



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

**TEMA:**

**Composición de dos obras inéditas aplicando los recursos  
compositivos y orquestales del Álbum “Esperanza” de Esperanza  
Spalding.**

**AUTOR:**

**OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de  
Licenciada en Música**

**TUTOR:**

**Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva, Mgs.**

**Guayaquil, Ecuador**

**19 de septiembre del 2018**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**CARRERA DE ARTES MUSICALES**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL** como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciada en Música**.

### **TUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Lic. Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva, Mgs.**

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**Lic. Vargas Prías, Gustavo Daniel, Mgs.**

**Guayaquil, 19 de septiembre del 2018**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

**Yo, OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación “**Composición de dos obras inéditas aplicando los recursos compositivos y orquestales del Álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding**”, previo a la obtención del Título de **Licenciada en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, 19 de septiembre del 2018**

**LA AUTORA:**

\_\_\_\_\_  
**OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

## **AUTORIZACIÓN**

**Yo, OJEDA OLLAGUE, LINA MISHHELL**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación “**Composición de dos obras inéditas aplicando los recursos compositivos y orquestales del Álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 19 de septiembre del 2018**

**LA AUTORA**

f. \_\_\_\_\_

**OJEDA OLLAGUE, LINA MISHHELL**

Guayaquil, 3 de septiembre del 2018

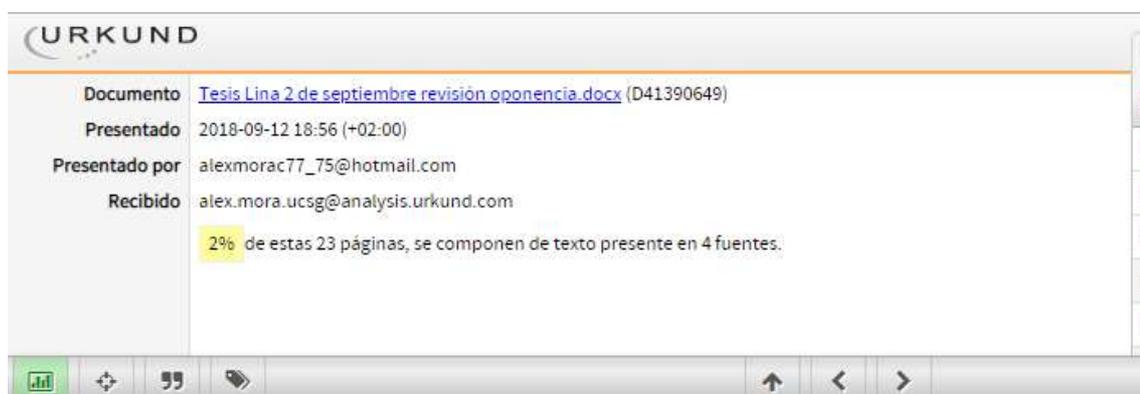
**Lcdo. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.**

**Director de la carrera de Música**

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con la estudiante **Lina Ojeda** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.



Atentamente,

Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

## **AGRADECIMIENTO**

A mi Dios Padre por su amor infinito y misericordia sobre mí. A mis padres por ser la medula espinal de mi formación tanto personal como académica, a mi esposo Álvaro Trejo por su apoyo, motivación y amor incondicional, a mis amigos y familiares que han estado apoyándome cada momento y finalmente un agradecimiento especial a mi tutora Yasmine Yaselga porque además de tutora ha sido mi mentora en este largo camino que con paciencia y dedicación ha sabido guiarme fielmente en este trabajo de tesis.



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Yasmine Genoveva Yaselga Rojas, Mgs.**

TUTOR

f. \_\_\_\_\_

**Lic. Alex Fernando Mora Cobo, Mgs.**

COORDINADOR DE AREA

f. \_\_\_\_\_

**Lic. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.**

OPONENTE

# ÍNDICE

1. CAPÍTULO I.....	3
1.1 Contexto de la investigación .....	3
1.2 Antecedentes .....	4
1.3 Problema de investigación .....	6
1.4 Justificación.....	7
1.5 Objetivo General .....	8
1.6 Objetivos Específicos.....	8
1.7 Preguntas de investigación.....	8
1.8 Marco conceptual .....	9
1.8.1 Composición Musical .....	9
1.8.2 Arreglo Musical .....	9
1.8.3 Esperanza Spalding .....	10
1.8.4 Recursos Compositivos.....	11
1.8.5 Técnicas de Orquestación del jazz .....	19
2. CAPÍTULO II .....	22
2.1 Diseño de la investigación .....	22
2.1.1 Enfoque .....	22
2.1.2 Alcance.....	22
2.2 Instrumentos de investigación.....	22
2.2.1 Análisis de documentos .....	22

2.2.2 Grabaciones de audio y video .....	23
2.2.3 Transcripciones .....	23
2.2.4 Análisis de partituras.....	23
2.3 Resultados .....	24
2.3.1 Análisis de Documentos.....	24
2.3.2 Análisis de las grabaciones de audio.....	25
2.3.3 Análisis de Transcripciones .....	25
3. CAPÍTULO III. ....	42
3.1 La propuesta .....	42
3.1.1 Título de la propuesta.....	42
3.1.2 Justificación de la propuesta .....	42
3.1.3 Objetivo de la propuesta.....	42
3.1.4 Descripción .....	43
CONCLUSIONES .....	54
RECOMENDACIONES .....	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
ANEXOS .....	60

## **Tabla de contenido**

<i>Tabla 1</i> Planteamiento del Problema .....	6
<i>Tabla 3</i> Técnicas de Orquestación - Melódicos.....	19
<i>Tabla 4</i> Técnicas de Orquestación - Armónicos.....	20
<i>Tabla 5</i> Técnicas de Orquestación - Rítmicos .....	21
<i>Tabla 6</i> Análisis " <i>Precious</i> ".....	25
<i>Tabla 7</i> Análisis "I Adore You".....	30
<i>Tabla 8</i> Análisis "Ponta D´Areia" .....	37

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Imagen 1</i> Ejemplo de motivo melódico .....	11
<i>Imagen 2</i> Nota de Paso Ejemplo .....	12
<i>Imagen 3</i> Cromatismo Ejemplo .....	12
<i>Imagen 4</i> Escala Lydian b7 Ejemplo.....	12
<i>Imagen 5</i> Escala Menor Armónica Ejemplo .....	13
<i>Imagen 6</i> Escala Menor Melódica Ejemplo .....	13
<i>Imagen 7</i> Arpeggios Ejemplo.....	13
<i>Imagen 8</i> Cadencia II V I Ejemplo.....	14
<i>Imagen 9</i> Dominante de Función Especial Ejemplo .....	14
<i>Imagen 10</i> Acorde disminuido Ejemplo.....	15
<i>Imagen 11</i> Intercambio Modal Ejemplo.....	15
<i>Imagen 12</i> Extensión de Dominantes Ejemplo .....	16
<i>Imagen 13</i> Transformación Semitonal Ejemplo.....	16
<i>Imagen 14</i> SubV7 Ejemplo .....	17
<i>Imagen 15</i> CSCP Ejemplo.....	17
<i>Imagen 16</i> Anticipaciones Ejemplos .....	18
<i>Imagen 17</i> Contrapunto Ejemplo .....	18
<i>Imagen 18</i> "Precious" Análisis Rítmico Línea de Bajo.....	26
<i>Imagen 19</i> "Precious" Análisis Rítmico 2 Línea de Bajo.....	26
<i>Imagen 20</i> "Precious" Análisis Rítmico Piano .....	27
<i>Imagen 21</i> "Precious" Acorde Disminuido .....	28
<i>Imagen 22</i> "Precious" Transformación Semitonal .....	28

<b>Imagen 23</b> "Precious" Intercambio Modal .....	29
<b>Imagen 24</b> "Precious" Análisis Melódico.....	29
<b>Imagen 25</b> "Precious" Motivo Melódico 1 .....	29
<b>Imagen 26</b> "Precious" Motivo Melódico 2.....	30
<b>Imagen 27</b> "Precious" Motivo Melódico 3.....	30
<b>Imagen 28</b> "I Adore You" Análisis Línea de Bajo .....	31
<b>Imagen 29</b> " I Adore You" Análisis 2 Línea de Bajo .....	31
<b>Imagen 30</b> "I Adore You" Análisis 3 Línea de Bajo .....	32
<b>Imagen 31</b> "I Adore You" Análisis rítmico Piano.....	32
<b>Imagen 32</b> "I Adore You" Análisis rítmico 2 Piano.....	33
<b>Imagen 33</b> "I Adore You" Análisis rítmico 3 Piano.....	33
<b>Imagen 34</b> " I Adore You" Análisis rítmico 4 Piano.....	34
<b>Imagen 35</b> "I Adore You" Sub V7 .....	34
<b>Imagen 36</b> "I Adore You" Transformación Semitonal.....	35
<b>Imagen 37</b> "I Adore You" CSCP.....	35
<b>Imagen 38</b> "I Adore You" Análisis Melódico .....	35
<b>Imagen 39</b> " I Adore You" Motivo Melódico 1 .....	36
<b>Imagen 40</b> "I Adore You" Motivo Melódico 2 .....	36
<b>Imagen 41</b> "I Adore You" Motivo Melodico 3 .....	36
<b>Imagen 42</b> "I Adore You" Motivo Melodico 4 .....	37
<b>Imagen 43</b> "Ponta D´Areia" Análisis Rítmico Línea de bajo.....	38
<b>Imagen 44</b> "Ponta D´Areia" Análisis Rítmico 2 línea de bajo .....	38
<b>Imagen 45</b> "Ponta D´Areia" Análisis Rítmico 3 línea de bajo .....	39

<b>Imagen 46</b> "Ponta D´Areia" Análisis Rítmico Piano .....	39
<b>Imagen 47</b> "Ponta D´Areia" Análisis Rítmico 2 Piano .....	40
<b>Imagen 48</b> "Ponta D´Areia" Análisis Melódico .....	40
<b>Imagen 49</b> "Ponta D´Areia" Análisis Melódico 2 .....	41
<b>Imagen 50</b> "Ponta D´Areia" Análisis Melódico 3 .....	41
<b>Imagen 51</b> "Llévame" Introducción .....	44
<b>Imagen 52</b> "Llévame" Interludio .....	45
<b>Imagen 53</b> "Llévame" Sección A Melodía .....	45
<b>Imagen 54</b> "Llévame" Sección A Melodía 2 .....	45
<b>Imagen 55</b> "Llévame" Sección A Melodía 3 .....	45
<b>Imagen 56</b> "Llévame" Sección B Piano .....	46
<b>Imagen 57</b> "Llévame" Acorde de Paso .....	46
<b>Imagen 58</b> "Llévame" Intercambio Modal .....	47
<b>Imagen 59</b> "Llévame" Sección C Línea de Bajo .....	47
<b>Imagen 60</b> "Llévame" Sección C Melodía .....	47
<b>Imagen 61</b> "Tiempo" Introducción .....	48
<b>Imagen 62</b> "Tiempo" Sección A .....	49
<b>Imagen 63</b> "Tiempo" Sección B Melodía .....	50
<b>Imagen 64</b> "Tiempo" Sección B Piano .....	50
<b>Imagen 65</b> "Llévame" Sección B SubV7 .....	51
<b>Imagen 66</b> "Tiempo" Sección B Dominante de Función Especial .....	51
<b>Imagen 67</b> "Tiempo" Sección B Línea de Bajo .....	52
<b>Imagen 68</b> "Tiempo" Sección C .....	53

## RESUMEN

El propósito de esta investigación es aportar a la música ecuatoriana con la creación de 2 obras inéditas aplicando los recursos compositivos y técnicos de orquestación utilizados por Esperanza Spalding. Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo y de alcance descriptivo. Los instrumentos de recolección de datos fueron: análisis de documentos como libros y revistas científicas musicales; grabaciones de audio, transcripciones y análisis de partituras.

