajo de investigación tanto desde la interpretación como el lado compositivo.

Dentro del ámbito académico se han podido encontrar tesis realizadas en universidades ecuatorianas cuyas propuestas y productos radican en la composición de música a partir de la fusión de la música clásica o jazz con la música ecuatoriana tradicional o autóctona. Estos trabajos recopilan información importante sobre la música ecuatoriana ya sea desde una perspectiva documental histórica o con la finalidad de recolectar datos teóricos musicales en donde se analizan y describen el tratamiento de la forma, recursos rítmicos, armónicos y melódicos de la música tradicional o autóctona ecuatoriana.

Estos trabajos de investigación y antecedentes son de suma importancia porque proporciona los datos y la información necesaria para poder elaborar nuestra propuesta en la presente investigación el cual tiene como objetivo componer música a partir de la fusión del jazz con la música ecuatoriana

### **1.2.1 Antecedentes teóricos**

El concepto del Jazz modal surge en el año de 1958 de la mano del compositor y trompetista Miles Davis quien introduce la aplicación de conceptos armónicos modales usados en el impresionismo dentro del jazz, esto como contraparte a las armonías, escalas y el lenguaje desarrollados en el bebop como subgénero antecesor al jazz modal. La obra con mayor relevancia del jazz modal fue la composición *So What* del álbum *Kind of Blue* (1959), este disco fue compuesto por Miles Davis y además cuenta con la participación

de músicos relevantes del género como los saxofonistas John Coltrane y Julian Cannonball, Paul Chambers en el contrabajo, Jimmy Cobb en la batería y el pianista Bill Evans quien fue pieza fundamental dentro del disco para ayudar a delinear ese sonido tan característico dentro de estas armonías propuestas por Miles como una nueva puerta al desarrollo del sonido del jazz en aquella época

EL jazz modal tiene dos clasificaciones, el modal simple y modal complejo. El modal simple toma como referencia las primeras composiciones de jazz modal en donde la armonía de un estándar se basa en un modo o en algunos modos, pero de diferentes centros tonales, un ejemplo de ello es la composición *So What* de Miles Davis de forma AABA de 32 compases, cuyo centro tonal se encuentra en la tonalidad de Re menor en las partes A y en la B modula a Mi♭ menor.<sup>1</sup>

TRANSCRIPTION  
MEDIUM SWING ♩=140

**SO WHAT**

MILES DAVIS  
KIND OF BLUE 1959

1  
5  
9  
13  
17  
21  
25  
29

© ALIQUA95

Figura 1: Lead Sheet *So What*  
Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)

<sup>1</sup> Ron Miller. *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 1.* (Advance music GmbH, 2015).

Al ser una composición que tiene un centro tonal definido con un acorde de cualidad menor y cuya información puede ser limitada con respecto a que sonoridad se desea reflejar, es al final la melodía quien define el modo que se utiliza a lo largo de la composición, en este caso es el modo Dórico que proviene del segundo grado de la escala mayor conocido también como modo Jónico. Como podemos ver en la imagen, nos encontramos con una armonía bastante estática en donde las secciones tienen una duración de 8 compases con el mismo acorde.

Por otro lado, el modal complejo se diferencia del simple porque tiene un ritmo armónico asimétrico rápido, esta es la categoría armónica más compleja y completa. este tipo de armonía ofrece el medio más fácil de expresión creativa, pero requiere el esfuerzo más creativo del compositor. Wayne Shorter y Herbie Hancock son la principal referencia para esta categoría.<sup>2</sup>

**DOLPHIN DANCE**

HERBIE HANCOCK  
MAJESTIC VOYAGE 1965

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=120

INTRODUCTION

© AUSWERS

Figura 2: Lead Sheet Dolphin Dance  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

<sup>2</sup> Ron Miller. *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 1.* (Advance music GmbH, 2015).

Un ejemplo de armonía modal compleja es la composición *Dolphin Dance* de Herbie Hancock, esta composición de forma Intro-ABCD de 38 compases tiene 4 centros tonales distintos, a pesar de que es una composición modal también podemos observar el uso de progresiones II V que son muy comúnmente utilizados en armonía tonales funcionales; también tenemos el uso de dominantes secundarios, sustitutos tritonales y dominantes de función especial. En esta composición podemos ver como se utiliza la técnica de conector por nota en común ya sea por bajo o melodía, esta técnica compositiva es muy utilizado en el jazz modal además del uso de tetracordios en la melodía.

Dentro del Jazz modal lo que se busca es dejar de un lado la verticalidad de la armonía, las funciones y relaciones que tienen los acordes dentro de una tonalidad que siempre buscan resolver a la tónica, esto producto de la gravitación tonal y la improvisación desarrollada dentro una progresión armónica bajo una forma musical preestablecida para dar paso a un pensamiento más horizontal con respecto a la manera de componer e improvisar.

A continuación, podremos ver una imagen con los modos de la escala mayor clasificados según su cualidad.

**MODOS MAYORES**  
PORQUE SU 3RA ES MAYOR

C<sup>MAJ</sup>7    MODO JONICO    F<sup>MAJ</sup>7    MODO LIDIO    G<sup>7</sup>    MODO MIXOLIDIO

19 R 2 3 4 5 6 7    R 2 3 4 5 6 7    R 2 3 4 5 6 7

**MODOS MENORES**  
PORQUE SU 3RA ES MENOR

D<sup>MIN</sup>7    DORICO    E<sup>MIN</sup>7    FRIGIO    A<sup>MIN</sup>7    AEOICO

22 R 2 b3 4 5 6 b7    R b2 b3 4 5 b6 b7    R 2 b3 4 5 b6 b7

**MODOS DISMINUIDO**  
PORQUE SU 5TA ES DISMINUIDA

B<sup>MIN</sup>7(b5)    LOCRIO

25 R b2 b3 4 b5 b6 b7

Figura 3: Modos de la escala mayor  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Tabla 1: Modos de la escala mayor  
Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)

Modo	Acorde	Nota característica	Estructura
Jónico	Cmaj7	4	T-T-ST-T-T-T-ST
Dórico	Dmin7	6	T-ST-T-T-T-ST-T
Frigio	Emin7	b2	ST-T-T-TST-T-T
Lidio	Fmaj7	#4	T-T-T-ST-T-T-ST
Mixolidio	G7	b7	T-T-ST-T-T-ST-T
Aeólico	Amin7	b6	T-ST-T-T-ST-T-T
Locrio	Bmin7(b5)	b5	ST-T-T-ST-T-T-T

En la tabla podemos observar los modos de la escala mayor, la respetiva estructura de cada escala y la nota característica de cada modo.

Si bien es cierto que la presente investigación toma como objeto de estudio la aplicación de armonías modales dentro del jazz, es importante mencionar que este concepto armónico fue desarrollado y aplicado en la música del impresionismo a finales del siglo XIX de la mano de compositores como Claude Debussy, Igor Stravinski, Maurice Ravel, entre otros.

### 1.2.2 Antecedentes artísticos.

Dentro del jazz modal, los álbumes más relevantes de este subgénero fueron el *Kind of Blue* (1959) y *Milestones* (1958) de Miles Davis; *Giant Steps* (1960), *My favorite Things* (1961) y *A Love Supreme* (1965) de John Coltrane; *Maiden Vogaye* (1965) de Herbie Hancock y *Speak No Evil* (1966) de Wayne Shorter, entre otros. Es importante recalcar que todos estos músicos mencionados previamente tocaron para el ensamble quinteto Miles Davis.

Dentro del jazz modal el principal exponente fue miles Davis con su álbum *Kind of Blue*, obra que inspiró y consolidó el uso de armonías modales en el jazz y que posteriormente esta manera de componer es utilizada por varios músicos hasta en la actualidad. Las composiciones de mayor relevancia dentro del álbum *Kind of Blue* fueron *So What* y *Blue in Green*, composiciones basadas en el uso de armonía modales, sin

embargo compositores como Herbie Hancock y Wayne Shorter llevaron el uso de la armonía modal hacia una manera más compleja y sistematizada, un ejemplo de ello es la composición *Dolphin Dance* del álbum *Maiden Voyage* en donde se propone un tratamiento armónico modal más sofisticado, dentro de esta composición por cada sección se trabajaba con diferentes modos y pasa por distintos centros tonales, esto para generar mayor contraste entre las partes dentro de la forma a diferencia de *So What* en donde prevalece el uso de un solo modo a lo largo de toda la forma.

Dentro del Ecuador, el jazz ha tenido una acogida muy importante dentro de los centros de formación académico más importantes del país dando como resultado la formación de músicos profesionales centrandó su educación en la música ya sea como interprete, arreglista o compositor tomando jazz como medio principal para su formación, dicho proceso actualmente se lleva a cabo en importantes universidades del país como la Universidad de San Francisco de Quito (USFQ), Universidad de las Américas (UDLA), Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG), Universidad de las Artes (UArtes) e institutos como el Instituto Tecnológico de Imagen Y Sonido Paradox, dando como resultado la aparición de nuevas propuesta musicales por parte de estudiantes y docentes que pertenecen a estos a estos centro de formación académica. En estas propuestas musicales el jazz tiene un rol protagónico y además se ha fusionado con la música autóctona y tradicional ecuatoriana, esto se debe a la facilidad que tiene el jazz para fusionarse con otros géneros y músicas de otras partes del mundo conservando los elementos más característicos del mismo como la forma y la improvisación.

Dentro de los ensambles de jazz del Ecuador con mayor relevancia tenemos a Runa Jazz, Jazz de Barro, Jazz the Roots, Los Noboa Cuarteto, Vam Jazz Quarter, entre otros. El presente trabajo de titulación propone la composición de jazz modal utilizando ritmos ecuatorianos, esto con el fin de generar un aporte a la música nacional desde la perspectiva del jazz y la visión personal del compositor sobre como concibe estos dos elementos fundamentales para la elaboración de la propuesta.

### **1.3 Problemas de investigación.**

El problema que se planteó en la presente investigación fue cuales son los parámetros a tener en cuenta al momento de realizar las composiciones usando las técnicas de composición y formas musicales usadas en el jazz modal en conjunto con el uso de ritmos ecuatorianos.

#### **Planteamiento del problema.**

En esta investigación es necesario determinar cómo se utilizaron las armonías modales dentro del jazz como técnicas de composición y a su vez cómo funcionan dentro del contexto de lo que es la ejecución e interpretación de composiciones. Si bien es cierto, el jazz tiene parámetros, características estilísticas y tratamientos de formas musicales bien establecidos para que una canción sea catalogado como composición de jazz, en el presente trabajo vamos hacer uso de dichos elementos ya mencionados, resaltando principalmente el uso y ejecución de armonía modales así como también las formas musicales utilizadas en las composiciones que se van a analizar y van a servir como referencia para la elaboración de nuestra propuesta en el presente trabajo, siendo esta unas de las características principales a tener en cuenta para la elaboración de las composiciones así como también la clasificación y uso de ritmos ecuatorianos, en ello consistirá la base principal del presente trabajo.