Los resultados de este trabajo de titulación arrojaron información con respecto al uso de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que ha utilizado Spalding, así como las formas de composición e interpretación de dicha artista. A partir de los elementos compositivos extraídos de los temas de Esperanza Spalding se realizó las composiciones de los temas “*Llévame*” y “*Tiempo*”.

Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que es viable utilizar los recursos compositivos utilizados por Esperanza Spalding para la creación de obras inéditas.

***Palabras Claves:*** Esperanza Spalding, composición, recursos compositivos, técnicas de orquestación, recursos interpretativos, música contemporánea.

## ABSTRACT

The purpose of this investigation is to contribute to Ecuadorian music with the creation of two proper works applying the compositional resources and orchestration techniques used by Esperanza Spalding. A methodology with qualitative approach and the descriptive scope was used. The data collection instruments were: analysis of documents such as books and scientific magazines; audio recordings, transcriptions and score analysis.

The results of this degree work showed information regarding the use of the melodic, harmonic and rhythmic resources which Spalding has used, as well as forms of composition and interpretation of that artist. From the composition elements extracted from the themes of Esperanza Spalding the compositions of the themes "Llévame" and "Tiempo" were made.

At the end of this investigation and composition process, it was demonstrated that it is feasible to use the compositional resources used by Esperanza Spalding to create unpublished works.

***Keywords:*** Esperanza Spalding, Composition, Compositional Resources, Techniques of Orchestration, Interpretative Resources, Contemporary Music.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación plantea la creación de dos obras musicales aplicando los recursos compositivos y técnicas de orquestación utilizados por *Esperanza Spalding* en los temas “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” en el álbum “*Esperanza*”, con el objetivo de aportar a la musicalidad personal, procurando no incurrir en el plagio ni a la reproducción de su estilo.

Para la realización de los objetivos planteados, se analizaron los temas “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” del álbum “*Esperanza*”. Fue indispensable investigar, identificar y seleccionar los recursos rítmicos, armónicos y melódicos utilizados por la artista y así, emplearlos en las dos composiciones inéditas.

Con la ayuda de los instrumentos de investigación como el análisis de documentos, artículos de revistas especializadas en música, análisis de partituras, grabaciones de audio, ha sido posible la recolección de datos para realizar este trabajo de titulación. Se pretende que esta investigación beneficie a futuros trabajos similares o afines con la creación de temas inéditos.

## 1. CAPÍTULO I.

### 1.1 Contexto de la investigación

La composición musical es un arte profundamente personal. No hay una forma determinada para componer. Sin embargo, hay algunos principios, estrategias y recomendaciones que pueden ayudar a un desarrollo eficiente de la melodía, armonía y letra. (Paredes, 2017)

Enfatizando en el pensamiento de Myriam Paredes (2017) actualmente los músicos han ido desarrollando propuestas de composición musical en las que se percibe la influencia de músicos destacados del mundo, que por supuesto, aportan con recursos melódicos, armónicos, rítmicos e interpretativos, generando así nuevas estructuras y estilos de composición.

Este proceso creativo es muy utilizado en los músicos, ya que ocupa una parte importante dentro del desarrollo de un estilo propio del músico en formación.

Por otro lado, dentro del estudio de otros artistas, es importante considerar que bajo el desarrollo de composición se debe tener como base principal, el conocimiento de los géneros contemporáneos como el jazz, funk, blues y la música latinoamericana, ya que, a partir de la confluencia de estos géneros, puedan tener la libertad de experimentar y explorar para la búsqueda de su propio sonido.

De la Pava (2010) afirma que:

“Estos movimientos, han plasmado dicha evolución a través de estos años en adición con nuevas herramientas tecnológicas, nuevos instrumentos, nuevos timbres, técnicas interpretativas e inclusive compositivas, permitiendo encontrar múltiples núcleos de creación, desarrollo y legitimación a lo largo del hemisferio”.

## 1.2 Antecedentes

En la actualidad, a nivel mundial tenemos el aporte musical de muchos artistas importantes que académicamente han contribuido a la música. Entre estos artistas contemporáneos están Miles Davis, Herbie Hancock, Quincy Jones, Wayne Shorter, Esperanza Spalding, entre otros que, en sus composiciones nos brindan recursos musicales tales como: los recursos melódicos, armónicos e interpretativos.

En cuanto a los trabajos de tesis que se han realizado a partir de la obra de Esperanza Spalding, en la Pontificia Universidad Javeriana, la tesis “El canto Jazz: Elemento Unificador de Géneros Populares Contemporáneos” (De la Pava,2010) nos acerca al análisis de las composiciones de Spalding. De la Pava (2010) hace un análisis contextual tanto interpretativo como compositivo del álbum “Esperanza” como inspiración en el formato instrumental y vocal para el desarrollo de su propio estilo musical como interprete y compositora; mientras que la investigación “Adaptación de distintos géneros musicales a composiciones originales en búsqueda de un sonido propio”, su autora Andrea Gonzales (2016) hace el estudio de varios géneros musicales contemporáneos en general para la composición de sus propios temas.

En Brasil, en la Universidad Estatal del Ceará, Cavalcante (2013) en su trabajo de tesis “Diálogos entre Jazz y la música popular Brasileña: Un análisis de la interpretación de Ponta D´Areia por Esperanza Spalding”, realiza un profundo análisis de este tema identificando los recursos musicales implementados por Esperanza Spalding. Entre los recursos examinados se encuentran motivos melódicos en la línea de bajo, la implementación del estilo funk para el tema, el arreglo de voces en contrapunto.

En Ecuador, la Universidad San Francisco de Quito, el trabajo de tesis de Ana

Cristina Cilio (2015) titulado “Música Contemporánea”, utiliza el tema “*I Adore You*” de Esperanza Spalding como transcripción para su concierto de grado, destacando dentro del tema, los ritmos afrocubanos y brasileños, cambios de métrica de 3/4 y 2/4, donde la voz principal está acompañada de coros y no tiene letra sino un estilo de “*scat-singing*”.

En Guayaquil, en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, las autoras Evelyn Nan y Megan Wong (2015) con el tema de investigación “Aplicación de recursos compositivos y orquestales del jazz contemporáneo para la fusión con el género pop en la composición y orquestación de temas inéditos” presentan el estudio del tema “*Precious*” de Esperanza Spalding donde se obtuvo como recurso compositivo, el motivo rítmico/melódico en la línea del bajo.

En revistas musicales, se hallaron varios artículos que hablan de Esperanza Spalding, que la describen como: “*Bendecida con talento, juventud, entrenamiento y una apariencia escandalosamente buena, Spalding es una joven mujer lista para hacer ruido y está aquí para quedarse en el mundo del jazz*”. Winbush, J. (17 de mayo del 2008) Esperanza Spalding: Esperanza All About Jazz.

Por otro lado en una publicación de la revista “*The Telegraph*” donde la catalogan como “*uno de los mejores talentos que el jazz haya visto*”, también añade “*Spalding tiene un talento fenomenal, y una rareza en el mundo del jazz dominado por los hombres*”<sup>1</sup>. Gonzales, M. (27 de marzo del 2011). *Esperanza Spalding: interview. The Telegraph*

En la revista Dialnet hay una publicación de Spalding donde ella misma redactó su forma de componer sus temas:

“Antes de meterme en el estudio tengo lógicamente varias piezas en mente,

---

<sup>1</sup> Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/>

estructuradas en bocetos. Luego los desarrollo. Parto siempre de una pequeña frase o una pequeña progresión armónica y en esa progresión reside todo el material genético que necesito para después construir la canción”<sup>2</sup>. Sanz, P. (2009) Esperanza Spalding, Jazz en femenino y singular. *Dialnet*.

Un artículo de revista Music Library Association (2008) expresa “*ella es una compositora igualmente cómoda en varios géneros de jazz y una bajista inventiva con capacidad de improvisar rítmica y armónicamente compleja líneas mientras canta*”.

En otro artículo señalan que “*Esperanza Spalding ha sido aclamada por su ágil dominio de sí misma; por su sonoridad de campana; y por su efervescente amplitud de estilo, que abarca el jazz moderno, el pop brasileño, el alma vanguardista y la canción de cámara*”<sup>3</sup>. Chinen, N. (17 de mayo de 2015). *Review: Esperanza Spalding recalls the creativity of youth in new songs. New York Times*.

### 1.3 Problema de investigación

¿Cómo aplicar los recursos compositivos y técnicas de orquestación de Esperanza Spalding de los temas “*I Adore You*”, “*Precious*” y “*Ponta D'Areia*” para la composición de dos temas inéditos?

**Tabla I** Planteamiento del Problema

Objeto de estudio	Recursos compositivos y técnicas de orquestación de Esperanza Spalding
Campo de acción	Teoría musical (composición) y su aplicación
Tema de investigación	Composición de 2 temas inéditos aplicando los recursos compositivos y técnicos de orquestación utilizados por Esperanza Spalding para formato vocal con acompañamiento instrumental.

<sup>2</sup> Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/>

<sup>3</sup> Recuperado de <https://www.nytimes.com>

#### **1.4 Justificación**

Esta investigación es importante porque se alinea con la creación de composiciones musicales en base a las influencias de músicos académicos prestigiosos y popular de los últimos años, tal como lo es *Esperanza Spalding*. El análisis de sus composiciones contribuirá al desarrollo de un estilo musical propio.

Este trabajo de investigación es factible ya que su objetivo es establecer una identidad musical propia, a partir de la obtención de recursos compositivos e interpretativos empleados en los temas “*I Adore You*”, “*Precious*” y “*Ponta D' Areia*” del álbum “*Esperanza*” de la cantante, bajista, compositora y arreglista Esperanza Spalding, para la realización de temas inéditos.

El estudio de la obra “*Esperanza*” de Esperanza Spalding permitirá conocer las bases musicales del jazz empleadas y adaptadas por la artista en varios géneros musicales como el funk, pop, bossa nova y afrocubana; además de los recursos rítmicos como cambios de métrica, patrones rítmicos; recursos armónicos como sonidos cuartales, transformación semitonal; recursos melódicos como motivos melódicos, cromatismos, tensiones, así como otros recursos interpretativos como el *scat-singing*.

Este trabajo de investigación también busca contribuir al desarrollo del lenguaje musical propio de artistas ecuatorianos, a través de la implementación de los recursos obtenidos en este trabajo investigativo.

También proporcionará a los futuros licenciados en música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, la obtención de recursos compositivos e interpretativos que puedan ser útil para el que desee estudiar a Esperanza Spalding.

## **1.5 Objetivo General**

Componer dos temas inéditos en formato vocal con acompañamiento instrumental empleando los recursos compositivos y técnicos de orquestación utilizados por Esperanza Spalding en los temas “Precious”, “I Adore You” y “*Ponta D’Areia*” del álbum “Esperanza”.

## **1.6 Objetivos Específicos**

- Analizar los recursos compositivos y orquestales utilizados por Esperanza Spalding en los temas “*Precious*”, “*Ponta D’Areia*” y “*I Adore You*” del álbum “Esperanza” para conocer la función musical que cumple.
- Seleccionar los recursos compositivos y técnicas de orquestación de Esperanza Spalding para aplicar en la composición de temas inéditos.
- Crear 2 temas inéditos con los recursos compositivos y técnicas de orquestación que utiliza Esperanza Spalding.

## **1.7 Preguntas de investigación**

¿Cuáles son los recursos compositivos y técnicas de orquestación empleados por Esperanza Spalding en el álbum “Esperanza”?

¿Cuáles son los recursos compositivos y técnicos de orquestación característicos que definen el estilo musical de Esperanza Spalding?

¿Cómo implementar los recursos compositivos e interpretativos que utiliza Esperanza Spalding en los temas inéditos?

## **1.8 Marco conceptual**

### **1.8.1 Composición Musical**

El diccionario Oxford de la música describe a la composición musical como:

Un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio (Latham, 2008)

### **1.8.2 Arreglo Musical**

Según Corozine (2015)

“Un arreglo es el arte de preparar y adaptar una composición ya escrita para su presentación en una forma diferente a la original. Puede incluir la rearmonización, parafraseo y/o desarrollo de una composición, de modo que represente completamente la estructura melódica, armónica y rítmica”

#### **1.8.2.1 Interpretación**

Latham (2008) afirma que la interpretación es “un proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido”...“Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera”.

### **1.8.2.1.1 Scat**

Se trata de un estilo de canto improvisado de carácter instrumental pero interpretado vocalmente mediante el empleo de sílabas, onomatopeyas o vocablos sin sentido. (Peñalver, 2010)

### **1.8.3 Esperanza Spalding**

Esperanza Spalding es una contrabajista, cantante y compositora estadounidense nacida en Portland, Oregón en 1984. Su estilo reúne un conjunto de elementos y sonidos propios del *jazz*, *funk*, *rock*, *Rhythm and Blues*, música brasileña, en las que busca experimentar conceptos diferentes que dan como resultado a una sonoridad única y original.

Sobre ella Winsbush (2008) comenta “bendecida con talento, juventud, entrenamiento y una apariencia escandalosamente buena, Spalding es una joven mujer lista para hacer ruido y está aquí para quedarse en el mundo del jazz. Si puede controlar algunos de sus excesos y seguir sus puntos fuertes, va a hacer más y mejor música durante mucho tiempo”.

Como todo músico de jazz ,Spalding cuenta con grandes influencias musicales de jazz entre los que más destacan son los bajistas están Ron Carter, Dave Holland; en influencias de arreglistas cuenta con “prestigiosos padrinos como Pat Metheny, Michel Camilo, Stanley Clarke y Joe Lovano, así como de una madrina muy especial, la cantante Patti Austin” (Sanz, 2009). Sin embargo, Spalding tiene una enorme gratitud al aporte melódico/armónico de Wayne Shorter, que lo ha descrito como “uno de mis héroes musicales”. “También ha señalado su preferencia por la música de Brasil, un factor que ha aparecido en todas sus grabaciones” (Hambra, 2009).

### 1.8.3.1 Álbum “Esperanza”

“Esperanza” es la segunda producción discográfica de Esperanza Spalding lanzada en el 2008, donde muestra sus habilidades como compositora, cantante y arreglista, con un concepto musical enfocado en el estudio de la música latinoamericana, el funk, el jazz moderno, baladas entre otros, interpretando sus canciones en tres idiomas: inglés, portugués y español (Sanz, 2009).

### 1.8.3.2 Instrumentación

El formato del álbum “Esperanza” está compuesto por los instrumentos principales: voz, piano, contrabajo, batería y percusión y como instrumentos secundarios: saxofón y trompeta.

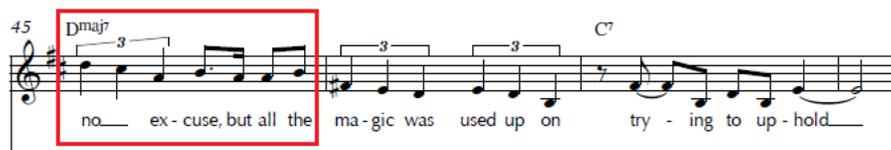
## 1.8.4 Recursos Compositivos

A continuación se detallaran los siguientes recursos compositivos que usa Esperanza Spalding en sus temas con las respectivas técnicas de orquestación.

### 1.8.4.1 Recursos Melódicos

#### Motivo Melódico

Es la parte más importante de la frase y debe crear en el oyente la sensación de algo definido y preciso (Herrera, 1986). El motivo puede ser a partir de dos notas en adelante.



The image shows a musical score snippet. The first measure, starting at measure 45, is highlighted with a red box. It contains a melodic motif consisting of six eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, and B4. Above the notes are three beams, each spanning two notes, indicating a triplet feel. The chord above the first measure is D major (D<sup>maj7</sup>). The lyrics below the notes are: "no ex - cuse, but all the ma - gic was used up on try - ing to up - hold".

*Imagen 1* Ejemplo de motivo melódico

## Notas de Paso

Nota de conexión entre dos acordes que no pertenece a ninguno de los dos.



**Imagen 2** Nota de Paso Ejemplo

## Cromatismos

En la música moderna se refiere a notas que no pertenecen a la escala diatónica (Kennedy & Bourne, 2004)



**Imagen 3** Cromatismo Ejemplo

## Escalas

### Escala Lydian b7

Por ser una escala mayor construida sobre un IV grado recibe el nombre de Lidia pero con la 7ma. alterada, aunque por su función de dominante también la podríamos ver como una escala Mixolidia con #11 (Schneider, 2014).



**Imagen 4** Escala Lydian b7 Ejemplo

### Escala Menor Armónica

La escala menor natural se tomó del modo Eolio, pero al utilizarla como tonalidad en sí, continúa manteniendo un carácter modal. Debido a esto se creo una sensible, subiendo ½ tono en su VII grado. (Karzulovic, 2006)



**Imagen 5** Escala Menor Armónica Ejemplo

### **Escala Menor Melódica**

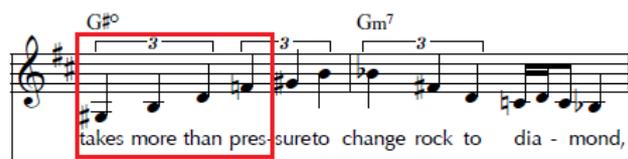
Posteriormente para evitar el intervalo de 2da aumentada producido entre el VI y VII grados, se alteró una vez más la escala, subiendo ½ tono el VI grado, formando de esta manera una nueva escala denominada melódica (Karzulovic, 2006).



**Imagen 6** Escala Menor Melódica Ejemplo

### **Arpeggios**

Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”. (Latham, 2008)



**Imagen 7** Arpeggios Ejemplo

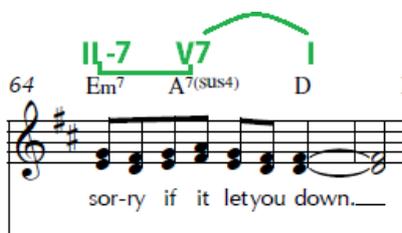
### **1.8.4.2 Recursos Armónicos**

#### **Cadencia II V I**

Más a menudo el subdominante aparece como IV o II grado. Si uno considera el sonido del subdominante de II-7 y el movimiento de raíz más fuerte descende quintas perfectas, se puede apreciar porque la mayoría de los estilos de música contemporánea

contienen la progresión de cadencia típica II-7 V7 I maj7.

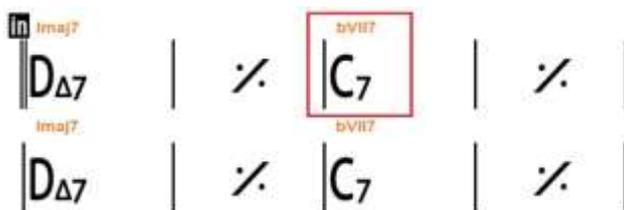
Cuando estos acordes se organizan en ese orden, los sonidos funcionales de las notas se producen en una secuencia lógica. Debido a la fuerte relación de la raíz. (Nettles & Graf, 1997).



**Imagen 8** Cadencia II V I Ejemplo

### Dominantes de Función Especial

Según Ulanowsky (1988) son dominantes cuyas funciones cambian según el contexto de la armonía, ya que en casos específicos sus movimientos son por 2 tonos, 1 tono o ½ tono ascendente para resolver al 1er grado, como en el caso del bVI7- bVII7- VII7, o actúan en base a la funcionalidad de su raíz como es en el caso del I7 y IV7 en la armonía del blues y por último el II7 que será analizado de tal forma cuando se encuentre antes de un II-7.



**Imagen 9** Dominante de Función Especial Ejemplo

### Acorde Disminuido

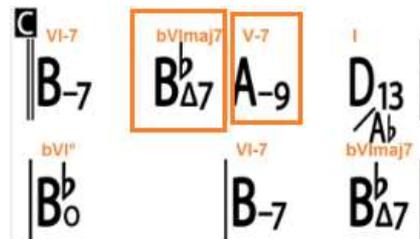
Se forma desde el séptimo grado de la escala menor armónica y funciona en el modo menor como un acorde de dominante. Su principal característica está en los dos intervalos de tritono que se forman entre la fundamental y la 5ta disminuida y entre la tercera y la 7ma disminuida (Herrera, 1995).



*Imagen 10* Acorde disminuido Ejemplo

### Intercambio Modal

Es muy frecuente el uso de acordes de intercambio modal para romper una cadencia auténtica. (Herrera, 1995)



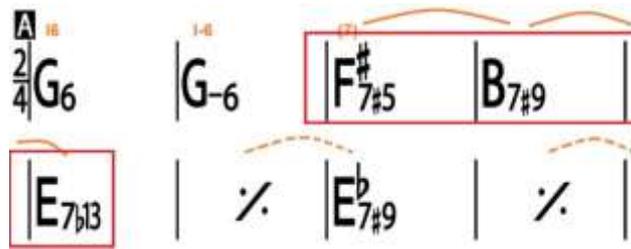
*Imagen 11* Intercambio Modal Ejemplo

### Extensión de Dominantes

Son acordes no diatónicos que se resuelven en otros acordes no diatónicos, como otro dominante o el relativo II de un dominante. (Nettles & Graf, 1997)

#### Características de la extensión de dominantes:

- Son estructuras no diatónicas (excepto V7).
- No funcionan diatónicamente.
- Sus raíces son diatónicas.
- Las escalas de los acordes no tiene orientación diatónica.
- Aparecen en los momentos débiles o fuertes.
- Hay una expectativa de resolución hacia otro dominante.



*Imagen 12* Extensión de Dominantes Ejemplo

### Transformación Semitonal

La transformación semitonal se puede explicar como las conexiones entre los acordes a través de un movimiento cromático en una o más de las voces. En su estado más puro, la transformación semitonal se puede explicar como una forma de elaboración contrapuntística de armonías estáticas (Andrew, 2014).

La mayoría de las progresiones no funcionales se rigen por una conducción suave de la voz, independientemente de si todas las voces se mueven por semitono o no. (Strunk, 2013).



*Imagen 13* Transformación Semitonal Ejemplo

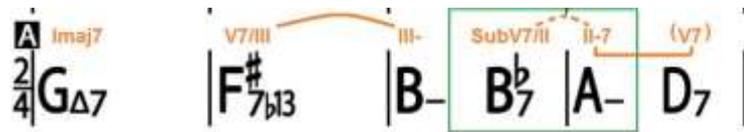
### Sub V

También se los conoce como el acordes tritonales porque comparten tritonos comunes y también sus raíces. (Nettles & Graf, 1997)

### Características de los SubV

- Son estructuras no diatónicas
- Funcionan diatónicamente
- Las raíces no son diatónicas

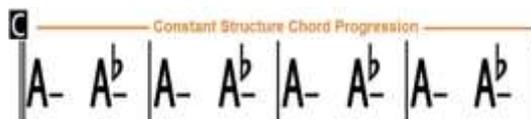
- El acorde objetivo es diatónico y está a un medio paso de resolución
- Las escalas de acordes no son diatónicas
- Aparecen en los tiempos débiles.