#### **Objeto de estudio.**

En este trabajo se van a analizar las técnicas compositivas y formas musicales utilizadas en los álbumes “*Kind of Blue*”, “*Speak no Evil*” y “*Maiden Voyage*”; además de los ritmos de música ecuatoriana.

#### **Campo de acción.**

- Teoría musical
- Composición

#### **Tema de investigación.**

Composiciones de jazz modal utilizando ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz.

El presente trabajo de investigación se desempeña dentro del campo de la composición musical, dado a que el tema de investigación consiste en elaborar composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz, implementando las técnicas de composición usadas dentro de jazz modal, así como la utilización de ritmos ecuatorianos dentro de las composiciones propuestas.

#### **1.4 Objetivos.**

##### **Objetivo General.**

Componer jazz modal utilizando elementos rítmicos desarrollados en la música autóctona y tradicional ecuatoriana.

##### **Objetivos específicos.**

1. Analizar las técnicas compositivas utilizadas en las composiciones de los álbumes “*Kind of blue*” “*Speak no Evil*” y “*Maiden Voyage*” para determinar los elementos a utilizar en el presente trabajo
2. Seleccionar ritmos desarrollados en la música ecuatoriana autóctona y tradicional que se van a usar para la elaboración de nuestra propuesta.
3. Crear las composiciones utilizando las técnicas compositivas analizadas en conjunto con los ritmos ecuatorianos.

#### **1.5 Preguntas de investigación.**

- ¿Cuáles son los recursos y técnicas de composición utilizados en los álbumes *Kind of blue*, *Speak no Evil* y *Maiden Voyage* que se deban considerar al momento de realizar las composiciones?
- ¿Cuáles son los elementos característicos que resaltan y son muy particulares dentro de los ritmos ecuatorianos?
- ¿Cómo aplicar las técnicas compositivas utilizadas con las composiciones analizadas en la elaboración de las composiciones usando las células rítmicas ecuatorianas?

## 1.6 Justificación.

El presente trabajo busca tener un acercamiento con la música ecuatoriana desde la prisma y estética del jazz, el cual tiene como fin elaborar composiciones de jazz modal, concepto musical utilizado en los años 60 por los grandes jazzistas de la época tales como Miles Davis, Herbie Hancock o John Coltrane en álbumes precursores de este subgénero del jazz tales como el “*Kind of Blue*”, “*Speak no Evil*”, “*Maiden Voyage*” entre otros. Además, se pretende utilizar elementos rítmicos desarrollados en la música ecuatoriana tales como danzante, yumbo y bomba.

Con respecto al jazz modal, en el presente trabajo hemos delimitado la investigación a los años comprendido entre 1959 hasta 1965 dado a que esta fue la época en que este subgénero con un distinto pensamiento compositivo e improvisación hizo su aparición y muchos de los discos que fueron lanzados en dicha época influenciaron a la música que tenemos hoy en día con respecto al jazz tanto en lo popular como en lo académico.

Por último, este trabajo de titulación busca generar un aporte a la música ecuatoriana desde la perspectiva y estética del jazz, de tal manera que el producto a desarrollar ofrezca un buen equilibrio entre la música ecuatoriana con el jazz, todo esto además se realiza con fines académicos y experimentales.

## 2. Capítulo II

### 2.1 Metodología.

El presente trabajo propone composiciones de jazz modal utilizando ritmos desarrollados en la música autóctona y tradicional ecuatoriana. Esta investigación tiene un enfoque cualitativo y su alcance es descriptivo, los datos a obtener se harán a partir de análisis de varios ejemplos que serán tomados como referencia para la elaboración de esta propuesta, para ello vamos a utilizar diferentes instrumentos de investigación tales como el análisis de documentos, transcripción, análisis de partituras y audición discográfica. Con esto y debido al razonamiento sistémico, lógico aplicado, podemos decir que se utilizó el método deductivo, descriptivo para el registro de los distintos resultados obtenidos.<sup>3</sup>

El diseño de esta investigación es descriptivo, aplicado, de orden transversal y estudia una situación específica de carácter cualitativa, puesto que no se basa en métodos estadísticos, sino en el análisis de música, con el objetivo de elaborar composiciones con los datos obtenidos. El enfoque de la presente investigación es de carácter cualitativo, porque los datos obtenidos son de carácter subjetivo. Este enfoque nos permite explorar factores subjetivos como colores o sonoridades, y esto es porque este enfoque nos permite un mejor control al analizar los datos y resultados obtenidos. El alcance de esta investigación es de carácter descriptivo, debido a que en el presente trabajo se van a analizar y describir los recursos armónicos y compositivos usados en composiciones seleccionadas de los álbumes “*Kind of Blue*” y “*Maiden Voyage*”, así como también se busca analizar y recopilar información de carácter teórico musical sobre determinados ritmos ecuatorianos. El método empírico se basa en la observación y experimentación, cuyos resultados están reflejados en base al criterio del investigador.

Para la interpretación de las obras se seleccionó un formato ensamble cuarteto de jazz conformado por batería, bajo, piano y guitarra. Las obras compuestas en la ciudad de Guayaquil serán ensayadas, grabadas y producidas en el Instituto Tecnológico de Imagen y Sonido Paradox.

---

<sup>3</sup>Lizardo Carvajal. *El método deductivo de investigación*. s.f. , acceso: 20 de marzo de 2021 <https://www.lizardo-carvajal.com/el-metodo-deductivo-de-investigacion/>

## 2.2 Análisis de composiciones modales

### 2.2.1 So What (Kind of Blue-1959).

El estándar de jazz fue compuesto por Miles Davis y fue lanzado en el álbum *Kind of Blue* en el año de 1959, la composición fue interpretado dentro del álbum por un sexteto de jazz conformado por Miles Davis en la trompeta, John Coltrane en el saxofón alto, Julian Cannonball en el saxofón tenor, Bill Evans en el piano, Paul Chambers en el contrabajo y Jimmy Cobb en la batería.

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING  $\text{♩} = 140$

**SO WHAT**

MILES DAVIS  
KIND OF BLUE 1959

① **D** MIN<sup>7</sup>

**D** DORIAN

1. 2.

② **E<sup>b</sup>** MIN<sup>7</sup>

**E<sup>b</sup>** DORIAN

11 **E<sup>b</sup>** MIN<sup>7</sup>

① **D** MIN<sup>7</sup>

**D** DORIAN

19

23

©ALEJUN95

Figura 4: Lead sheet So What  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

### Análisis de la armonía.

- **Centro tonal:** Re menor
- **Modo:** Re Dórico

The image shows two staves of music for section A. The top staff is in 4/4 time and contains four measures, each with a D minor 7 chord (D<sup>MIN7</sup>). Above the first measure, the text 'D<sup>DORIAN</sup>' is written, indicating the mode. The bottom staff also contains four measures, each with a D minor 7 chord (D<sup>MIN7</sup>). A double bar line with repeat dots is at the end of the second staff. A small number '5' is written below the first measure of the bottom staff.

Figura 5: Análisis armónico de So What sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

La armonía de *So What* es modal, como podemos ver en el cifrado de la partitura solo disponemos de un acorde de Re menor 7 durante toda la sección A, quien nos indica el modo en el que se encuentra esta composición es la melodía que estaba basada en el modo de Re Dórico.

The image shows two staves of music for section B. The top staff is in 4/4 time and contains four measures, each with an E-flat minor 7 chord (E<sup>bMIN7</sup>). Above the first measure, the text 'E<sup>bDORIAN</sup>' is written, indicating the mode. The bottom staff also contains four measures, each with an E-flat minor 7 chord (E<sup>bMIN7</sup>). A double bar line is at the end of the second staff. A small number '10' is written below the first measure of the top staff, and a small number '14' is written below the first measure of the bottom staff.

Figura 6: Análisis armónico de So What sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección B tenemos una modulación a Mib, también nos especifica que debemos usar el modo Mib Dórico en toda la B para acompañar e improvisar. Esta sección es exactamente lo mismo que la A, la única diferencia es que se encuentra un semitono arriba, después de esta sección se regresa a la sección A y con ello se cierra la forma de la composición.

## Análisis de la melodía.

En la versión original la melodía es interpretada por el contrabajo, es de carácter anacrúsico y está basado en el modo de Re dórico.

The image shows the musical score for the first section (A) of 'So What' by Miles Davis. It is in 4/4 time with a medium swing tempo (♩ = 140). The key signature is one flat (F major/C minor). The section is marked with a circled 'A' and 'D MIN7'. The mode is indicated as 'D DORIAN'. The score consists of two systems of staves. The bass line is highlighted with colored boxes: blue, yellow, and blue. The first system has three measures, and the second system has four measures. The bass line starts with an anacrusis. The melody is primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef. The score is annotated with '1.' and '2.' above the second and third measures of the second system, respectively.

Figura 7: Análisis melódico de So What sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

La melodía es de carácter motívica y se repite por 3 ocasiones durante la A. En la imagen podemos apreciar el motivo principal (celeste) y su variante, la diferencia entre ambas está en cómo concluyen. En la clave de Sol se puede apreciar un background que es ejecutado por los vientos y su función es de responder a la melodía ejecutada por el contrabajo cada vez que suena, brindando así una sensación de interacción entre los vientos y el contrabajo.

The image shows the musical score for the second section (B) of 'So What' by Miles Davis. It is in 4/4 time. The section is marked with a circled 'B' and 'E b MIN7'. The mode is indicated as 'E DORIAN'. The score consists of two systems of staves. The bass line is highlighted with colored boxes: blue, green, and yellow. The first system has three measures, and the second system has four measures. The bass line starts with an anacrusis. The melody is primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef. The score is annotated with '11' above the first measure of the first system.

Figura 8: Análisis melódico de So What sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la parte B sucede lo mismo pero un semitono arriba.

### Análisis de la forma.

Al ser un estándar de jazz la forma es AABA y es de 32 compases, este tipo de formas musicales son muy comunes en el jazz.

Tabla 2: Análisis de forma de *So What* (Lead sheet)  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma	Número de compases
A	8
A	8
B	8
A	8
Total de compases	32

Es importante tener en cuenta que el tratamiento de la forma en la versión original grabado para el álbum *Kind of Blue* es el siguiente.

Tabla 3: Análisis de forma de *So What* (Versión del álbum)  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma (versión álbum)	Numero de compases
Introducción	8
Head In	64
Solo Miles Davis	64
Solo John Coltrane	64
Solo Julian Cannonball	64
Solo Bill Evans	32
Solo Paul Chambers	8
Head Out (ABA)	24

En la grabación original hay una introducción que es ejecutada por Bill Evans en el piano y Paul Chambers en el contrabajo, después de ello entra el head in del estándar y luego da paso a las improvisaciones de los músicos, todo esto bajo la forma y armonía del mismo estándar.