*Imagen 14* SubV7 Ejemplo

### CSCP (Constant Structure Chord Progression)

Acordes de la misma calidad que se mueven en un patrón de raíz constante son estructuras constantes. La consistencia del movimiento de la raíz es comúnmente tres veces, pero se pueden ver otros intervallos. Los acordes pueden ser de cualquier calidad; aunque -7 (b5) los acordes son raros. (Nettles & Graf, 1997)



*Imagen 15* CSCP Ejemplo

### 1.8.4.3 Recursos Rítmicos

#### Ostinato

“Término usado para referirse a la repetición de un patrón musical muchas veces sucesivamente mientras otro elemento musical esta generalmente cambiando” (Schnapper, 2001)



## **Polirritmia**

Alude a la superposición de ritmos diferentes y, en particular, con desfase mutuo de acentos rítmicos. (Vallejo, 1995)

### **1.8.5 Técnicas de Orquestación del jazz**

Estas técnicas generan diferentes efectos sonoros y por tanto diferentes sensaciones y reacciones en el oyente (Herrera, 1986).

A continuación, se detallaran las siguientes técnicas de orquestación que utiliza Esperanza Spalding.

**Tabla 2** Técnicas de Orquestación - Melódicos

Melódico	Definiciones
Articulaciones	“Las articulaciones indican cómo debe interpretarse una nota o un grupo de notas”. Que van escritos para mejorar al arreglo cuando es ejecutado” (Herrera, 1986).
Aproximaciones	Una nota de aproximación es parte de la melodía. Tiene una corta duración y se mueve habitualmente por medio tono hacia una nota fundamental del próximo acorde. (Pease y Freeman, s.f)

**Tabla 3** Técnicas de Orquestación - Armónicos

Armónico	Definiciones
Background	<p>Son acordes que se lo usa para acompañar dentro de un arreglo que posee técnicas para el uso correcto del mismo. (Herrera, 1986)</p> <p>Al background lo distinguiremos en tres partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Rítmico armónico</li> <li>Soporte armónico</li> <li>Melodía y contra melodía</li> </ul>
Four Way Close	<p>Contiene cuatro notas diferentes que están compuestos por notas del acorde o tensiones disponibles con un intervalo menos de una octava entre la top note y la última voz. (Peace y Freeman, s.f)</p>
Drops	<p>Son las posiciones de las voces del acorde cuando descienden una octava una o más voces en estado de four way close, se los utiliza cuando existe segundas menores entre las voces sobre todo en los extremos, entre los drops que existen son: drop 2, drop3 y drop 2+4.</p>
Omit	<p>Es la omisión de una de las voces del four way close, según el caso se lo puede llamar Omit 2, Omit 3, etc.</p>
Clusters	<p>Clusters son muy densas y disonantes. Los intervalos predominantes en los voicings son las 2das, las 2das menores proporcionan más disonancia que las 2das mayores (Lowell &amp; Pullig, 2003).</p>
Voicings Cuartales	<p>El intervalo predominante entre notas adyacentes en estas voces es una 4ta perfecta. El resultado hace que las voces sean resonantes y ligeramente disonantes (Lowell &amp; Pullig, 2003).</p>
Tensiones	<p>Son notas disponibles que no pertenecen al acorde pero están dentro de la escala que usa.</p>

**Tabla 4** Técnicas de Orquestación - Rítmicos

Rítmico	Definiciones
Dinámicas	Las dinámicas son marcas que indican la intensidad de la ejecución de las frases del tema.
Stop Time	Cuando la banda ejecuta al mismo tiempo una o un grupo de figuras musicales.
Over Time	Cuando uno o más instrumentos ejecutan una o más figuras rítmicas sobre la marcha para dar realce a la melodía, por lo general los instrumentos de percusión son los que se encargan de realizarlo.

## **2. CAPÍTULO II.**

### **2.1 Diseño de la investigación**

#### **2.1.1 Enfoque**

El enfoque de esta investigación es cualitativa ya que abarca “a todo estudio que se concentra más en la profundidad y comprensión de un tema que en la descripción o medición. A la investigación cualitativa le interesa sintetizar un proceso, esquematizarlo, comprenderlo, más que sólo medirlo y precisarlo” (Vara, 2012).

Toda investigación cualitativa es inductiva porque a partir de la información recolectada permiten evolucionar pensamientos, criterios y propósitos al investigador (Vara, 2012)

#### **2.1.2 Alcance**

El alcance de esta investigación es descriptivo porque “describe con mayor precisión y fidelidad la realidad de situaciones, eventos, personas, grupos o comunidades que se estén abordando y que se pretenda analizar” (Vara, 2012).

### **2.2 Instrumentos de investigación**

Los instrumentos de investigación son “mecanismos y técnicas usados por los analistas para facilitar el proceso de codificación” (Strauss & Corbin, 2002)

#### **2.2.1 Análisis de documentos**

“Los documentos permiten al investigador estudiar el lenguaje escrito de los participantes. Pueden ser consultados en cualquier momento y ser analizados cuantas veces sea preciso. No es necesario dedicar tiempo a transcribirlos” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Para esta investigación se utilizaron varios documentos como artículos de revista y tesis de grado para información de trabajos similares a este, también se requirió de libros como material de apoyo para el correcto análisis de las partituras.

### **2.2.2 Grabaciones de audio y video**

“Este procedimiento tecnológico sin precedentes ejerció una influencia fundamental en el desarrollo de la música, pues permitió a intérpretes y compositores tener acceso directo a obras y estilos musicales de sus contemporáneos y sus predecesores en todo el mundo” (Latham, 2008)

Este recurso también es importante en el proceso de investigación ya que se ha utilizado los audios de los temas “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” de Esperanza Spalding para el respectivo análisis de partituras.

### **2.2.3 Transcripciones**

Es un recurso esencial para escribir en una partitura, lo que se está escuchando en una grabación de audio, en la que, se anotan “todas las notas tocadas que se enumeran en una secuencia de tiempo, indicando los tiempos de inicio, las duraciones y los lanzamientos” (Bello, Monti y Sandler, 2000).

Para realizar esta investigación se han transcrito los temas “*Precious*” y “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” del álbum “*Esperanza*” de Esperanza Spalding.

### **2.2.4 Análisis de partituras**

El análisis es ofrecer interpretaciones que permitan una mejor apreciación de la obra musical, tanto estética como conceptualmente (Latham, 2008).

Este material es importante para obtener resultados más detallados de un tema, que sirve para poder observar, distinguir, especificar y estudiar los recursos utilizados

como la tonalidad, melodía, progresión de acordes, dinámicas, entre otros, que aplica el compositor o arreglista en la partitura.

## **2.3 Resultados**

### **2.3.1 Análisis de Documentos**

De los libros “Técnicas de arreglos para la orquesta moderna” y “Teoría musical y armonía moderna, toma II” de Herrera (1986) (1995) y “Diccionario Enciclopédico de la Música” de Alison Latham (2008), se extrajeron los conceptos musicales para el análisis de los recursos utilizados en los temas “Precious”, “I Adore You” y “Ponta D’Areia”.

De trabajos de investigación de Nan y Wong (2015) se obtuvo el análisis rítmico/melódico de la línea de bajo en la canción “*Precious*”; en el trabajo de tesis Cavalcante (2013) se obtuvo el análisis del tema “*Ponta D’Areia*” donde se extrajeron algunos recursos tanto rítmico como armónicos de cada una de las secciones del bajo, voz, piano y batería, estilos de ejecución y género musical que utiliza la compositora en su arreglo y por último, de la tesis de Cilio (2010) se consiguió una pequeña descripción general del tema “*I Adore You*” como los cambios de métrica, estilo musical.

Dentro de las revistas musicales encontradas como *All about Jazz* (2008), *The Telegraph* (2011), *Music Library Association* (2008), *New York Times* (2015), revistas académicas como *Dialnet* (2009) se obtuvo información sobre la vida de Spalding, entrevistas de la artista hablando acerca del álbum “Esperanza” y los procesos de composición para sus canciones, también opiniones de críticos musicales en cuanto a su producción musical a lo largo de su carrera.

### 2.3.2 Análisis de las grabaciones de audio

Los resultados que se obtuvieron en los análisis de grabaciones de audios de los temas de “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” de Esperanza Spalding, fueron recursos melódicos como: motivos melódicos, cromatismos, uso de tensiones, escalas menores y menores, arreglo de voces; en los recursos armónicos se encontró el uso de dominantes secundarios, subV7, candencias II V I, Transformación Semitonal, dominantes de función especial, acordes de intercambio modal, etc.; en los recursos rítmicos se obtuvo cambios de métrica, dinámicas, anticipaciones, patrones rítmicos en la línea de bajo y piano.

### 2.3.3 Análisis de Transcripciones

Los recursos extraídos de los temas analizados a continuación se clasificaron por rítmicos, armónicos y melódicos.

#### 2.3.3.1 “*Precious*”

PRECIUS	
Género musical	Jazz, Groove.
Tonalidad	D mayor
Métrica	4/4
Tiempo	135bpm
Estructura	Intro - A B - Intro - A B C - Intro - D - Intro - B C
Instrumentación	Voz, piano, bajo y batería

**Tabla 5** Análisis "*Precious*"

## Análisis Rítmico

Antes de describir ciertos patrones rítmicos encontrados en el tema “*Precious*” es importante resaltar que éstos fueron seleccionados de acuerdo a los instrumentos que tienen mayor protagonismo en este tema como es el Bajo y el Piano.

## Línea de Bajo

Este tema posee un ostinato en el bajo, que se encuentra en la introducción y la sección A.

Este ostinato permanece solo en la progresión armónica del Dmaj7 y C7, es decir que lo encontraremos en el intro y en las estrofas. Este empieza con tensiones de cada acorde.

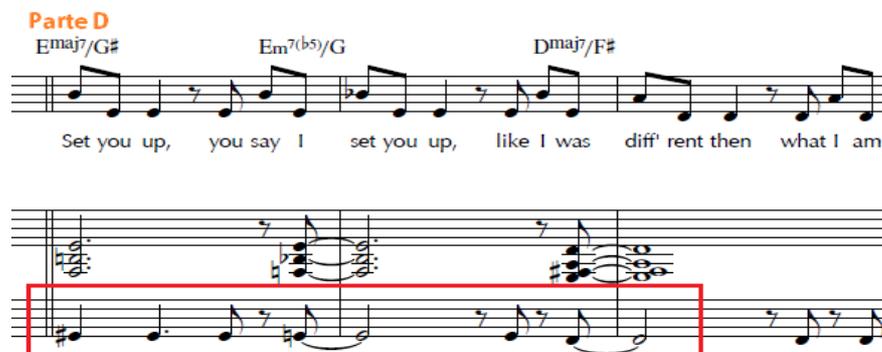


*Imagen 18* "Precious" Análisis Rítmico Línea de Bajo

Este patrón rítmico de la línea de bajo que se encuentra en la sección D del tema, puede observarse que en el primer compas tiene un motivo que varía en el 2do compas y este se repite en el 3er compas dejando por último dos blancas. Este patrón va ubicado en toda una frase de la sección D.

**Parte D**

Emaj7/G#      Em7(b5)/G      Dmaj7/F#



Set you up, you say I set you up, like I was diff' rent then what I am

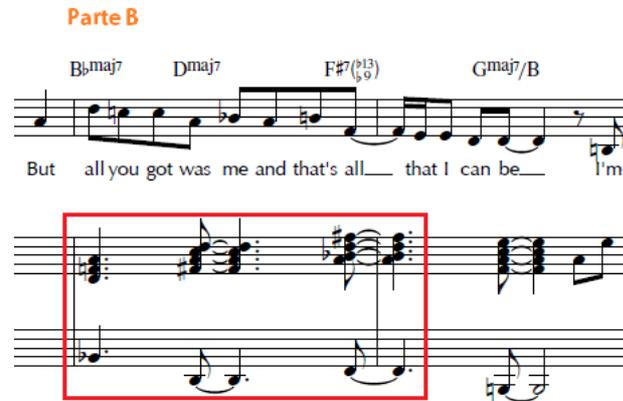
The image shows a musical staff with three measures of music. The first measure is labeled 'Emaj7/G#', the second 'Em7(b5)/G', and the third 'Dmaj7/F#'. Below the staff, the lyrics are: 'Set you up, you say I set you up, like I was diff' rent then what I am'. A red box highlights the bass line in the first three measures, showing a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

*Imagen 19* "Precious" Análisis Rítmico 2 Línea de Bajo

## Piano

El *comping* del piano de la sección B, en el compás 31 hace énfasis en los tiempos débiles, cayendo en el 2i y el 4i de la progresión bVImaj7- Imaj7- V7/VI.