## 2.2.2 Speak no Evil (Speak no Evil-1964).

El estándar de jazz fue compuesto por Wayne Shorter y fue lanzado en el álbum *Speak no Evil* en el año de 1964, la composición fue interpretado dentro del álbum por quinteto de jazz conformado por Wayne Shorter en el saxofón tenor, Freddie Hubbard en la trompeta, Herbie Hancock en el piano, Ron Carter en el contrabajo y Elvin Jones en la batería.

TRANSCRIPCIÓN **SPEAK NO EVIL** WAYNE SHORTER  
MEDIUM SWING ♩=144 SPEAK NO EVIL 1966

© ALE SUN 95

Figura 9: Lead sheet *Speak no Evil*  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

## Análisis de la armonía.

- **Centro tonal:** Do menor.
- **Modo:** Do frigio.

MEDIUM SWING ♩=144 SPEAK NO EVIL 1966

Figura 10: Análisis armónico de *Speak no Evil* sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

*Speak no Evil* tiene una armonía basada en el modo de C frigio y su centro tonal se encuentra en C menor en los 8 compases (Amarillo) de la sección A, en el compás 9 y 10 (Verde) podemos observar un Constant Structure Chord Progression de acordes menores, después de ello podemos ver en los siguientes compases (Azul) los acordes de La7(b13) y Sib menor7 que reflejan de nuevo una sonoridad frigia.

Figura 11: Análisis armónico de *Speak no Evil* sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección B de la composición tenemos un gran contraste en comparación con la sección anterior puesto a que podemos determinar por la armonía que se deja de lado la armonía modal para trabajar con armonía tonal funcional y de esa forma generar un contraste, En esta sección el centro tonal se encuentra en Mib, mayor, la progresión armónica comienza con La menor7(b5) el cual por grado es un #IVmin7(b5), luego de

este acorde tenemos Lab7 el cual es un sustituto tritonal que resuelve a Sol menor7, después tenemos otro sustituto tritonal que resuelve al acorde de Fa menor7 el cual ya se encuentra dentro del II - V que busca resolver a Mi♭maj7(#11). Por último, el acorde de Reb♭maj7 cumple la función de regresar al modo de Do Frigio ya que después de este acorde se regresa a la sección A

### Análisis de melodía.

En la versión original la melodía es interpretada por Wayne Shorter en el saxofón tenor y Freddie Hubbard en la trompeta, es de carácter anacrúsico y gran parte de ella es estática.

MEDIUM SWING ♩=144 SPEAK NO EVIL 1966

The image shows a musical score for the section 'A' of 'Speak No Evil'. It consists of three systems of music in 4/4 time, with a tempo of 144 beats per minute. The first system is marked with a circled 'A' and contains a melodic line with a green box highlighting the first four measures. Above this box are the chords C<sup>MIN</sup>7, D<sup>b</sup>MAJ7, C<sup>MIN</sup>7, and D<sup>b</sup>MAJ7. The second system continues the melodic line with a green box highlighting the first four measures and a yellow box highlighting the final note. Above the green box are the chords C<sup>MIN</sup>7, D<sup>b</sup>MAJ7, C<sup>MIN</sup>7, and D<sup>b</sup>MAJ7. The third system shows a more complex melodic line with a yellow box highlighting the first four measures and a blue box highlighting the last four measures. Above the yellow box are the chords E<sup>MIN</sup>7, C<sup>MIN</sup>7, D<sup>MIN</sup>7, B<sup>b</sup>MIN7, A<sup>7(b13)</sup>, B<sup>b</sup>MIN7, A<sup>7(b13)</sup>, B<sup>b</sup>MIN7, and B<sup>b</sup>MIN7. Above the blue box are the chords B<sup>b</sup>MIN7 and B<sup>b</sup>MIN7.

Figura 12: Análisis melódico de *Speak no Evil* sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

El motivo principal de la melodía (Verde) se encuentra en el primer compás de anacrusa, está conformado por intervalos de 5ta y 8va, lo que más resalta es que no contiene la nota característica del modo frigio y se mantiene en la nota de Fa durante 4 compases, dado a la característica de la melodía que es de carácter estática podemos determinar que quien define la modalidad en la composición es la armonía y no la melodía. Por el desarrollo de la melodía podemos observar que gran parte de ella es una nota pedal en Fa en el primer y segundo sistema de compás.

En el compás 9 tenemos un patrón motivico que es armonizado por intervalos de 3ra descendente (Two Part Solid) y luego tenemos una nota pedal en Mi♭ en los últimos 4 compases de la parte A.

### Análisis de la forma.

*Speak no Evil* tiene una forma AABA y es de 50 compases.

Tabla 4: Análisis de forma de *Speak no Evil* (Lead sheet)  
Fuente: Alejandro Sntaxi (2021)

Forma	Número de compases
A	14
A	14
B	8
A	14
Total de compases	50

Es importante tener en cuenta que el tratamiento de la forma en la versión original grabado para el álbum *Speak no Evil* es el siguiente.

Tabla 5: Análisis de forma de *Speak no Evil* (Versión del álbum)  
Fuente: Alejandro Sntaxi (2021)

Forma (versión álbum)
Head In
Solo Wayne Shorter
Solo Freddie Hubbard
Solo Herbie Hancock
Head Out

En la grabación después de interpretar el Head In se abre paso a las secciones de solos basadas en la forma y armonía del estándar para luego cerrar con el Head Out.

### 2.2.3 Maiden Voyage (Maiden Vogaje-1965).

El estándar de jazz fue compuesto por Herbie Hancock y fue lanzado en el álbum *Maiden Voyage* en el año de 1965, la composición fue interpretado dentro del álbum por quinteto de jazz conformado por Herbie Hancock en el piano, George Coleman en el saxofón tenor, Freddie Hubbard en la trompeta, Ron Carter en el contrabajo y Tony Williams en la batería.

**MAIDEN VOYAGE**

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING J=120

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

①

1 2

②

10

14

18

22

© Alejandro95

Figura 13: Lead Sheet Maiden Voyage  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

### Análisis de la armonía.

- **Centro tonal:** Re – FA – Mib (Sus4)
- **Modo:** Dórico – Mixolidio

La armonía de esta composición es ambigua dado a que en el cifrado solo disponemos de acordes suspendidos y no existe una relación tonal funcional entre sí, gracias a ello podemos determinar que la composición pasa por 3 centros tonales diferente por cada 4 compases, todo esto sin la necesidad de reflejar un acorde de cualidad mayor o menor, al ser acordes suspendidos las escalas que podríamos hacer uso sin que haya alguna nota que genere un avoid serian la escala mixolidia y la dórica dado a que ambas escalas tienen 4ta justa y 7ma menor.

**MAIDEN VOYAGE**

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING  $\text{♩} = 120$

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

Figura 14: Análisis armónico de Maiden Voyage sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección A podemos ver que en centro tonal de los 4 primeros compases se encuentra en Re (Verde) y después modula una 3ra menor ascendente, dejando como nuevo centro tonal a Fa (amarillo)

Figura 15: Análisis armónico de Maiden Voyage sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En los primeros 4 compases la sección B el centro tonal se encuentra en Mi $\flat$  (verde), después modula a Re $\flat$  en cual se encuentra una 2da mayor descendente de distancia, convirtiéndose en el nuevo centro tonal en los 4 últimos compases de la B.

### Análisis de melodía.

En la versión original la melodía es interpretada por Wayne Shorter en el saxofón tenor y Freddie Hubbard en la trompeta, es de carácter anacrúsico y gran parte de ella es estática.

**MAIDEN VOYAGE**

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING  $\text{♩} = 120$

(A)

Figura 16: Análisis melódico de Maiden Voyage sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

El motivo principal de la melodía se encuentra en el primer compás de anacrusa, Por el desarrollo de la melodía podemos determinar que gran parte de ella es una nota pedal en Re durante los primeros 4 compases y luego en Do, en la parte B la melodía vuelve hacer pedal en la nota de Fa y Mi $\flat$ , todo esto precedido por el desarrollo del motivo principal que sigue teniendo la misma célula rítmica.

### Análisis de la forma.

Este estándar de jazz posee una forma AABA y es de 32 compases.

Tabla 6: Análisis de forma de Maiden Voyage (Lead sheet)

Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma	Número de compases
A	8
A	8
B	8
A	8
Total de compases	32

En la grabación después de interpretar el Head In se abre paso a las secciones de solos basadas en la forma y armonía del estándar para luego cerrar con el Head Out.

Tabla 7: Análisis de forma de Maiden Voyage (Versión del álbum)

Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma (versión álbum)
Head In
Solo George Coleman
Solo Freddie Hubbard
Solo Herbie Hancock
Head Out

En la grabación después de interpretar el Head In se abre paso a las secciones de solos basadas en la forma y armonía del estándar para luego cerrar con el Head Out.

## 2.2.4 Dolphin Dance (Maiden Vogaje-1965).

El estándar de jazz fue compuesto por Herbie Hancock y fue lanzado en el álbum *Maiden Voyage* en el año de 1965, la composición fue interpretado dentro del álbum por quinteto de jazz conformado por Herbie Hancock en el piano, George Coleman en el saxofón tenor, Freddie Hubbard en la trompeta, Ron Carter en el contrabajo y Tony Williams en la batería.

**DOLPHIN DANCE**

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING  $\text{♩} = 120$

INTRODUCTION

$E^b \text{MAJ}^7$   $D^b \text{MAJ}^7 / E^b$   $E^b \text{MAJ}^7$   $D^{\text{MIN}7(95)} G^7$

①  $C^{\text{MIN}7}$   $A^b7$   $C^{\text{MIN}7}$   $A^{\text{MIN}7} D^7$

5  $G^{\text{MAJ}7}$   $A^b \text{MIN}^7$   $D^b7$   $F^{\text{MIN}7}$   $B^b7$

9  $C^{\text{MIN}7}$   $C^{\text{MIN}}/B^b$   $A^{\text{MIN}7}$   $D^7$

13  $G^{\text{MAJ}7}$   $G^{\text{SUS}4}$   $A/G$   $G^{\text{SUS}4}$

17  $F^{\text{SUS}4}$   $G/F$   $F^{\text{SUS}4}$   $E^{\text{MIN}7} A^7$

21  $E^b7$   $A^{\text{MIN}7} D^7$   $B^{\text{MIN}7}$   $E^{\text{MIN}7} D^7$   $C^{\sharp \text{MIN}7}$   $F^{\sharp7}$

25  $D^{\flat}/E$   $C^{\text{MAJ}7}/E$   $D^{\flat}/E$   $C^{\text{MAJ}7}/E$

31  $D^b \text{MAJ}^7 / E^b$   $B^b7(99) / E^b$   $A^b \text{MAJ}^7(85) / E^b$   $D^{\text{MIN}7(65)} G^7$

35

©ALEJUN95

Figura 17: Lead sheet Dolphin Dance  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

## Análisis de la armonía.

- **Centro tonal:** Mib – Do – Sol – Fa – Mi –

*Dolphin dance* se caracteriza por tener varios centros tonales, usar los modos de las 3 escalas madres, conectar acordes a través de notas pedales en el bajo y la combinación de armonía modal con armonía tonal funcional, ya que dentro de la presente composición podremos encontrar el uso de II V, sustitutos tritonales y dominantes de función especial, todo esto hace de *Dolphin Dance* una composición con una armonía bastante compleja pero que a la hora del analizarlo resulta ser bastante lógico en su estructura y como fue concebido.

**DOLPHIN DANCE**

HERBIE HANCOCK  
**MAIDEN VOYAGE 1965**

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=120

**INTRODUCTION** CENTRO TONAL: Eb

E<sup>b</sup>MAJ7 IMAJ7 JÓNICO

D<sup>b</sup>MAJ7/E<sup>b</sup> I7sus4 MIXOLIDIO

E<sup>b</sup>MAJ7 IMAJ7 JÓNICO

II V DE LA ESCALA MENOR  
ARMÓNICA  
D<sup>MIN</sup>7(b5) G<sup>7</sup>

Figura 18: Análisis armónico de *Dolphin Dance* "Introducción"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la Introducción el centro tonal de los 3 primeros compases se encuentra en Mib (Verde), esta nota además de ser un bajo pedal, también sirve como conector por nota en común en los 3 primeros compases, además, gracias a la melodía podemos determinar que el acorde del primer compás usa el modo jónico mientras que en el segundo compás tenemos el modo mixolidio, esto también apoyado por el acorde de Re<sup>b</sup>maj7/Mib que se encuentra en dicho compás.

El conector por nota en común ya sea por bajo o melodía es una técnica compositiva muy utilizado en el jazz modal por compositores como Herbie Hancock o Wayne Shorter, esta técnica la vamos a encontrar en algunas secciones de la composición, el objetivo de este recurso es generar contraste modal entre diferentes acordes tal cual lo podemos ver en los 3 primeros compases de la introducción entre el modo jónico y el modo mixolidio, el último compás de esta sección tenemos un cambio de centro tonal

dado que hay un II - V (Re min7(b5) – Sol7) que proviene de la escala menor armónica y resuelve al acorde de Do menor7.

Figura 19: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "A"  
Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)

Como se mencionó anteriormente en la sección A tenemos un cambio de centro tonal a Do (Amarillo), esta modulación tiene relación con el centro tonal anterior dado a que Do sería el sexto grado de Mi $\flat$  y por ende se puede pensar como la relativa menor, bajo esa premisa el primer acorde de esta sección una el modo Aeólico, seguido de ello en el segundo compás hay un La $\flat$ 7 que por grado es un  $\flat$ VI7, su función es la de dominante de función especial (menor alterado) y la escala que usa es la lidia  $\flat$ 7, dicho acorde está resolviendo a Do menor7. Luego tenemos otro cambio de centro tonal hacia Sol (Azul), en el compás 8 tenemos un II – V (La menor7– Re7) que está resolviendo al acorde de Sol maj7, en este centro tonal la armonía es tonal funcional, en el compás 10 hay acorde de Re $\flat$ 7 que es un sustituto tritonal con su relativo II (La $\flat$  min7), el acorde de Re $\flat$ 7 es de resolución deceptiva dado a que no está resolviendo al acorde que debería. Después tenemos de nuevo otro cambio de centro tonal hacia Do (Amarillo), en el compás 11 tenemos un Fa menor7 que es un IV grado y su función es subdominante, este acorde usa en modo dórico; después tenemos un Si $\flat$ 7 que por grado es un  $\flat$ VII7, su función es la de dominante de función especial y la escala que usa es la lidia  $\flat$ 7, dicho acorde está resolviendo a Do menor7, luego tenemos el mismo acorde pero con la 7ma en el bajo y a continuación tenemos otro cambio de centro tonal hacia Sol (Azul), a partir del compás 15 tenemos un II – V (La menor7– Re7) que está resolviendo al acorde de Sol maj7 que se encuentra en la siguiente sección.

Figura 20: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En los primeros cuatro compases de esta sección el centro tonal está en Sol (Azul), además podemos apreciar de nuevo el uso de la técnica de conector por nota en común, en este caso con la nota del bajo. Al estar en usa la presente técnica vemos un contraste modal con los acordes de esta sección, siendo el primero Sol maj7 que usa el modo jónico, después un Sol7 sus4 que usa el modo mixolidio, luego La/Sol que usa el modo lidio y después volvemos a tener Sol7 sus4. A partir del compás 21 volvemos a tener otro cambio de centro tonal, esta vez en Fa (Gris), la técnica sigue siendo la misma así como también la mismas cualidades de los acordes, esta vez empezando por F7 sus4 que usa mixolidio, Sol/Fa que usa Lidio, de nuevo F7sus4 que usa mixolidio y por último un II – V (Mi menor7 – La7) que es de resolución deceptiva, dado a que el La7 es un dominante secundario (V7/VII) pero no está resolviendo al acorde que debería.

Figura 21: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "C"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección de regresa a Sol como centro tonal, en el compás 25 tenemos el acorde de Mib7 el cual es un substituto tritonal (subV7/V) que está resolviendo de manera indirecta al acorde de Re7 que se encuentra en el compás 26, en el mismo compás tenemos un II – V (La menor7 – Re7) que debería resolver a Sol pero está cayendo a Si menor7 el cual por grado es un IIImin7 su función es tónica, dicho acorde debería usar la escala frigida dado a que es un 3ro grado, pero debido a las notas de la melodía la escala que está usando ese Si menor7 es la escala menor armónica. En el compás 28 tenemos acordes que son diatónicos a la tonalidad de Sol, en el siguiente compás tenemos un Do#min7 que

está funcionando como relativo II para el F#7 que es un dominante secundario (V7/III) que es de resolución deceptiva y usa la escala mixolidia  $b9$ ,  $b13$ .

Figura 22: Análisis armónico de Dolphin Dance sección "D"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección D tenemos Mi (verde) como centro tonal desde el compás 31 hasta el 34, en estos compases la armonía es modal simple dado a que se está reflejando la sonoridad del modo de Mi Aeólico, quien refleja dicho color es el acorde de Do maj7/E, en dicho acorde se encuentra Do que es la nota característica del modo. Por último, tenemos otro cambio de centro tonal a Mib (Verde) desde el compás 35 hasta el 38, además se vuelve a usar la técnica de conector por nota en común empezando por Reb maj7/Mib que refleja el modo Mixolidio, Sib7(b9)/Mib que refleja la escala menor armónica y Abmaj7(#5)/Mib que refleja el modo frigio natural 3, el II – V menor de la escala menor armónica está resolviendo al acorde de Do menor7 de la sección A, es decir que después del compás 38 se repite la forma.

**DOLPHIN DANCE**

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=120

**INTRODUCTION**

CENTRO TONAL: Eb  
E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> IMAJ<sup>7</sup> JONICO

CENTRO TONAL: Eb  
D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>/E<sup>b</sup> I7SUS<sup>4</sup> MIXOLIDIO

CENTRO TONAL: Eb  
E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> IMAJ<sup>7</sup> JONICO

II V DE LA ESCALA MENOR ARMONICA  
D<sup>MIN</sup>7(b5) G<sup>7</sup>

1 2 3 4

**A**

CENTRO TONAL C (Es LA RELATIVA MENOR DE Eb)  
C<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> AEOICA

A<sup>b</sup>7 LYDIAN b7 bVI7 (SDF MENOR ALT)

C<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> AEOICA

IIIMIN<sup>7</sup> DORICA A<sup>MIN</sup>7 D<sup>7</sup> V7 MIXOLIDIO

5 6 7 8

CENTRO TONAL: G  
G<sup>MAJ</sup>7 IMAJ<sup>7</sup> JONICO

RELATIVO II (SUBV<sup>7</sup>/IV)  
A<sup>MIN</sup>7 D<sup>b</sup>7

CENTRO TONAL CMIN  
F<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> DORICA

B<sup>b</sup>7 bVII7 LYDIAN b7

9 10 11 12

C<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> AEOICA

C<sup>MIN</sup>/B<sup>b</sup> (INVERSION)

A<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> DORICA

D<sup>7</sup> V7 MIXOLIDIO

13 14 15 16

**B**

CENTRO TONAL: G  
G<sup>MAJ</sup>7 IMAJ<sup>7</sup> JONICO

G<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup> I7SUS<sup>4</sup> MIXOLIDIO

A/G IMAJ<sup>7</sup> (#11) LIDIA

G<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup> I7SUS<sup>4</sup> MIXOLIDIO

17 18 19 20

CENTRO TONAL: F  
F<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup> I7SUS<sup>4</sup> MIXOLIDIO

G/F IMAJ<sup>7</sup> (#11) LIDIO

F<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup> I7SUS<sup>4</sup> MIXOLIDIO

RELATIVO II (V7/VI)  
E<sup>MIN</sup>7 A<sup>7</sup>

21 22 23 24

**C**

CENTRO TONAL G  
E<sup>b</sup>7SUBV<sup>7</sup>/V LYDIAN b7

IIIMIN<sup>7</sup> A<sup>MIN</sup>7

V7 D<sup>7</sup>

B<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> MENOR ARMONICA

E<sup>MIN</sup>7 IIMIN<sup>7</sup> V7

D<sup>7</sup> V7

C<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> RELATIVO II F<sup>#7</sup> (V7/III) MIXOLIDIO

25 26 27 28 29 30

**D**

D<sup>b</sup>/E

C<sup>MAJ</sup>7/E

D<sup>b</sup>/E

C<sup>MAJ</sup>7/E

CENTRO TONAL E  
ESCALA DE E AEOICO EN LOS 4 COMPASES

31 32 33 34

D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>

B<sup>b</sup>7(b9)/E<sup>b</sup>

A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(b5)/E<sup>b</sup>

D<sup>MIN</sup>7(b5)

G<sup>7</sup> II V DE LA ESCALA MENOR ARMONICA

CENTRO TONAL Eb  
Eb MIXOLIDIO

35 36 Eb MENOR ARMONICA 37 Eb FRIDIO NATURAL 3 38

©ALESDUN95

Figura 23: Análisis armónico completo de Dolphin Dance  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

## Análisis de melodía.

En la versión original la melodía es interpretada por Wayne Shorter en el saxofón tenor y Freddie Hubbard en la trompeta, gran parte de la melodía se basa en un motivo de carácter conclusivo que se va repitiendo en las diferentes secciones dentro de la forma.