**Parte B**



Bbmaj7 Dmaj7 F#7(b9) Gmaj7/B

But all you got was me and that's all that I can be I'm

*Imagen 20* "Precious" Análisis Rítmico Piano

Este patrón rítmico, podemos observar que la estructura del *voicing* usando tensiones del acorde.

## Análisis Armónico

### Acorde Disminuido

En determinados compases de la sección A, Esperanza Spalding, hace uso del disminuido como acorde de paso para acercarse al IV-7 para generar contraste armónico, reemplazando el Imaj7 que debería ir durante estos dos compases, esto lo usa porque la letra es transitoria y concluye en el primer compás del próximo sistema. Se reconoce que al utilizar un acorde disminuido prolonga armónicamente el tiempo de resolución, dando así espacio para seguir utilizando más recursos armónicos antes de terminar de expresar la idea principal de la letra de la canción.

23 **bVII7** **#IV°** **IV-7**

yet to un-der-stand. See. love ain't all hea-ven, and I am no an-gel.

**Imagen 21** "Precious" Acorde Disminuido

En la estructura del voicing utilizan *Shell voicing* los acordes #IV° y IV-7.

### Transformación Semitonal

Spalding hace uso de este recurso en la sección D para crear contraste en el tema.

La estructura del voicing por lo general son cuartas y el ultimo voicing utiliza clousters.

set you up you say i set you up like i was diff rent them what i am of fering and i

**E MAJ7/G#** **E-7b5/G** **D MAJ7/F#** **D MAJ7/B** **D MAJ7/A**

**Imagen 22** "Precious" Transformación Semitonal

### Acorde de Intercambio Modal

En la sección C hace uso de acordes de intercambio modal como el bVI<sup>ma</sup>7 y V-7 para generar contraste que indica el comienzo de otra sección, ella utiliza varios cambios armónicos de la cual sus raíces se mueven por medio tono descendentemente.

**Imagen 23** "Precious" Intercambio Modal

### Análisis Melódico

Spalding utiliza la escala jónica y lidia durante todo el tema. Sutilmente evoca la sonoridad de la escala lidia sin cambiar las notas de la tonalidad, esto lo consigue colocando un acorde de función especial, provocando que la 3<sup>ra</sup> nota de la escala jónica se perciba como #11 durante los compases 47 y 48.

**Imagen 24** "Precious" Análisis Melódico

### Motivo Melódico

En este análisis melódico se obtuvo diversos recursos característicos que usa Esperanza Spalding. En este tema, Spalding desarrolla los motivos de cada uno de sus secciones, ya que en cada sección es uno diferente.

**Imagen 25** "Precious" Motivo Melódico 1

El motivo melódico de la parte C del tema, va repitiéndose saltando un compas en toda la sección.



**Imagen 26** "Precious" Motivo Melódico 2

La parte D del tema comienza un motivo melódico, que se va desarrollando a lo largo de la sección.



**Imagen 27** "Precious" Motivo Melódico 3

### 2.3.3.2 "I Adore You"

I ADORE YOU	
Género musical	Afrocubano.
Tonalidad	G mayor
Métrica	3/4 y 2/4
Tiempo	100bpm
Estructura	Intro - A B C A- Interludio – A – Solo - B A B A C
Instrumentación	Voz, piano, bajo, percusión.

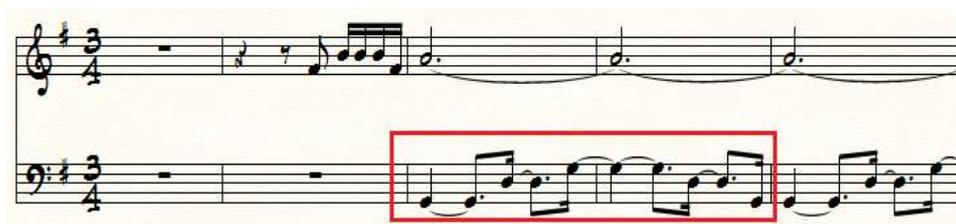
**Tabla 6** Análisis "I Adore You"

## Análisis Rítmico

Este tema por su constante cambio de métrica logra varios patrones rítmicos en la línea de bajo y el piano de los cuales vamos a presentar a continuación:

### Línea de Bajo

Este patrón rítmico/melódico que presenta el bajo está ubicado al inicio de la canción dentro de la métrica de  $\frac{3}{4}$ .



*Imagen 28* "I Adore You" Análisis Línea de Bajo

Este segundo patrón rítmico se encuentra en la sección A del tema. Es una pequeña adaptación del primer patrón rítmico anteriormente observado, a diferencia que este está escrito en  $\frac{2}{4}$ . Las notas que utilizan son raíces de los acordes y pequeñas aproximaciones en el 3er compás.



*Imagen 29* "I Adore You" Análisis 2 Línea de Bajo

Este 3er patrón rítmico también es parte de la sección A en la métrica de  $\frac{2}{4}$  en los 6 últimos compases de la sección, este patrón es mucho más elaborado ya que contiene semicorcheas en su mayoría y está ubicado en la parte transitoria de la sección. Los

recursos que utiliza Spalding en su mayoría son tensiones, cromatismos, saltos de 7mas menores y anticipaciones cada dos compases.



**Imagen 30** "I Adore You" Análisis 3 Línea de Bajo

### Sección rítmica

#### Piano

Así mismo como la línea de bajo tenía varios patrones rítmicos, el *comping* del piano en este tema juega un papel muy importante.

El 1er patrón que se encontró en este tema fue al finalizar el intro dentro de la métrica de 3/4 en el último compas. Este patrón lo utiliza para resaltar el cambio de sección y de métrica. El *voicing* que utiliza en cada acorde es *Shell voicing*.



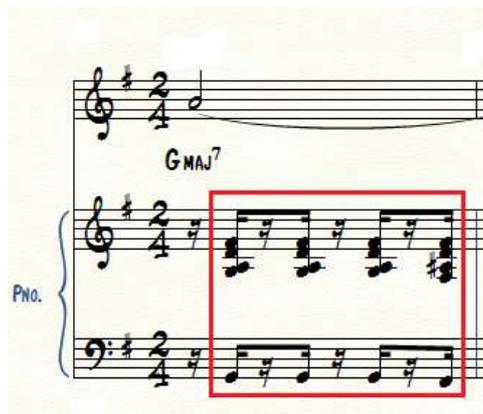
**Imagen 31** "I Adore You" Análisis rítmico Piano

Este es el segundo patrón rítmico que contiene este tema y esta ubicado en la parte A y este se repite en toda la sección en la métrica de 3/4. Las notas de los *voicings* que utiliza son las 9nas, 13nas, y notas del acorde.



**Imagen 32** "I Adore You" Análisis rítmico 2 Piano

El 3er patrón rítmico que marca el piano está situado en la sección B del tema, acentuando en la parte débil de los tiempos en la métrica de 2/4. Este patrón es característico de la música brasileña. El *voicing* que utiliza el pianista es *Four way close*.



**Imagen 33** "I Adore You" Análisis rítmico 3 Piano

Otro patrón rítmico de este tema solo son anticipaciones de los acordes en los tiempos débiles del 4to beat del compás, este patrón está ubicado en algunas partes de la canción.



*Imagen 34* " I Adore You" Análisis rítmico 4 Piano

### Análisis Armónico

#### SubV

Hace uso recurrente del cromatismo, en este caso emplea la sonoridad del SubV para resolver al 5to grado de la tonalidad en cualidad menor que posteriormente hace cadencia

#### II V I.



*Imagen 35* "I Adore You" Sub V7

### Transformación Semitonal

En este tema Spalding utiliza este recurso nuevamente para evocar un contraste dentro de la sección B para dar paso a otra sección. Como podemos observar los voicings de los acordes se mueven por medio tono.



*Imagen 36 "I Adore You" Transformación Semitonal*

### Constant Structure Chord Progression

Esperanza Spalding utiliza este recurso armónico ya que evidentemente ella esta inclinada por el movimiento cromático y emplea este para provocar un pequeño puente en el tema.



*Imagen 37 "I Adore You" CSCP*

### Análisis Melódico

Una de las escalas que utiliza este tema en la melodía es la escala dórica de la tonalidad, que se encuentra en el compás 61 de la segunda repetición de la sección A.



*Imagen 38 "I Adore You" Análisis Melódico*

### Motivo melódico

El 1er motivo de este tema está en el intro desde el primer compas, este motivo se

sigue repitiendo en varias partes del tema, estos intervallos son muy usados en las melodías del tema.



**Imagen 39** "I Adore You" Motivo Melódico 1

Otro de los motivos melódicos de este tema empieza en la sección A que se repite en el 2do y 4to compas, el primer motivo tiene intervalo de 4tas, luego este cambia y lo reemplaza por un intervalo de 8va y desciende a un intervalo de 3ra.



**Imagen 40** "I Adore You" Motivo Melódico 2

Este motivo este ubicado en la parte B del tema por lo tanto este tiende a repetir varias veces, siendo el único motivo de la sección. La mayoría de sus notas son tensiones del acorde.



**Imagen 41** "I Adore You" Motivo Melodico 3

El 4to motivo de este tema permanece en la sección C, al igual que en la parte B este motivo se repite en toda esta sección. Este motivo solo se presenta en la progresión

Constant Structure Chord Progression (CSCP), este motivo lo utiliza para generar contraste en el tema.



*Imagen 42 "I Adore You" Motivo Melodico 4*

### 2.3.3.3 Ponta D´Areia

PONTA D´AREIA	
Género musical	Funk.
Tonalidad	Db mayor
Métrica	4/4
Tiempo	85bpm
Estructura	Intro - A A A B - Solo - A A- Final
Instrumentación	Voz, piano, bajo, batería y percusión

*Tabla 7* Análisis "Ponta D´Areia"

### Análisis Rítmico

Este tema es un arreglo musical realizado por Esperanza Spalding del cual se extrajo algunos recursos rítmicos que se encuentran en algunas partes del arreglo.

## Línea de Bajo

Este ostinato en la línea de bajo esta empleado en la sección A, este se repite a lo largo de la sección bajo esta progresión de acordes.



The image shows a musical score for the song "Ponta D'Areia". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The lyrics are "ve lho ma qui nis ta com seu bo né". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It shows a bass line with a red box highlighting a specific rhythmic pattern. Above the bass line, the following chords are indicated: E<sup>b</sup>-9, A<sup>b</sup>13(b9), B<sup>b</sup>7sus, and B<sup>b</sup>7#5(#9).

*Imagen 43* "Ponta D'Areia" Análisis Rítmico Línea de bajo

Este patrón rítmico/melódico del bajo se encuentra en la sección B del tema, este patrón rítmico va a los largo de la sección, las notas que utiliza este patrón son raíz y 5tas.



The image shows a musical score for the song "Ponta D'Areia". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The lyrics are "pon to fi nal da bahi a mi nas". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It shows a bass line with a red box highlighting a specific rhythmic pattern. Above the bass line, the following chords are indicated: D<sup>b</sup>9(b13) and B<sup>b</sup>MA7/D<sup>b</sup>.

*Imagen 44* "Ponta D'Areia" Análisis Rítmico 2 línea de bajo

Este último patrón del bajo existe en la sección C de la canción, en el primer compas la melodía, este utiliza tensiones del acorde, descendientemente baja un intervalo de 6ta menor anticipando la raíz de próximo acorde.



**Imagen 45** "Ponta D'Areia" Análisis Rítmico 3 línea de bajo

### Sección rítmica

#### Piano

El *comping* del piano en este tema usa varios patrones rítmicos que están ubicados en cada sección.

El primer patrón rítmico que se encontró está situado en los compases 16, 34, 53, 57 y 61, el *voicing* que utiliza el pianista en el acorde de Ab13(b9) es la 3ra inversión que contiene tensiones, en el acorde de Bb7sus y Bb7(#5) usa 1era inversión con tensiones respectivamente.



**Imagen 46** "Ponta D'Areia" Análisis Rítmico Piano

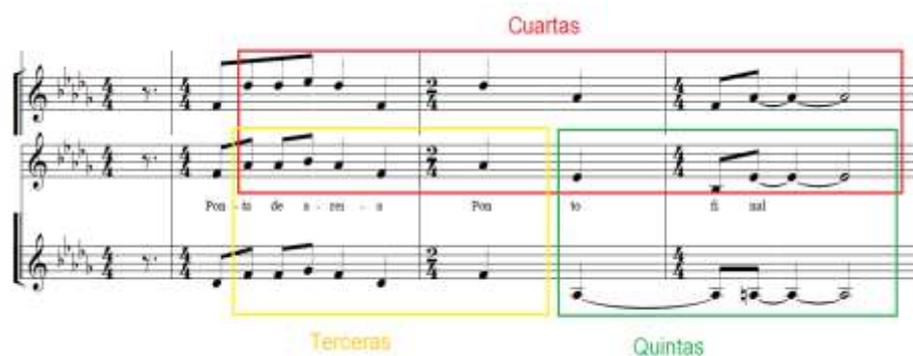
El 3er patrón rítmico está ubicado en la sección B del tema, este patrón se repite en toda la sección. Los *voicings* utilizados en el acorde Bmaj7/Db con inversión en estado fundamental utilizando tensiones en el acorde de Db9(b13) se encuentra en la 2da inversión sin dejar a un lado las tensiones.



**Imagen 47** "Ponta D'Areia" Análisis Rítmico 2 Piano

### Análisis Melódico

En el intro de la canción, Spalding decide mantener la melodía original agregando voces que hacen intervalos de tercera, cuartas y quintas, la melodía principal se encuentra en la voz intermedia.



**Imagen 48** "Ponta D'Areia" Análisis Melódico

Este motivo melódico aparece en la parte C del tema haciendo un *background* a dos voces, estas voces utilizan intervalos de terceras, sextas y cuartas. La primera línea del *background* las notas planteadas se presentan en función a la cualidad de los acordes. La segunda línea del *background* las notas se presentan en función a las tensiones de los acordes.

**Imagen 49** "Ponto D'Areia" Análisis Melódico 2

Este motivo aparece en la parte D del tema, una pequeña línea melódica creada por Spalding, esta melodía también está ejecutada a 3 voces, en el primer compas las voces están haciendo la misma voz, a partir del tiempo 4 del 2do compas las voces hacen un intervalo de 2das menores, en el tercer compas las voces hacen intervalos de 4tas, la tercera voz refuerza la melodía principal.

**Imagen 50** "Ponto D'Areia" Análisis Melódico 3

### **3. CAPÍTULO III.**

#### **3.1 La propuesta**

##### **3.1.1 Título de la propuesta**

Composición de los temas “Llevame” y “Tiempo” para formato vocal con acompañamiento instrumental empleando los recursos compositivos y técnicas de orquestación de los temas “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” del álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding.

##### **3.1.2 Justificación de la propuesta**

El motivo por el cual se realizaron estas composiciones inéditas fue aportar con una nueva perspectiva compositiva a partir de los recursos obtenidos mediante el análisis de los temas de Esperanza Spalding. De esta manera se pretende incentivar a futuros músicos en el desarrollo de composiciones inéditas utilizando formatos vocales con acompañamiento instrumental, estableciendo una opción musical diferente para el artista en formación.

El propósito del estudio de los temas de Spalding no se realizó con el fin de imitar o repetir la sonoridad de dicho músico, sino que sea como una guía de estudio teórico, práctico e interpretativo conociendo así otras perspectivas musicales para desarrollar un propio lenguaje musical.

##### **3.1.3 Objetivo de la propuesta**

Crear las obras “LLevame” y “Tiempo” utilizando los recursos compositivos y técnicas de orquestación de los temas “*Precious*”, “*Ponta D’Areia*” y “*I Adore You*” del álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding.

### 3.1.4 Descripción

Las composiciones “Llévame” y “Tiempo” han sido creadas basándose en los temas anteriormente analizados “*Precious*”, “*Ponta D’Areia*” y “*I Adore You*” de Esperanza Spalding. El formato que se utilizó para la creación de las composiciones fue: voz, piano, contrabajo, batería y percusión, y en el segundo tema se añade un formato vocal.

En cuanto a la estructura de cada composición no ha sido la misma, ya que para los temas inéditos, el proceso de composición se fue dando según la necesidad de la compositora.

#### “Llévame”

Para la creación de la forma de este tema, fue inspirada en el tema “*Precious*” y “*Ponta D’Areia*” para la melodía, armonía y estilo musical.

Este tema tiene una estructura de Intro – A – B – Interludio – B – C – Ending. Con una métrica de 4/4 y 3/4 en tonalidad de C mayor.

La instrumentación que usa es: voz, piano, bajo, batería y percusión. El estilo contiene varios recursos rítmicos del Funk, jazz y afrocubano.

#### Letra de la Canción

Si con solo el mirarte a los ojos, siento mariposas que vuelan muy dentro de mí

Cuando pongo mi pecho en tu corazón, se acelera el mío y surge mi canción

Y con tu dulce sonrisa siento estremecer todo mi cuerpo y empiezo a volar.

Cuando siento tu piel en mi piel te juro no puedo mas

Cuando tu boca roza tu boca no puedo resistir

Cuando siento tu piel en mi piel te juro no puedo más.

Autor: Paolo Infante.

## Introducción

### Coros

Así como Esperanza Spalding empieza con una introducción a voces, este tema empieza a tres voces, con un motivo melódico que se repite varias veces. Esta sección está compuesta por 8 compases. La mayoría de las voces hacen intervalos de cuartas, en otras ocasiones hacen intervalos de terceras y quintas haciendo homofonía.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Llévame". It consists of three vocal staves. The top staff is labeled "LLEVAME" and "cuartas" (quartas), with a red box highlighting the first four measures. The middle and bottom staves are labeled "terceras" (terceras) and "quintas" (quintas), with green and orange boxes highlighting specific intervals. The score is in 4/4 time and features a melodic motif that repeats. The word "LLEVAME" is written above the top staff, and "LLEVA GÜERA" is written above the bottom staff. The word "INTRO" is written above the first measure of the top staff.

Imagen 51 "Llévame" Introducción

## Interludio

Luego de la introducción a voces viene el interludio donde empieza la sección rítmica. Esta sección tiene 8 compases donde su movimiento armónico es entre el  $Imaj7$  y el  $bVII7$ .

### Línea de Bajo

Para esta parte se creó una línea melódica en la línea de bajo donde esta recorre por toda esta sección.

The image shows a musical score for the interlude of the song "Llévame". It consists of two staves: Piano (PNO.) and Bass (A.B.). The Piano part is in the treble clef and features a melodic line with chords  $CMAJ7$ ,  $B^{b7}/C$ , and  $C$ . The Bass part is in the bass clef and features a melodic line with chords  $CMAJ7$  and  $B^{b7}/C$ . The word "INTERLUDIO" is written above the Piano staff. The word "ostinato" is written in red above the Bass staff. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern that repeats. The word "PNO." is written to the left of the Piano staff, and "A.B." is written to the left of the Bass staff. The word "mf" is written below the Piano staff and "mf" is written below the Bass staff.

## Imagen 52 "Llévame" Interludio

### Sección A

Esta sección está compuesta de 12 compases, empieza la melodía del tema, en esta sección permanece la progresión armónica entre el Imaj7 y el bVII7. Y se mantiene la línea melódica del Bajo.

### Melodía

La melodía de la sección A se utilizó la sonoridad de la escala menor armónica en el compás 3.

Para la melodía de este tema se lo dividió en 3 partes, donde varían los motivos melódicos de dicha sección.

A partir del compás 9 se utilizó la misma figuración del primer motivo de la sección para el desarrollo de la melodía pero con una variación de notas, dejando el final diferente.

Musical notation for the first part of the melody in Section A, measures 4-5. The notation is in 4/4 time and features a treble clef. The key signature is one flat (Bb). The first measure (measure 4) is marked with a red box and labeled 'motivo melódico'. The second measure (measure 5) is also marked with a red box and labeled 'motivo melódico'. The lyrics are: 'MEJ SOLO EL MI RAR TEAL LOS O JOG SIENTO MA RI PO SAS OUE VUELAN MUY DEN TRO DE MI'. The chord progression is Cmaj7 in measure 4 and Bb7/C in measure 5. The word 'LLEVAME' is written above the staff.

Imagen 53 "Llévame" Sección A Melodía

Musical notation for the second part of the melody in Section A, measures 6-7. The notation is in 4/4 time and features a treble clef. The key signature is one flat (Bb). The first measure (measure 6) is marked with a blue box and labeled 'motivo melódico'. The second measure (measure 7) is also marked with a blue box and labeled 'motivo melódico'. The lyrics are: 'POM GREN MI PECNO TUCO RA ZON SEA CELE RA EL MIO YMR GE MI CAN CION F COM TU'. The chord progression is Cmaj7 in measure 6 and Bb7/C in measure 7. The word 'LLEVAME' is written above the staff.

Imagen 54 "Llévame" Sección A Melodía 2

Musical notation for the third part of the melody in Section A, measures 8-9. The notation is in 4/4 time and features a treble clef. The key signature is one flat (Bb). The first measure (measure 8) is marked with a red box and labeled 'motivo melódico'. The second measure (measure 9) is also marked with a red box and labeled 'motivo melódico'. The lyrics are: 'DUL CE SON RI SA SIEN TOES TREME CER TO DO MI CUER PO YEM PIEZO A VO LAR'. The chord progression is Cmaj7 in measure 8 and Bb7/C in measure 9. The word 'LLEVAME' is written above the staff.

Imagen 55 "Llévame" Sección A Melodía 3

## Sección B

Esta sección está compuesta por 9 compases, se aplicaron algunos recursos tanto melódicos/rítmicos que armónicos que utiliza Spalding.

### Sección rítmica

#### Piano

En el compás 3 la sección rítmica hace uso de un patrón rítmico muy usado por Spalding, este siempre lo hace cuando existe un cambio armónico constante.

Musical score for Piano in Section B of "Llévame". The score is in 4/4 time and consists of 9 measures. The piano part is shown in the upper staves. A green box highlights the rhythmic pattern in the piano part, which is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The chords above the piano part are G7, A7, A7(b9), and DMIN9. The bass part is shown in the lower staves, with a simple bass line.

*Imagen 56* "Llévame" Sección B Piano

#### Acorde de paso

En esta sección se emplea el acorde de paso de un dominante secundario, este se lo emplea dentro del patrón rítmico señalado para que tenga ese efecto de resolución al 2do grado.

Musical score for Piano in Section B of "Llévame", focusing on the passing chord. The score is in 4/4 time and consists of 9 measures. The piano part is shown in the upper staves. An orange box highlights the passing chord in the piano part, which is an A7(b9) chord. The chords above the piano part are G7, A7, A7(b9), and DMIN9. The bass part is shown in the lower staves, with a simple bass line.