**DOLPHIN DANCE**

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=120

INTRODUCTION

Figura 24: Análisis melódico de Dolphin Dance "Introducción"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

El motivo principal (verde) de la melodía nos la es presentado en el 1ro compás de la introducción, por su construcción podemos determinar que es un tetracordio correspondiente al modo dórico ya que contiene las primeras notas de Mi $\flat$  dórico, es mismo motivo se vuelve a repetir en el 3ro compás.

Ⓐ

Figura 25: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "A"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección A, la melodía del compás 5 (Amarillo) presenta una variación rítmica en comparación al motivo principal de la composición, pero en el compás 7 (Verde) se regresa al patrón rítmico principal, también cabe destacar que en dichos compases la melodía ahora se basa en el tetracordio de Re dórico.

En el compás 9 (Azul) nos es presentado una nueva melodía (Azul), esta frase es contrastante al motivo principal y es de carácter ascendente; la frase del compás 13

(Celeste) presenta una construcción rítmica similar a la frase anterior, además la tesitura sigue subiendo, esto con el fin de llegar a un clímax en la siguiente sección.

Figura 26: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "B"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección b encontramos una distribución del patrón motívico de la melodía similar a la introducción y a los primeros compases de la A. En el compás 17 (Verde oscuro) tenemos un tetracordio de La dórico, mientras en el compás 19 (Verde claro) tenemos un tetracordio correspondiente a Fa lidio. En el compás 21 (Amarillo) volvemos a tener el mismo tetracordio que se encuentran en la sección A mientras que en el compás 23 (Celeste) la melodía está basada en una escala de tonos enteros que va de maneras ascendente y su conclusión es de carácter suspensivo.

Figura 27: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "C"  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En el compás 25 (Verde claro) de la sección C tenemos una melodía con inicio tético y de carácter motívico que concluye en el siguiente compás en la nota de Si, generando de tal manera una sensación de conclusión. En el compás 27 (Verde claro) tenemos la misma célula rítmica del motivo anterior pero un semitono arriba, esta vez la melodía llega a su nota más alta (Fa#) que se encuentra al inicio del motivo del compás 29 (Amarillo) generando así una sensación de clímax y luego su tesitura descende.

Figura 28: Análisis melódico de Dolphin Dance sección "D"  
 Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En los primeros 4 compases de la sección D (Azul) la melodía se mantiene en la nota de Si, siendo una nota pedal en la melodía quien está enlazando los acordes que tenemos en la armonía por nota en común, en los últimos 4 compases de la sección se presenta de nuevo el patrón rítmico del motivo principal, pero con los tetracordios de Sib dórico en el compás 35 y Fa dórico en el compás 37.

### Análisis de la forma.

Este estándar de jazz posee un formato Intro-ABCD y tiene un total de 38 compases.

Tabla 8: Análisis de forma de Dolphin Dance (Lead sheet)  
 Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma	Número de compases
Introducción	4
A	12
A	8
C	6
D	8
Total de compases	38

Es importante tener en cuenta que el tratamiento de la forma de la versión original grabado para el álbum *Maiden Voyage* es el siguiente.

*Tabla 9: Análisis de forma de Dolphin Dance (Versión del álbum)*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

Forma arreglo
Introducción
Head In
Solo George Coleman
Solo Freddie Hubbard
Solo Herbie Hancock
Head Out

En la grabación después de interpretar el Head In se abre paso a las secciones de solos basadas en la forma y armonía del estándar para luego cerrar con el Head Out.

## 2.3 Ritmos Ecuatorianos.

La música del Ecuador comprende diversas manifestaciones musicales surgidas entre el mestizaje de la música europea con la música autóctona del territorio nacional que tiempo después daría lugar a la música tradicional y popular que ha marcado hasta el día de hoy la historia y desarrollo de la música ecuatoriana.

Es poco lo que se sabe de la música dentro del clastro nacional hasta antes de la llegada de los europeos en la época de la conquista de América, sin embargo, algunos de los ritmos tradicionales ecuatorianos que han tenido una notable presencia en la música nacional presentan una fuerte influencia de ritmos desarrollados en la región andina y amazónica, tiempo más tarde también se tendría una influencia de música africana por partes de los esclavos traídos por los europeos.

A nivel internacional el Ecuador es reconocido por 2 géneros musicales: El Pasillo y el San Juanito. Sin embargo, la música ecuatoriana es muy amplia y variada con géneros y ritmos tales como el Albazo, Bomba, Capishca, Pasacalle, Yaraví, Danzante y Yumbo

### 2.3.1 Danzante

El Danzante es un ritmo originario de la región andina ecuatoriana, como ritmo derivaría del antiguo Qapaq Sitwa de los incas, aunque la mayoría de los musicólogos ecuatorianos coinciden en afirmar que se trataría de un género preincaico que, como tantos otros en Ecuador, sufrió la influencia incaica.



*Figura 29: Patrón rítmico del Danzante*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

El ritmo del danzante es binario y su métrica está en 6/8, esto fuertemente marcado por su célula rítmica el cual es negra, corchea, negra, corchea tal como podemos apreciar en la imagen. El tempo de interpretación de un danzante usualmente suele ser entre Moderatto y lento, El ritmo Danzante es muy asociado como baile de ritual en eventos realizados por los indígenas.

Como unos de los danzantes más representativos tenemos la canción Vasija de barro, composición realizada por el dúo Benítez-Valencia.

TRANSCRIPTION **VASIJAS DE BARRO** DUO BENITEZ-VALENCIA  
**(ORIGINAL 1950)**

DANZANTE  $\text{♩} = 80$

(A) SECCION A F MIN F MIN A<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F MIN<sub>1</sub> F MIN<sub>2</sub>

SECCION B A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F MIN<sub>1</sub> F MIN<sub>2</sub> F MIN

*Figura 30: Transcripción de Vasija de Barro*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

### 2.3.2 Yumbo.

El Yumbo al igual que el danzante también es un ritmo originario de la región andina ecuatoriana, siendo específicos de la cultura Yumbo. Es muy similar al danzante y es muy utilizado en las celebraciones o rituales de las comunidades indígenas

*Figura 31: Patrón rítmico de Yumbo*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

El ritmo del Yumbo es binario y su métrica está en 6/8, esto fuertemente marcado por su célula rítmica el cual es corchea, negra, corchea, negra tal como podemos apreciar en la imagen. El tempo de interpretación del Yumbo usualmente es más rápido que el danzante, tanto en la danza ritual como en composiciones que contienen esta célula rítmica.

La composición Apamuy Shungo realizada por Gerardo Guevara es un ejemplo muy representativo de una canción con la célula rítmica del Yumbo.

TRANSCRIPTION **APAMUY SHUNGO** GERARDO GUEVARA

YUMBO ♩ = 160

SECCION A

*Figura 32: Transcripción de Apamuy Shungo*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

### 2.3.3 Bomba.

La bomba es un ritmo afro ecuatoriano que proviene del Valle del Chota en la sierra ecuatoriana entre la provincia del Carchi e Imbabura. Como género representa la resistencia de los afrodescendientes que llegaron a Ecuador como esclavos. Usualmente se la toca con tambores junto con instrumentos de origen español o mestizo como son la guitarra, el requinto o el güiro.

*Figura 33: Patrón rítmico de la Bomba*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

El patrón rítmico de la Bomba es binario y su métrica está en 6/8, esto está fuertemente marcado por su célula rítmica el cual es negra, corchea, corchea y negra.

*Figura 34: Variación del patrón rítmico de la Bomba*  
*Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

En esta imagen podemos observar una variante muy comúnmente utilizada en Bomba totalmente basado en el patrón anterior. Ambos patrones son ejecutados por tambores, mientras otros instrumentos tales como el güiro, bongó y la guitarra complementan y acompañan con diferentes ritmos al patrón principal.

### 3. Capítulo III

#### 3.1 Composiciones.

El presente trabajo propone composiciones de jazz modal utilizando ritmos desarrollados en la música ecuatoriana para un cuarteto de jazz conformado por guitarra, piano, bajo y batería. Dentro de lo que corresponden a melodías, formas y armonías estuvieron basados en los elementos encontrados tras el análisis de las composiciones modales en el capítulo anterior, mientras que los ritmos ecuatorianos fueron adaptados para la sección rítmica comprendida por el bajo y la batería, siendo este el punto más importante para lograr la sonoridad deseada dentro de las composiciones.

Dentro del proceso compositivo el primer paso fue crear los lead sheet de cada composición en donde disponemos de la melodía, armonía y forma, después se elaboraron los arreglos en donde se implementaron kicks over time, stop times, técnicas de voicings para conseguir los colores deseados, tratamiento de forma en donde se incluyeron introducción, endings y secciones de solo para cada composición, además del trabajo de adaptación de los ritmos ecuatorianos seleccionados para la sección rítmica.

Por último, para las grabaciones de las composiciones se respetaron las características estilísticas del jazz en donde se prioriza la espontaneidad y la improvisación basadas dentro de las estructuras, formas y armonías planteadas para cada composición, permitiendo que cada músico reflejara su personalidad, manera de interpretar los temas y su lenguaje musical en cada composición.

##### 3.1.1 Maguey.

Esta composición utiliza el ritmo bomba y su nombre está basado en la planta maguey cuya fibra se utiliza para la elaboración del instrumento de la bomba.

##### Adaptación del ritmo a la sección rítmica.

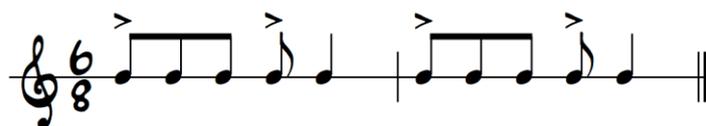


Figura 35: Patrón rítmico de la bomba  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Para maguey utilizamos la variación del ritmo bomba que vemos en la figura, seguido se procedió a adaptar dicho ritmo para que sea ejecutado por la batería. Sin bien

cierto que el patrón originalmente se encuentra en 6/8, para la presente composición se procedió a adaptar el ritmo a la métrica de 3/4 debido al fraseo de la melodía, sin embargo, el ritmo se sigue sintiendo en 6/8, generando así una superposición de ritmo conocido como hemiola.



Figura 36: Adaptación del patrón rítmico de Bomba a la batería  
Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)

Para la introducción el patrón rítmico se indica que debe ser ejecutado con el aro del snare y el kick drum, distribuyendo de tal manera los acentos mas importantes en el snare.

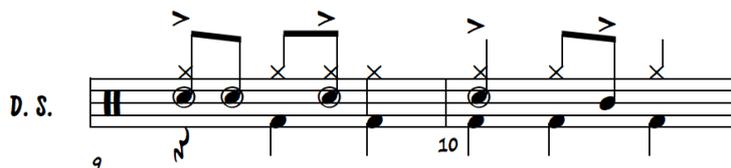


Figura 37: Adaptación del patrón rítmico de Bomba a la batería  
Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)

Después de la introducción se integran mas elementos de la batería, en este caso el ride. Este patrón rítmico es una base la cual el baterista tendrá la libertad de acompañar cambiando algunos elementos, pero siguiendo el esquema básico del patrón.