*Imagen 57* "Llévame" Acorde de Paso

## Sección C

### Intercambio Modal

Esta sección está compuesta por 8 compases con métrica de 3/4. En esta sección se hace uso de acordes de intercambio modal ya que al igual que Spalding, aplica este recurso para crear un contraste dentro del tema lo que obliga a la melodía principal a cambiar.



The image shows a musical score for Section C of 'Llévame'. It consists of four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and two empty staves. The lyrics are 'LE VA ME CON TI DO DO LO CON TI DO ME... TA ME SE NY ME A LA...'. The piano accompaniment features a red box highlighting the first four measures, with chord symbols A7(13), B7(9), Cmaj(9), and C7(13) written above the notes.

*Imagen 58 "Llévame" Intercambio Modal*

### Línea de bajo

En esta parte se realizó un patrón rítmico que transita por toda la sección.



The image shows the bass line for Section C of 'Llévame'. It is a single staff in 3/4 time. The lyrics 'LE VA ME CON TI DO DO LO CON TI DO' are written below the staff. A red box highlights the first four measures, with chord symbols A7(13), B7(9), and Cmaj(9,11) written above the notes.

*Imagen 59 "Llévame" Sección C Línea de Bajo*

### Melodía

El recurso que se utilizó en esta sección fue la sonoridad de la escala lidia que Spalding usa en ciertas melodías de sus temas.



The image shows the melody for Section C of 'Llévame'. It is a single staff in 3/4 time. The lyrics 'LE VA ME CON TI DO DO LO CON TI DO' are written below the staff. A red box highlights the first four measures, with chord symbols A7(13) and B7(b9) written above the notes. Two notes in the melody are circled in red.

*Imagen 60 "Llévame" Sección C Melodía*

## “Tiempo”

Para la creación de este tema se tomó de referencia la obra “*I Adore You*” ya que este no contiene letra y las melodías son cantadas con *Scat-singing*.

El formato de ese tema será: Intro – A – B – A – Puente – A. La métrica de este tema es en 3/4y 2/4, tonalidad de F mayor. Los instrumentos que utiliza son: formato vocal, piano, bajo, batería y percusión.

### Introducción

#### Voces

La introducción de este tema está compuesto por 9 compases con métrica de 3/4.

Así mismo como el tema anterior, este tema empieza con una introducción a voces con un motivo melódico que se repite, aplicando la sonoridad de los intervalos de 4tas y contrapunto en ciertos momentos en las voces.

The image shows a musical score for the introduction of the piece "Tiempo". It consists of four staves, numbered 1 to 4. Staff 1 is the vocal line, starting with a melodic motif highlighted by a red box and labeled "motivo melódico". The lyrics "LA FA LA FA LA FA LA" are written below the notes. Staff 2 is the piano accompaniment, starting with a rhythmic pattern of quarter notes highlighted by a red box and labeled "cuartas". The lyrics "LA FA LA FA LA FA LA" are written below the notes. Staff 3 and 4 are the bass and drum parts, respectively. The score is in 3/4 time and the key signature is one flat (F major).

*Imagen 61* "Tiempo" Introducción

### Sección A

Esta sección está compuesto por 8 compases.

#### Voces

En esta parte del tema las voces medias comienzan a hacer un motivo

rítmico/melódico en toda la sección, mientras las voces de los extremos hacen melodías más planas que conjuguen este movimiento repetitivo. Los intervallos de las voces del medio son de cuartas, este es un recurso muy usual de los temas de Spalding.

### Sección rítmica

#### Piano

En esta sección, el piano utiliza otro patrón rítmico que fue modificado a partir de un patrón que utiliza Spalding en el tema "*I Adore You*", además que éste está sobre un solo acorde que es el 1er grado.

#### Línea de Bajo

Para esta sección el bajo utiliza un ostinato.

The image shows a musical score for 'Tiempo' Sección A. It features five staves: voice 1, voice 2, voice 3, piano, and acoustic bass. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a box 'A'. The piano part has a blue box around the first measure, labeled 'patrón rítmico'. The acoustic bass part has an orange box around the first measure, labeled 'ostinato'. The vocal parts have lyrics: voice 1: 'LA LA LA'; voice 2: 'DA FO DA DA SA'; voice 3: 'DU DA FO DA DA SA'. A red box highlights the first measure of the vocal parts, labeled 'motivo melódico'. The piano part has a chord symbol 'FMAJ7' above the first measure.

Imagen 62 "Tiempo" Sección A

### Sección B

En esta sección tiene métrica de 2/4, tiene solo una melodía principal, en la última parte de la melodía, las voces hacen intervallos de cuartas.

## Melodía

En esta parte la melodía tiene un motivo melódico, los recursos que se utilizaron fueron los cromatismos, ya que Esperanza Spalding hace uso de ellos muy frecuentemente en sus líneas melódicas.



*Imagen 63* "Tiempo" Sección B Melodía

## Sección Rítmica

### Piano

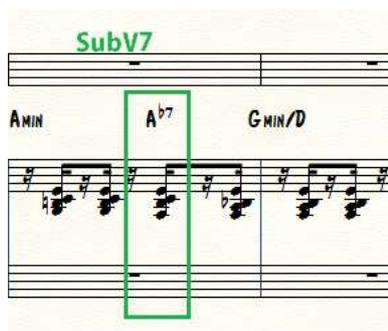
Para esta parte del tema se hizo uso de otro patrón rítmico para la parte del piano, en esta sección existe ya una progresión armónica, este patrón usa Spalding en una parte del tema “*I Adore You*”.



*Imagen 64* "Tiempo" Sección B Piano

### SubV7

Así mismo como Spalding hace el uso recurrente de los cromatismos, también los utiliza para las progresiones armónicas, en este caso utilizó el SubV7 que está ubicado en el compas #3 de esta sección para resolver a un acorde menor que posteriormente va al 1er grado.



*Imagen 65* "Llévame" Sección B SubV7

### **Dominante de Función Especial**

Se utilizó un acorde de dominante de función especial ya que la artista utiliza este recurso para resolver al 1er grado indicando armónicamente un cambio de sección.



*Imagen 66* "Tiempo" Sección B Dominante de Función Especial

## Línea de bajo

En esta sección la línea de bajo también cambia de patrón rítmico.



*Imagen 67* "Tiempo" Sección B Línea de Bajo

## Sección C

Esta sección tendrá un cambio de métrica que es en 2/4 y consta de 16 compases.

### Voces

La primera voz hace un motivo melódico mientras que la segunda voz realiza motivo melódico diferente construyendo un contrapunto, las voces restantes se mueven de acuerdo a la progresión armónica en el *background*, así mismo los recursos que se utilizaron fueron los cromatismos y notas de paso.

### Sección rítmica

#### Piano

#### *Transformación Semitonal*

En esta sección así mismo como Spalding, ella aplica este recurso para marcar un contraste armónico y melódico en sus temas, de igual manera la implementación de este recurso fue con el mismo propósito.

### Línea de Bajo

El recurso que utiliza este patrón rítmico son las anticipaciones, ya que Spalding hace uso de este recurso en sus temas.

The image displays a musical score for the section "Tiempo" (Section C). It consists of five staves: four vocal parts (voce 1, voce 2, voce 3, voce 4) and a piano accompaniment (Piano) with a rhythmic bass line (Bajo Rítmico) at the bottom.

- voce 1:** The first staff shows a melodic motif in red, consisting of a sequence of eighth notes: LA, FA, LA, FA, LA, FA.
- voce 2:** The second staff shows a melodic motif in green, consisting of a sequence of eighth notes: DO, RE, FA, LA, DO, RE, FA, LA, DO, RE, FA, LA, DO, RE, FA, LA.
- Piano:** The piano accompaniment features a semitone transformation in blue, indicated by a blue box and the label "transformacion semitonal". The chords shown are D<sup>9</sup>(11,13) m<sup>o</sup>, E<sup>7</sup>(9), F<sup>min</sup>(m<sup>o</sup>/7), and G<sup>7</sup>(11,13).
- Bajo Rítmico:** The rhythmic bass line at the bottom shows a rhythmic pattern in orange, consisting of a sequence of eighth notes.

*Imagen 68 "Tiempo" Sección C*

## CONCLUSIONES

El objetivo del músico en general es encontrarse con sí mismo a través de la música que crea o interpreta. En muchos casos, el proceso creativo surge a partir del estudio de músicos académicos contemporáneos que mediante su música, nos transmiten inspiración y hace que se realice un estudio más profundo de dichos artistas, para descubrir ciertas técnicas o formas de composición e interpretación.

En el transcurso de esta investigación se obtuvieron los recursos rítmicos, armónicos y melódicos principales utilizados por Esperanza Spalding como: patrones rítmicos, ostinato, el uso de Transformación Semitonal, contrapunto en la melodía y la línea del bajo, acordes disminuidos, acordes de intercambio modal, motivos melódicos, etc. descubriendo además, el contexto en el que eran aplicados.

En la elaboración de las composiciones se llegó a la conclusión de que los recursos obtenidos de los temas “*Precious*”, “*I Adore You*” y “*Ponta D’Areia*” de Esperanza Spalding contribuyeron a la creación de las composiciones “*Llévame*” y “*Tiempo*” en formato vocal con acompañamiento instrumental dejando así un resultado satisfactorio en la búsqueda de un sonido propio partiendo de los recursos utilizados por Spalding.

## RECOMENDACIONES

Para los futuros músicos que deseen inclinarse a la composición y en búsqueda de su propio sonido se les recomienda lo siguiente:

Seguir su propia inspiración, en conjunto con la investigación y el estudio teórico, práctico e interpretativo de artistas académicos contemporáneos, descubrir una propia huella musical, que enriquecerá el producto musical ecuatoriano.

Incentivar a los músicos y estudiantes de música al uso de formatos convencionales y no convencionales así como los formatos vocales en la creación de temas y arreglos musicales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anonymous. (2008). Notes. *Music Library Association*, 382.

Barrie Nettles, R. G. (1997). *The chord scale theory and jazz harmony*. Advance Music.

Bezerra, L. H. (22 de junio de 2013). *Dialogos entre Jazz e Musica Popular Brasileira: uma análise da interpretacao de "Ponta D'areia" de Esperanza Spalding*.

Obtenido de

<https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/45319260/MONOGRAFIALUISHERMANOCAVALCANTEBEZERRA.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1535928205&Signature=z%2F%2B76%2BV32SOBkZ9MLXpfYpMXmkw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DU>

Chinem, N. (2015). Review: Esperanza Spalding recalls the creativity of youth in new songs. *New York Times*.

Chute, J. (2015). Forward and back con Esperanza Spalding . *The San Diego Union Tribute*.

Cilio, A. (mayo de 2015). *Musica Contemporanea*. Obtenido de <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/3951/1/114012.pdf>

Corbin, A. S. (diciembre de 2002). *Bases de la investigación cualitativa. Tecnicas y procedimientos para desarrollar la teoria fundamentada*.

Corozine, V. (2015). *Arranging music for the real world* . Estados Unidos: Mel Bay.