### Armonía y melodía.

La armonía de maguey se basa enteramente en el modo lidio, por como se concibió la melodía lo que se busca es que por cada cambio de centro tonal la melodía inicie con la nota característica del modo.

# MAGUEY

Figura 38: Maguey sección A  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección A se encuentra el tema principal de maguey, esta frase se basa en el modo de Do lidio y es de carácter conclusivo, en el compás 5 tenemos una variación de frase en donde hay un clímax que se produce cuando se llega a la nota de Re que se encuentra en el compás 6.

En tanto a la armonía, podemos determinar es que modal simple dado a que se mantiene en el mismo modo durante toda la sección.

Figura 39: Maguey sección B y C  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Como podemos ver en la figura, la melodía en la sección B y C es estática dado a que se mantiene en la misma nota pedal en la melodía durante 3 compases por cada frase, además por cada centro tonal diferente la melodía busca ser el #11 en relación al centro tonal en el que se encuentra. En la sección B el centro tonal se encuentra en Mi $\flat$ , luego cambia a Re $\flat$  y en la sección C el centro tonal se encuentra en Si, cada cambio de centro tonal se encuentra a un tono de distancia de manera descendente.

### Forma.

Maguey posee una forma ABABC y es de 44 compases.

Tabla 10: Forma de Maguey  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma	Número de compases
A	8
B	8
A	8
B	8
C	12
Total de compases	44

Para el arreglo de Maguey se agregó una introducción, seguido se encuentra el Head In basado en la forma ABABC, la sección de solos se basa en la forma y armonía para luego ir al Head Out y cerrar con el ending que es un vamp de los últimos 4 compases de la sección C.

Tabla 11: Forma arreglo Maguey  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

Forma (versión arreglo)
Introducción
Head In
Sección de solos
Head Out
Ending

# Lead Sheet Maguey.

LEAD SHEET  
BOMBA ♩=180

## MAGUEY

ALEJANDRO SUNTAXI

① D/C CMAJ<sup>7</sup> C LYDIAN BMIN<sup>7</sup>

D/C CMAJ<sup>7</sup> C LYDIAN D/C

② 5 F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>LYDIAN DMIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>

9 E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>LYDIAN E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

① 13 D/C CMAJ<sup>7</sup> C LYDIAN BMIN<sup>7</sup>

17 D/C CMAJ<sup>7</sup> C LYDIAN D/C

② 21 F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>LYDIAN DMIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>

25 E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>LYDIAN E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup>

③ 29 C<sup>#</sup>/B BMAJ<sup>7</sup> B LYDIAN BMAJ<sup>7</sup>

33 D/C CMAJ<sup>7</sup> C LYDIAN CMAJ<sup>7</sup>

37

© ALESUN95

Figura 40: Lead sheet Maguey  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

### 3.1.2 Jatariy.

Esta composición utiliza el ritmo Yumbo y su nombre es una palabra en quichua que al traducirse al español significa levantarse.

#### Adaptación del ritmo a la sección rítmica.

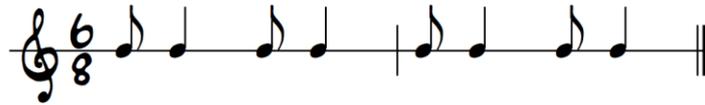


Figura 41: Ritmo de Yumbo  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

A musical score for Bass Guitar and Drum Set. The Bass Guitar part is in the bass clef, 6/8 time, and features a melodic line with accents and a dynamic marking of *mp*. The Drum Set part is in the treble clef, 6/8 time, and features a rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *mp*. The drum set part includes a '2' indicating a second measure for a specific drum sound.

Figura 42: Adaptación del patrón rítmico de Yumbo al bajo y la batería  
Fuente Alejandro Suntaxi (2021)

En Jatariy el patrón ritmo del Yumbo es interpretado por el bajo y la batería en las secciones A de la composición mientras que en la sección B el ritmo cambia a straight en 6/8 y el bajo deja de tocar el patrón rítmico base para realizar un acompañamiento más abierto con figuraciones de larga duración. Durante la A el bajo esta limitado a tocar las raíces de los acordes, dicho patrón deberá seguir según el acorde en el que se encuentre mientras que la batería marca el ritmo del yumbo con el ride acompañado del snare y el kick drum.

#### Armonía y melodía.

La armonía de Jatariy se basa enteramente en el modo de Sol# frigio, quien define el modo en esta composición es la armonía, esto se debe a que la melodía es ambigua y no contiene la nota característica del modo.

YUMBO  $\text{♩} = 180$ 

Figura 43: Jatariy sección A  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección A se encuentra el tema principal de Jatariy dentro de la primera frase y es de carácter conclusivo, en el compás 4 tenemos un desarrollo motivico basado en las 3 últimas notas de la frase anterior, la melodía no releja ningún modo.

En tanto a la armonía, podemos determinar que se encuentra en el modo de Sol# frigio debido a que dentro de la sección tenemos el acorde de La maj7 que es un  $\flat\text{II}maj7$ , dicho acorde tiene una función cadencial debido a que contiene la nota característica del modo y por lo tanto ayuda a delinear el modo frigio

Figura 44: Jatariy sección B  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección B tenemos un cambio de centro tonal a Si a partir del compás 17, mientras que en el compás 21 se regresa a Sol# como centro tonal, en la armonía de esta sección tenemos acordes de cualidad menor que no reflejan ningún modo, debido a ello el intérprete puede trabajar cualquiera de los 3 modos menores (dórico, aeólico y frigio),

sin embargo, en el compás 25 tenemos otro cambio de centro tonal a Mib, en estos compases tenemos la nota de La haciendo pedal en la melodía la cual por relación interválica vendría a ser el #11 para Mib que a su vez es la nota característica del modo de Mib lidio.

**Forma.**

Jatariy posee una forma AABAA y es de 48 compases.

*Tabla 12: Forma de Jatariy  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

Forma	Número de compases
A	8
A	8
B	16
A	8
A	8
Total de compases	48

Para el arreglo de Jatariy se agregó una introducción, seguido se encuentra el Head In basado en la forma AABAA, la sección de solos se basa en la forma y armonía para luego ir al Head Out.

*Tabla 13: Forma arreglo Jatariy  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

Forma (versión arreglo)
Introducción
Head In
Sección de solos
Head Out

Lead sheet Jatariy.

LEAD SHEET **JATARIY** ALEJANDRO SUNTAXI

YUMBO  $\text{♩} = 200$

①  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $A MAJ^7$   $A MAJ^7$

②  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$

③  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $A MAJ^7$   $A MAJ^7$

④  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$

⑤  $B MIN^7$   $B MIN^7$   $B MIN^7$   $B MIN^7$

⑥  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$

⑦  $E^b MAJ^7(9,11)$   $E^b MAJ^7(9,11)$   $E^b MAJ^7(9,11)$   $E^b MAJ^7(9,11)$

⑧  $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$   $G^{\#}MIN^7$

©ALESDUN95

Figura 45: Lead sheet Jatariy (pg. 1)  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

2 JATARIY

G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      AMAJ<sup>7</sup>                      AMAJ<sup>7</sup>

G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>

G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      AMAJ<sup>7</sup>                      AMAJ<sup>7</sup>

G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>

*Figura 46: Lead sheet Jatariy (pg. 2)*  
*Fuente Alejandro Suintaxi (2021)*

### 3.1.3 Wayniu.

Esta composición utiliza el ritmo Danzante y su nombre es una variación de la palabra en quichua Wayñu cuyo significado es danza.

#### Adaptación del ritmo a la sección rítmica.

*Figura 47: Patrón Rítmico Danzante*  
*Fuente: Alejandro Suintaxi (2021)*

**E MIN<sup>7</sup>**

*Figura 48: Adaptación del patrón rítmico Danzante al bajo y la batería  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

En Wayniu el patrón ritmo del Danzante es interpretado por el bajo y la batería durante toda la composición. El bajo esta limitado a tocar las raíces de los acordes y se mantiene en el mismo ostinato durante toda la forma y en los solos. La batería marca el ritmo del Danzante con el kick drum mientras el snare rellena el acompañamiento con escobillas marcando semicorcheas en todo el compás.

*Figura 49: Adaptación del patrón rítmico Danzante a la batería  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)*

En la sección de solos el acompañamiento de la batería realiza un nuevo acompañamiento con el ride marcando un patrón de corchea, dos semicorcheas y corcheas mientras el kick drum sigue manteniendo la base del patrón del danzante.

### **Armonía y melodía.**

La armonía de Wayniu se basa enteramente en el modo del Mi dórico en la sección A mientras que en la sección B se encuentra en Mi aeólico, quien define el modo en esta composición es la armonía, esto se debe a que la melodía es ambigua y no contiene la nota característica del modo.

# WAYNIU

Figura 50: Wayniu Sección A  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

La melodía Wayniu tiene un inicio anacrúsico y es de carácter motívico, la melodía no releja ningún modo. En tanto a la armonía, podemos determinar que se encuentra en el modo de Mi dórico debido a que dentro de la sección tenemos los acordes de Mi min7 y Fa#min7, este último tiene una función cadencial debido a que contiene la nota característica del modo y por lo tanto ayuda a delinear el modo dórico, sin embargo en el compás 6 tenemos un acorde de Do maj7(#11) que rompe con el modo principal, esto con el fin de generar un contraste.

Figura 51: Wayniu Sección B  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

En la sección B la melodía se mantiene en una nota pedal en Si mientras que el bajo se mantiene con nota pedal en Mi quien además hace de centro tonal en toda la sección, en estos compases la armonía es modal simple dado a que se está reflejando la sonoridad del modo de Mi Aeólico, quien refleja dicho color es el acorde de Do maj7/E, en dicho acorde se encuentra Do que es la nota característica del modo, además se hace uso de la técnica conector por nota en común ya sea por bajo o melodía.

### Forma.

Wayniu posee una forma AABA y es de 32 compases.

*Tabla 14: Forma de Wayniu  
Fuente: Alejandro Sntaxi (2021)*

Forma	Número de compases
A	8
A	8
B	8
A	8
Total de compases	32

Para el arreglo de Wayniu se agregó una introducción, seguido se encuentra el Head In basado en la forma AABA, la sección de solos se basa en la forma y armonía se la sección A para luego ir al Head Out de inicia desde la B, seguido de ello el tema cierra con un solo de batería mientras los demás instrumentos se quedan el Mi dórico.

*Tabla 15: Forma arreglo Wayniu  
Fuente: Alejandro Sntaxi (2021)*

Forma (versión arreglo)
Introducción
Head In
Sección de solos (A)
Head Out
Engind

Lead sheet Wayniu.

**WAYNIU**

LEAD SHEET ALEJANDRO SUNTAXI

DANZANTE ♩=95

① EMIN7 F#MIN7 EMIN7 F#MIN7

EMIN7 F#MIN7 CMAJ7(11) EMIN7 F#MIN7

5

① EMIN7 F#MIN7 EMIN7 F#MIN7

9

EMIN7 F#MIN7 CMAJ7(11) EMIN7 EMIN7

13

② CMAJ7/E CMAJ7/E D6/E D6/E

17

CMAJ7/E CMAJ7/E EMIN7 EMIN7

21

① EMIN7 F#MIN7 EMIN7 F#MIN7

25

EMIN7 F#MIN7 CMAJ7(11) EMIN7 EMIN7

29

©ALESDUN95

Figura 52: Lead sheet Wayniu  
Fuente: Alejandro Suntaxi (2021)

## **Reflexión.**

Las obras compuestas para el presente trabajo son un reflejo del mundo sonoro que el compositor desea expresar, cada composición es una historia distinta que contrasta la una de la otra, por otra parte, estas obras tienen un valor significativo dado a los elementos que se encuentran dentro de las mismas y que son un aporte muy importante a la música ecuatoriana. *magüey* es una obra que rinde tributo al pueblo afrodescendiente y a la naturaleza mágica de este país, *Jatariy* y *Wayniu* es un homenaje a todos los ecuatorianos,

Como el compositor de estas obras me siento muy satisfecho con ellas porque cumple con los objetivos plantados desde un principio, el proceso de grabación fue una experiencia dado a que los músicos también se sintieron identificados con las obras.

Por último, como reflexión final hay que seguir aportando, componiendo y difundir más música ecuatoriana sin importar estilos o géneros.

## Conclusiones.

Dentro de las composiciones realizadas en el presente trabajo las melodía, armonías y formas musicales se estructuraron tal como las composiciones que sirvieron de referencia para la elaboración de la presente propuesta. Cada composición busca reflejar una sonoridad distintiva en conjunto con el ritmo ecuatoriano elegido para cada composición.

El análisis de los ritmos ecuatorianos nos permitió conservar los elementos más distintivos de cada uno de ellos para la elaboración de las composiciones y permitieron que nuestro producto final cumpla con los objetivos planteados en la presente investigación.

A través del análisis de las composiciones modales del álbum "*Kind of Blue*", "*Maiden Voyage*" y "*Speak no Evil*" se pudo determinar las técnicas y el pensamiento compositivo utilizado dentro que las canciones analizadas, gracias a ello, se encontró una serie de patrones, recursos y técnicas compositivas que son comunes en este lenguaje musical y que definen su sonoridad tales como el uso de los modos, notas pedales, ostinatos, distintos tipos de voicings, triadas superpuestas, y hemiolas. Al utilizar estos elementos se logró reflejar la sonoridad deseada para el presente trabajo.

Al momento de elaborar las composiciones, se tomaron canciones de los álbumes "*Kind of Blue*", "*Maiden Voyage*", "*Dolphin Dance*" y "*Speak no Evil*", estas sirvieron como referencia para la extracción de recursos, técnicas y posterior elaboración de cada canción, esto ayudó a que se pueda aplicar con mayor facilidad los recursos y técnicas compositivas utilizados en los álbumes ya mencionados. Además, el conocer los elementos de los ritmos ecuatorianos, así como sus características estilísticas y distintivas de cada uno de ellos ayudó a la implementación de estos elementos en las composiciones dando como resultado un trabajo cuya estética une las sonoridades propias del jazz modal, así como también el uso de ritmos ecuatorianos, reflejando así las intenciones del compositor para el presente trabajo.

## Bibliografía

- Baherman, Noan. *Jazz Keyboard Harmony*. Alfred music, 2000.
- Bradley, Matthew. *Jazz Views. John Coltrane- A Love Supreme: An Appreciation*. s.f. <https://www.jazzviews.net/john-coltrane---a-love-supreme-an-appreciation-by-matthew-bradley.html> (último acceso: 17 de marzo de 2021).
- Carvajal, Lizardo. *El método deductivo de investigación*. s.f. <https://www.lizardo-carvajal.com/el-metodo-deductivo-de-investigacion/> (último acceso: 20 de marzo de 2021).
- Cursá, Dionisio de Pedro. *Manual de formas musicales*. Madrid: Real música, 1993.
- Freeman, Ted Pease & Bob. *Arranging 2 workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1989.
- Herrera, Enric. *Técnicas de arreglo para la orquesta moderna*. Antoni Bosch, 1987.
- . *Teoría musical y armonía moderna vol 2*. Anotni Bosch, 1995.
- Miller, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 1*. Advance music GmbH, 2015.
- Roger, Jason. *Miles Davis "So What" as Modal Jazz Case Study*. New York: University of Rochester, 2010.
- Suntaxi, Alejandro. *Elaboracion de dos arreglos para guitarra solista en temas acuatorianos aplicando las tecnicas de arreglos de Jonathan Kreisberg*. Guayaquil, 2019.

## **Anexo**

- Lead Sheet de So What
- Lead Sheet de Speak no Evil
- Lead Sheet de Maiden Voyage
- Lead Sheet de Dolphin dance
- Lead Sheet de Maguey
- Lead Sheet de Jatariy
- Lead Sheet de Wayniu
- Score de Maguey
- Score de Jatariy
- Score de Wayniu

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=140

# SO WHAT

Ⓐ  $D^{MIN7}$

MILES DAVIS  
KIND OF BLUE 1959

The musical score is written for piano in 4/4 time with a medium swing feel (♩=140). It consists of several systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The score is divided into sections A and B, with various chord changes and repeat signs.

- Section A:** Starts at measure 1 with a  $D^{MIN7}$  chord. The melody in the bass clef consists of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The piano accompaniment in the treble clef consists of chords:  $D^{DORIAN}$  (B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat) and  $D^{MIN7}$  (F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F).
- Section B:** Starts at measure 6 with an  $E^{bMIN7}$  chord. The melody in the bass clef consists of eighth notes: G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G. The piano accompaniment in the treble clef consists of chords:  $E^{DORIAN}$  (G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G) and  $E^{bMIN7}$  (G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G).
- Section A:** Returns at measure 15 with a  $D^{MIN7}$  chord. The melody in the bass clef consists of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The piano accompaniment in the treble clef consists of chords:  $D^{DORIAN}$  (B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat) and  $D^{MIN7}$  (F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F).

Measure numbers 1, 6, 11, 15, 19, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. Section B includes first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff.

©ALESDUN95

TRANSCRIPCION

# SPEAK NO EVIL

WAYNE SHORTER  
SPEAK NO EVIL 1966

MEDIUM SWING ♩=144

① CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

EMIN<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>7(b13)</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>7(b13)</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

② AMIN<sup>7(b5)</sup> A<sup>b7</sup> GMIN<sup>7</sup> G<sup>b7</sup>

FMIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7(#11)</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7(#11)</sup>

① CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

EMIN<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>7(b13)</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>7(b13)</sup> B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

© ALESUN95

TRANSCRIPCIÓN  
MEDIUM SWING ♩=120

# MAIDEN VOYAGE

HERBIE HANCOCK  
MAIDEN VOYAGE 1965

④

⑤

⑥

10

14

18

22

© ALESUN95

TRANSCRIPCIÓN

# DOLPHIN DANCE

HERBIE HANCOCK

MEDIUM SWING ♩=120

MAIDEN VOYAGE 1965

**INTRODUCTION**

E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>                      D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>                      E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>                      D<sup>MIN</sup>7(b5) G<sup>7</sup>

① C<sup>MIN</sup>7                      A<sup>b7</sup>                      C<sup>MIN</sup>7                      A<sup>MIN</sup>7 D<sup>7</sup>

5 G<sup>MAJ</sup>7                      A<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>                      D<sup>b7</sup>                      F<sup>MIN</sup>7                      B<sup>b7</sup>

9 C<sup>MIN</sup>7                      C<sup>MIN</sup>/B<sup>b</sup>                      A<sup>MIN</sup>7                      D<sup>7</sup>

13 G<sup>MAJ</sup>7                      G<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup>                      A/G                      G<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup>

17 F<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup>                      G/F                      F<sup>7</sup>SUS<sup>4</sup>                      E<sup>MIN</sup>7 A<sup>7</sup>

21 ② E<sup>b7</sup>                      A<sup>MIN</sup>7 D<sup>7</sup> B<sup>MIN</sup>7                      E<sup>MIN</sup>7 D<sup>7</sup> C<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>                      F<sup>#7</sup>

25 ③ B<sup>MIN</sup>7                      A<sup>MIN</sup>7/B                      B<sup>MIN</sup>7                      A<sup>MIN</sup>7/B

31 D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>/E<sup>b</sup>                      B<sup>b7(b9)</sup>/E<sup>b</sup>                      A<sup>b</sup>MAJ<sup>7(b5)</sup>/E<sup>b</sup>                      D<sup>MIN</sup>7(b5) G<sup>7</sup>

35

© ALESUN95

LEAD SHEET  
BOMBA ♩=180

# MAGUEY

ALEJANDRO SUNTAXI

① D/C CMAJ7 C<sup>LYDIAN</sup> BMIN7

D/C CMAJ7 C<sup>LYDIAN</sup> D/C

② 5 F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ7 E<sup>b</sup>LYDIAN DMIN7/E<sup>b</sup>

9 E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b</sup>LYDIAN E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

① 13 D/C CMAJ7 C<sup>LYDIAN</sup> BMIN7

17 D/C CMAJ7 C<sup>LYDIAN</sup> D/C

② 21 F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ7 E<sup>b</sup>LYDIAN DMIN7/E<sup>b</sup>

25 E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b</sup>LYDIAN E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup>

③ 29 C<sup>#</sup>/B BMAJ7 B<sup>LYDIAN</sup> BMAJ7

33 D/C CMAJ7 C<sup>LYDIAN</sup> CMAJ7

37

© ALESUN95

LEAD SHEET  
YUMBO ♩ = 200

# JATARIY

ALEJANDRO SUNTAXI

①  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $A^{\sharp}MAJ^7$   $A^{\sharp}MAJ^7$

5  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$

①  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $A^{\sharp}MAJ^7$   $A^{\sharp}MAJ^7$

13  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$

②  $B^{\flat}MIN^7$   $B^{\flat}MIN^7$   $B^{\flat}MIN^7$   $B^{\flat}MIN^7$

21  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$

$E^{\flat}MAJ^7(\sharp 11)$   $E^{\flat}MAJ^7(\sharp 11)$   $E^{\flat}MAJ^7(\sharp 11)$   $E^{\flat}MAJ^7(\sharp 11)$

29  $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$   $G^{\sharp}MIN^7$

© ALESUN95

2

JATARIY

① G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup>

33 34 35 36 37 38 39 40

① G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup>

41 42 43 44 45 46 47 48

# WAYNIU

DANZANTE  $\text{♩} = 95$

①  $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$

$E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $C_{MAJ}^{7(\sharp 11)}$   $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$

5

①  $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$

9

$E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $C_{MAJ}^{7(\sharp 11)}$   $E_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$

13

②  $C_{MAJ}^7/E$   $C_{MAJ}^7/E$   $D^{\flat}/E$   $D^{\flat}/E$

17

$C_{MAJ}^7/E$   $C_{MAJ}^7/E$   $E_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$

21

①  $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$

25

$E_{MIN}^7$   $F\sharp_{MIN}^7$   $C_{MAJ}^{7(\sharp 11)}$   $E_{MIN}^7$   $E_{MIN}^7$

29

# MAGEY

ALEJANDRO SUNTAXI

## SCORE

BOMBA  $\text{♩} = 180$

**INTRODUCTION**

GUITAR:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   
IMPROVISAR USANDO EL MODO DE C LUDIO  
PNO:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   
BASS GUITAR:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$

DRUM SET: STICKS (SIMILE) FILL (SIMILE)

**HEAD IN** (A)

GTR:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{BMIN}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{D/C}$   
PNO:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{BMIN}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{D/C}$   
BASS: C PEDAL  
D.S.: (SIMILE)

© AleSun95

## 2

# MAGEY

(B)

GTR:  $\text{F}/\text{E}^b$   $\text{E}^b\text{MAJ}^7$   $\text{E}^b\text{MIN}$   $\text{DMIN}^7/\text{E}^b$   $\text{E}^b/\text{D}^b$   $\text{D}^b\text{MAJ}^7$   $\text{D}^b\text{MIN}$   $\text{E}^b/\text{B}^b$   
PNO:  $\text{F}/\text{E}^b$   $\text{E}^b\text{MAJ}^7$   $\text{E}^b\text{MIN}$   $\text{DMIN}^7/\text{E}^b$   $\text{E}^b/\text{D}^b$   $\text{D}^b\text{MAJ}^7$   $\text{D}^b\text{MIN}$   $\text{E}^b/\text{B}^b$   
BASS:  $\text{E}^b$  PEDAL  $\text{D}^b$  PEDAL  $\text{B}^b$   
D.S.: (STRAGHT)

(A)

GTR:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{BMIN}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{D/C}$   
PNO:  $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{BMIN}^7$   $\text{D/C}$   $\text{CMAJ}^7$   $\text{C}^{\text{FRANK}}$   $\text{D/C}$   
BASS: C PEDAL  $\text{BMIN}$  C PEDAL  
D.S.: (SIMILE)

**B**

Gtr.  $F/E^b$   $E^b MAJ^7$   $E^b D^b MAJ$   $D^b MIN^7/E^b$   $E^b/D^b$   $D^b MAJ^7$   $D^b D^b MAJ$   $E^b/B^b$

PNO.  $E^b$   $E^b/D^b$   $E^b/B^b$

BASS (STRAIGHT)

D. B. 33 34 35 36 37 38 39 40 FILL

**C**

Gtr.  $C^b/B$   $B MAJ^7$   $B D^b MAJ$   $B MAJ^7$   $C MAJ^7$   $D/C$   $C MAJ^7$   $D/C$

PNO.  $B$   $B$   $B$   $B$   $B$   $B$   $B$   $B$

BASS (STRAIGHT)

D. B. 41 42 43 44 45 46 47 48

**SECCION DE SOLO**

Gtr. SOLOS BAJO LA FORMA ABAC

PNO. SOLOS BAJO LA FORMA ABAC

BASS SOLOS BAJO LA FORMA ABAC

D. B. SOLOS BAJO LA FORMA ABAC

49

**HEAD OUT D**

Gtr.  $D/C$   $C MAJ^7$   $C D^b MAJ$   $B MIN^7$   $D/C$   $C MAJ^7$   $C D^b MAJ$   $D/C$

PNO.  $C$   $B MIN$   $C$

BASS (STRAIGHT)

D. B. 50 51 52 53 54 55 56 57

①

Gtr. F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>DOMINANT D MIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>DOMINANT E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

PNO. E<sup>b</sup> PEDAL D<sup>b</sup> PEDAL B<sup>b</sup>

BASS

D. I. 29 39 60 61 62 63 64 65 FILL

②

Gtr. D/C C MAJ<sup>7</sup> C<sup>b</sup>DOMINANT B MIN<sup>7</sup> D/C C MAJ<sup>7</sup> C<sup>b</sup>DOMINANT D/C

PNO. C PEDAL B MIN C PEDAL

BASS

D. I. 66 67 68 69 70 71 72 73

③

Gtr. F/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> E<sup>b</sup>DOMINANT D MIN<sup>7</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D<sup>b</sup>DOMINANT E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

PNO. E<sup>b</sup> PEDAL E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> PEDAL E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

BASS

D. I. 74 75 76 77 78 79 80 81 FILL

④

Gtr. C<sup>b</sup>/B B MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>DOMINANT B MAJ<sup>7</sup> C MAJ<sup>7</sup> D/C C<sup>b</sup>DOMINANT D/C

PNO. B PEDAL C PEDAL REPETICIONES LIBRES

BASS REPETICIONES LIBRES

D. I. 82 83 84 85 86 87 88 89

SCORE

# JATARIY

ALEJANDRO SUNTAXI

YUMBO  $\text{♩} = 190$

**INTRODUCTION**

Guitar: (SOLO PIZZ EN G & FAGED)

Piano: *mp*

Bass Guitar: (SMILE)

Drum Set: *mp* STICKS

**HEAD IN** ①

Gtr: *mp*

Pno: *mp*

Bass: *mp*

D. S. *mp*

©ALEJUN95

2

# JATARIY

①

Gtr: *mp*

Pno: *mp*

Bass: *mp*

D. S. *mp*

FILL

②

Gtr: *mp*

Pno: *mp*

Bass: (STRONG)

D. S. *mp*

(SMILE)

JATARIY

3

33 34 35 36 37 38 39 40

Gtr. E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Pno. E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(913) G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Bajo

D. S. Fil

41 42 43 44 45 46 47 48

Gtr. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Pno. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Bajo (SINGLE) *mp*

D. S. *mp*

JATARIY

49 50 51 52 53 54 55 56

Gtr. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Pno. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Bajo (SINGLE)

D. S. Solo Fil

SECCION DE SOLO

57 58 59 60 61 62 63 64

Gtr. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Pno. G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>

Bajo

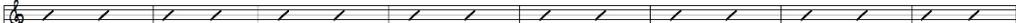
D. S.

JATARIY

5

④

G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Gtr. 

Pno. 

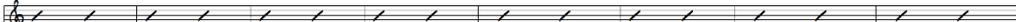
Bass 

D. S. 

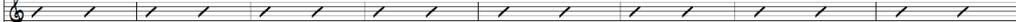
65 66 67 68 69 70 71 72

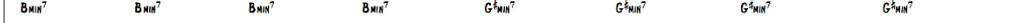
⑤

B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Gtr. 

Pno. 

Bass 

D. S. 

73 74 75 76 77 78 79 80

6

JATARIY

E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(9,13) E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(9,13) E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(9,13) E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>(9,13) G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Gtr. 

Pno. 

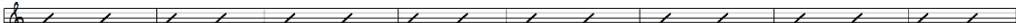
Bass 

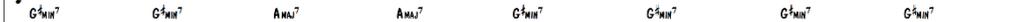
D. S. 

81 82 83 84 85 86 87 88

④

G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Gtr. 

Pno. 

Bass 

D. S. 

89 90 91 92 93 94 95 96

JATARIY

7

Chord progression for system 7:

G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Measures: 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

HEAD OUT

Chord progression for system 8:

G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Measures: 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112

8

JATARIY

Chord progression for system 9:

G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Measures: 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120

Chord progression for system 10:

B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> B MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup> G<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>

Measures: 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128

JATARIY

9

Gtr. 
  
 Pno. 
  
 Bass 
  
 D. S.

Gtr. 
  
 Pno. 
  
 Bass 
  
 D. S.

10

JATARIY

Gtr. 
  
 Pno. 
  
 Bass 
  
 D. S.

# WAYNIU

ALEJANDRO SUNTAXI

## SCORE

DANCEANTE  $\text{♩} = 95$

**INTRODUCTION**

© AleSun95

## 2

# WAYNIU

**HEAD IN**

NAVNU

①

Gr. Cmaj7/E Cmaj7/E D9/E D9/E Cmaj7/E Cmaj7/E Emin7 Emin7

Pho. Cmaj7/E Cmaj7/E D9/E D9/E Cmaj7/E Cmaj7/E Emin7 Emin7

Bass

D. S. *mp* 53 54 55 56 57 58 59 60 *Fill*

②

Gr. Emin7 F#min7 Emin7 F#min7 Emin7 F#min7 C#dim Emin7 Emin7

Pho. Emin7 F#min7 Emin7 F#min7 Emin7 F#min7 C#dim Emin7 Emin7

Bass

D. S. *mp* 61 62 63 64 65 66 67 68 *Fill*

NAVNU

4

SECCION DE SOLO

Gr. SOLO SOBRE LA A  
ACOMPANAR EN IMPROVISAR SOBRE E DURANTE REPETICIONES LIBRES

Pho. SOLO SOBRE LA A  
ACOMPANAR EN IMPROVISAR SOBRE E DURANTE REPETICIONES LIBRES

Bass

D. S. STICKS SOLO SOBRE LA A  
ACOMPANAR EN IMPROVISAR SOBRE E DURANTE REPETICIONES LIBRES (SINCEL)

59 60 61 62 63 64 65 66

HEAD OUT

③

Gr. Cmaj7/E Cmaj7/E D9/E D9/E Cmaj7/E Cmaj7/E Emin7 Emin7

Pho. Cmaj7/E Cmaj7/E D9/E D9/E Cmaj7/E Cmaj7/E Emin7 Emin7

Bass

D. S. *mp* 67 68 69 70 71 72 73 74 *Fill*

④

Gtr. E MIN<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> F MIN<sup>7</sup> C<sup>13</sup>MAJ E MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup>

Pno. E MIN<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> C<sup>13</sup>MAJ E MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup>

Bass

D. B.

65 66 67 68 69 70 71 72

ENDING

Gtr. Solo de BATERIA, REPETICIONES LIBRES

Pno. Solo de BATERIA, REPETICIONES LIBRES

Bass E MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup> E MIN<sup>7</sup>

D. B. Solo de BATERIA, REPETICIONES LIBRES

73 74 75 76 77 78 79