- Ferraris, A. (2012). Esperanza Spalding. *Musiqueando* .
- Gonzalez, A. (2016). *Adaptacion de distintos generos musicales a composiciones originales en busqueda de un sonido propio*.
- Gonzalez, M. (2011). Esperanza Spaling: Interview. *The Telegraph*.
- Hambra, R. (2009). Esperanza Spalding, la irresistible esperanza de jazz. *Descubriendo Tesoros*.
- Herrera, E. (1986). *Tecnicas de arreglos paa la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (1995). *Teoria musical y armonia moderna vol. 2*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Juan Bello, G. M. (2000). *Techniques for Automatic Music Transcription*.
- Karzulovic, M. (2006). *El Libro de las Escalas*. Santiago de Chile : Milenko Karzulovic livesey.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopedico de la Musica*. Mexico.
- Michael Kennedy, J. B. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.
- Mitchell, J. A. (mayo de 2014). *Shorter Stories: The Music and Life of Wayne Shorter*.  
Obtenido de <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/43815/>
- Pava, C. D. (21 de mayo de 2010). *El canto Jazz: Elemento unificador de generos populares*.  
Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4473/tesis197.pdf?>

sequence=1

- Peñalver, J. (2010). La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. *Sonorama*.
- Piers, M. (2016). New Albums. *Dialnet*, 227.
- Pullig, D. L. (2003). *Arranging for large Jazz Ensemble*. Berklee Press.
- Roberto Hernandez, C. F. (2010). *MEtodologia de la Investigacion*.
- Roberto Hernandez, C. F. (2014). *Metodologia de la Investigacion*. Mexico: Mac Graw Hill.
- Sanz, P. (2009). Esperanza Spalding, jazz en femenino y en singular. *Dialnet*, 150-151.
- Schnaider, R. (2014). *Armonia Moderna Paso a Paso*.
- Schnapper, L. (junio de 2001). *Grove Music Online*. Obtenido de <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.20547>
- Strunk, S. (26 de septiembre de 2013). *Notes on Harmony in Wayne Shorter's Compositions*.
- Ulanowsky, A. (1988). *Harmony 4*. Berklee College of Music.
- Vallejo, P. (junio de 1995). *Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa*. Obtenido de [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22157/pulso\\_vallejo\\_QB\\_1995\\_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22157/pulso_vallejo_QB_1995_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Vara, A. (2012). *Desde la idea hasta la sustentación: 7 pasos para una tesis exitosa*. Lima.
- Winbush, J. (2008). Esperanza Spalding: Esperanza. *All About Jazz*.

Wong, E. N. (24 de septiembre de 2015). *Aplicacion de recursos compisitivos y orquestales del jazz contemporaneo para la fusion con el genero pop en la composicion de temas ineditos.* Obtenido de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/4359>







4 **A**

*mf* SOLO — STUPE RAR TIAL LOG O JUS — DENTO — MA RI PO SAS QUE VUELAN — NOV DEN — TRO — DE NI — CORAM DO

LLEVAME

*mf* **CMAJ<sup>7</sup>**

**B<sup>7</sup>/C**

*pno.*

**CMAJ<sup>7</sup>**

**B<sup>7</sup>/C**

**A.B.**

**D.S.**

**SIX.**

37 *ff*

5

**LEVANTE**

PUN GEN MI PECHO TUO RA ZON SEA CEE RA EL MAS FUR GE MI CAN COM Y COM TO

CMAJ7 B<sup>7</sup>/C CMAJ7 B<sup>7</sup>/C

PNO. A.B. P. S. 3a.



**B.** **LEEVINE** 7

TEN TO PIEL EN MI PIEL TE UR RO NO PUE DOMAG COMI DO TU BO CA RO ZA MI BO

**D MIN<sup>9</sup>** **A<sup>7</sup>** **A<sup>7(99)</sup>** **D MIN<sup>9</sup>**  
**G<sup>7</sup>** **G<sup>7</sup>** **A<sup>7</sup>** **A<sup>7(99)</sup>** **D MIN<sup>9</sup>**  
**D MIN<sup>9</sup>** **A<sup>7</sup>** **A<sup>7(99)</sup>** **D MIN<sup>9</sup>**

**PNO.**  
**A.B.**  
**D. S.**  
**Sol.**

8 **LLEVAME**

MÚ-QUE DO RE 32 TR. COME DO SEN TO FIEL EN MI FIEL TÍ-PO RO HO PUE DO MAS

*mf*

FIG. A<sup>7</sup> A<sup>7(99)</sup> DMIN<sup>9</sup> G<sup>7</sup>

A.B. G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(99)</sup> DMIN<sup>9</sup> G<sup>7</sup>

D. S. >

3R. //

35

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in treble clef with lyrics in Spanish. The piano accompaniment is in bass clef. The score is divided into sections: a vocal introduction (measures 8-11), a first system (measures 12-15) with guitar chords A7, A7(99), DMIN9, and G7, and a second system (measures 16-19) with guitar chords G7, A7, A7(99), and DMIN9. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.





11

LEVANTE

**B**

SIEN TO TU FREL EN MI FREL — JE JUP RO NO PRE DOMAS —  
 CUM — DO — TU BO CA BO ZA MI BO —

DMIN<sup>9</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(9#)</sup> DMIN<sup>9</sup>  
 G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(9#)</sup> DMIN<sup>9</sup>  
 DMIN<sup>9</sup> G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(9#)</sup> DMIN<sup>9</sup>

P.M.A.  
 A.B.  
 D.S.  
 C.R.

12

LLEVAME

— NO — PUE DO RE DIX TIR —  
 CUM — DO —  
 SEN TO TU FIEL EN MI FIEL — TE — JU RO NO PUE DO MAS

PHO.

G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(9)</sup> D<sup>MIN9</sup> G<sup>7</sup>

A.B.

G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7(9)</sup> D<sup>MIN9</sup> G<sup>7</sup>

D. S.

SIL.

13

INTERLUDIO

LEVAME

PNO.

A 7(123)

B 7(123)

A 7(123)

A 7

B 7

A 7(123)

D.S.

Su.

ff

f

ff

64

**LLEVAME**

LE VA ME COM TI GO SO LO COM TI GO

**PNO.** **B 7(1-9)** **C MIN (6-7)**

**A.B.** **B 7(1-9)** **C MIN (6-7)**

**P. S.** *mf*

**Sul.** *mf* **59**



16 **LIEVINE**

17

Fl.

B.

T.B.

Pho.

G.M.A.7

A.B.

D.S.

S.R.

75

LEVINNE

Four vocal staves for the 'LEVINNE' section, measures 17-20. Each staff contains a vocal line with 'LA' syllables. The music is in treble clef with a key signature of one flat. The notes are:   
 Measure 17: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.   
 Measure 18: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.   
 Measure 19: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.   
 Measure 20: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Piano accompaniment staves for measures 17-20. The piano part is mostly silent, with a few notes in the bass line. The notes are:   
 Measure 17: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 18: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 19: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 20: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

A.B. (Alto Saxophone) staff for measures 17-20. The saxophone part is mostly silent, with a few notes in the bass line. The notes are:   
 Measure 17: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 18: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 19: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 20: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

D.S. (Drum Set) staff for measures 17-20. The drum set part is mostly silent, with a few notes in the bass line. The notes are:   
 Measure 17: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 18: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 19: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 20: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Sax. (Soprano Saxophone) staff for measures 17-20. The soprano saxophone part is mostly silent, with a few notes in the bass line. The notes are:   
 Measure 17: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 18: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 19: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.   
 Measure 20: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.







2

TEMPO

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4  
Perc.  
A.B.  
D.S.  
K.O.  
f *ppp*

IA IA IA IA IA  
IA IA IA IA IA  
IA IA IA IA IA

*f*  
*f*  
*f*

*mf*

*f* *ppp*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, marked 'TEMPO'. It features four staves for Flutes 1, 2, 3, and 4, all in treble clef. Flutes 1, 2, and 3 have lyrics 'IA IA IA IA IA' written below their notes. Flute 4 has a whole rest. Below the flute staves is a percussion staff with a bass clef, containing several rests. To the right are three more staves: A.B. (Alto Saxophone) in bass clef with a few notes, D.S. (Drum Set) with a series of slashes, and K.O. (Keyboard) with a series of slashes. The bottom-most staff is a grand staff with a treble clef, containing a series of slashes and a dynamic marking of *f ppp*.

3

**D.M.H.**

**T.M.H.**

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4

PNA

A.B.

D.S.

Acc.

4

TRUMPETS

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4

Pns.

A.B.

D. 2.

Acc.

35

TENORS

D MIN

Fl. 1 *f* FA DA DA DA DA

Fl. 2 *mf* FA DA DA DA DA

Fl. 3 *mf* FA DA DA DA DA

Fl. 4

PNO.

A.B.

P.C.

AG.

27







TEMPO

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4

DO  
UT  
RE  
MI  
FA  
SOL  
LA  
SI

F#m7 E7(9,13) A#m A7 G#m F#m7 E7

Perc.

A.B.  
D.S.  
Acc.

23





12  
INTERLUDIO

TEMPO

Musical score for Interludio, featuring Flutes 1-4, Piccolo, and Percussion. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The Flute parts (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Fl. 4) play a melodic line with slurs and accents. The Piccolo part plays a rhythmic pattern. The Percussion part consists of a series of rhythmic strokes. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of the piece.

This musical score page contains parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Flute 4 (Fl. 4), Percussion (Perc.), and Brass instruments (A.B., B. 2., Acc.). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, sf), articulation (accents), and slurs.

The Flute parts (Fl. 1-4) are in treble clef. Fl. 1 starts with a *sf* dynamic. Fl. 2, 3, and 4 have various dynamics and articulations. The Percussion part is in bass clef and includes a section marked *mp* with a *mf* dynamic. The Brass parts (A.B., B. 2., Acc.) are in bass clef and include a section marked *mp*.

The score is divided into measures by vertical bar lines. The Flute parts have a *sf* dynamic marking at the beginning. The Percussion part has a *mp* dynamic marking. The Brass parts have a *mp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

















## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL, con C.C: 0706472289 autora del trabajo de titulación: **Composición de dos obras inéditas aplicando los recursos compositivos y orquestales del Álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding**, previo a la obtención del título de Licenciado en Música en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **19 de septiembre del 2018**

f. \_\_\_\_\_

OJEDA OLLAGUE, LINA MISHELL

C.C: 0706472289

## *REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA*

### FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

<b>TÍTULO Y SUBTÍTULO:</b>	Composición de dos obras inéditas aplicando los recursos compositivos y orquestales del Álbum “Esperanza” de Esperanza Spalding.		
<b>AUTOR(ES)</b>	OJEDA OLLAGUE, LINA MISHHELL		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>	Yasmine Genoveva Yaselga Rojas		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Facultad de Artes y Humanidades		
<b>CARRERA:</b>	Carrera de Música		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciada en Música		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	19 de septiembre del 2018	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	98
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Música contemporánea, arreglos vocales, técnicos de orquestación.		
<b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>	Esperanza Spalding, composición, recursos compositivos, técnicas de orquestación, recursos interpretativos, música contemporánea.		

**RESUMEN/ABSTRACT:**

El propósito de esta investigación es aportar a la música ecuatoriana con la creación de 2 obras inéditas aplicando los recursos compositivos y técnicos de orquestación utilizados por Esperanza Spalding. Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo y alcance descriptivo. Los instrumentos de recolección de datos fueron: análisis de documentos como libros y revistas científicas musicales; grabaciones de audio, transcripciones y análisis de partituras.

Los resultados de este trabajo de titulación arrojaron información con respecto al uso de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que ha utilizado Spalding, así como las formas de composición e interpretación de dicha artista. A partir de los elementos compositivos extraídos de los temas de Esperanza Spalding se realizó las composiciones de los temas “*Llévame*” y “*Tiempo*”.

Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que es viable utilizar los recursos compositivos utilizados por Esperanza Spalding para la creación de obras inéditas.

<b>ADJUNTO PDF:</b>	SI x	NO
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono: 986507192</b>	E-mail: mishellap23@gmail.com
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	<b>Nombre: Alex Fernando Mora Cobo</b>	
	<b>Teléfono: +593-998670248</b>	
	<b>E-mail: <a href="mailto:alexmorac77_75@hotmail.com">alexmorac77_75@hotmail.com</a></b>	

**SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA**