

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TEMA:

**Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Gil Evans para el
arreglo de dos pasacalles ecuatorianos.**

AUTOR:

Achig Arias Daniel Alejandro

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:
Licenciado en Música**

TUTOR:

Mgs, Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

Guayaquil, Ecuador

2018



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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Achig Arias Daniel Alejandro**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en música**.

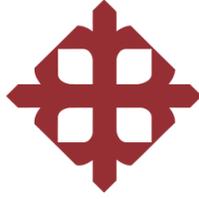
TUTOR (A)

f. _____
Mgs. Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Mgs. Vargas Prias Gustavo Daniel

Guayaquil, a los 20 del mes de septiembre del año 2018



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

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Achig Arias, Daniel Alejandro

DECLARO QUE:

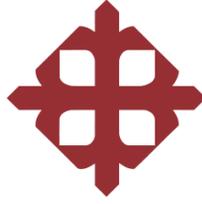
El Trabajo de Titulación, **Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Gil Evans para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos** previo a la obtención del título de **Licenciado en música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan 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, a los 20 del mes de septiembre del año 2018

EL AUTOR (A)

f. _____
Achig Arias, Daniel Alejandro



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, Achig Arias, Daniel Alejandro

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Gil Evans para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos** previo a la obtención del título de **Licenciado en música**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 20 del mes de septiembre del año 2018

EL (LA) AUTOR(A):

f. _____
Achig Arias, Daniel Alejandro

Guayaquil, 3 de septiembre de 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 el estudiante **Daniel Achig** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.

URKUND

Documento [Achig_D_Finalizado \(2018-09-11\).docx \(D41391462\)](#)
Presentado 2018-09-12 19:36 (-02.00)
Presentado por alexmorac77_75@hotmail.com
Recibido alex.mora.ucsg@analysis.urkund.com

1% de estas 42 páginas, se componen de texto presente en 3 fuentes.

Atentamente,



Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi padre Víctor Achig Lema y a mi madre Blanca Pastoriza Arias por haberme apoyado desde el principio en su totalidad con esta carrera que decidí estudiar. A mi hermana Eileen Achig Arias que, aunque estuvo ocupada con su carrera, siempre me estuvo apoyando. A mis familiares en general, quienes siempre les gustó y están felices y orgullosos de la carrera que escogí. A todos mis maestros, los que están presentes en la universidad y a los que no también, les estoy infinitamente agradecido por todas las experiencias. A mis compañeros por todos los momentos divertidos que pasamos. Finalmente, agradezco todas las situaciones por las que tuve que pasar para llegar a ser lo que soy hoy en día.

Daniel Alejandro Achig Arias

DEDICATORIA

A todos los músicos en general, pero principalmente a los músicos nacionales. A los compositores y arreglistas ecuatorianos para que se animen a componer o arreglar más temas autóctonos que no solo sean el Pasillo. A los jóvenes músicos del Ecuador, quienes a veces se olvidan de las raíces de su país.

Daniel Alejandro Achig Arias



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prías
DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Mgs. Jenny María Villafuerte Peña
DOCENTE

f. _____
Mgs. Carlos Ivan Bravo Ollague
OPONENTE

Índice General

Contenido

Resumen.....	XVI
Abstract.....	XVII
Introducción	2
CAPITULO I.....	3
1.1 Contexto de la investigación	3
1.2 Antecedentes	4
1.3 Problema de investigación	7
1.4 Justificación	8
1.5 Objetivos	9
1.6 Preguntas de investigación.....	9
1.7 Marco conceptual	10
1.7.1 El Pasacalle Ecuatoriano.....	10
1.7.2 Características musicales del pasacalle ecuatoriano	11
1.7.2.1 Letras.....	11
1.7.2.2 Instrumentación utilizada	11
1.7.2.3 Ritmo del Pasacalle.....	12
1.7.2.4 Estructura de un Pasacalle	15
1.7.3 Características orquestales utilizadas por Gil Evans.....	16
1.7.3.1 Intervalos	17
1.7.3.2 Disonancia.....	18
1.7.3.3 Voicing.....	18
1.7.3.4 Octava	19
1.7.3.5 Unísono.....	19
1.7.3.6 Triadas	21
1.7.3.7 Clúster	21
1.7.3.8 Melodía doblada o Doble Lead	22
1.7.3.9 Uso del saxo alto como líder.....	26
1.7.3.10 Backgrounds o soporte armónico	27
1.7.3.11 Tutti de vientos	28
1.7.3.12 Voicing Tutti de Gil en comparación a otros compositores	28
CAPITULO II	30
2.1 Diseño de la investigación	30

2.1.1 Métodos científicos	30
2.1.2 Métodos empíricos.....	30
2.1.3 Enfoque	30
2.1.4 Alcance	31
2.2 Instrumentos de investigación	31
2.2.1 Entrevistas	31
2.2.2 Grabación y audición	32
2.2.3 Transcripciones	32
2.3 Análisis de resultados.....	32
2.3.1 Análisis del tema Boplicity arreglado por Gil Evans	32
2.3.1.1 Análisis melódico	32
2.3.1.2 Análisis armónico	39
2.3.1.3 Movimientos armónicos (Solos).....	41
2.3.1.4 Técnicas orquestales empleadas	47
2.3.2 Análisis del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans	48
2.3.2.1 Análisis melódico	48
2.3.2.2 Análisis armónico	58
2.3.2.3 Técnicas orquestales empleadas	65
2.3.3 Análisis del tema Playita Mía	66
2.3.3.1 Análisis melódico	66
2.3.3.2 Análisis armónico	68
2.3.4 Análisis del tema Chica Linda.....	70
2.3.4.1 Análisis melódico	70
2.3.4.2 Análisis armónico	71
2.3.4 Resultados de análisis.....	74
2.4 Análisis de las entrevistas	77
CAPITULO III.....	78
3.1 Título	78
3.2 Justificación de la propuesta	78
3.3 Objetivo.....	78
3.4 Descripción	78
3.5 Arreglos.....	79
Conclusiones	120
Recomendaciones	121
Bibliografía.....	122
Anexos.....	123

Anexo 1	123
Anexos 2	148

Tabla de figuras

Figura 1.1 Primer Ritmo de Pasacalle.....	13
Figura 1.2 Fragmento del tema “Ambato tierra de flores”	14
Figura 1.3 Segundo Ritmo del Pasacalle.....	14
Figura 1.4 Tercer ritmo del Pasacalle.....	15
Figura 1.5 Fragmento del tema “Chola Cuencana	15
Figura 1.6 Intervalos musicales	19
Figura 1.7 Voicing en disposición abierta y cerrada	20
Figura 1.8 Do (C4) a su octava (C5).....	20
Figura 1.9 Unísonos. Transportados.....	21
Figura 1.10 Unísonos. En tono de concierto para el director	21
Figura 1.11 Escala mayor de C armonizada con triadas	22
Figura 1.12 Clúster empleado Por Gil Evans en el tema “Gone”.....	22
Figura 1.13 Melodía doblada. Disposición cerrada.....	23
Figura 1.14 Melodía doblada. Disposición abierta.....	24
Figura 1.15 Melodía doblada en octavas.....	24
Figura 1.16 Trompeta y Tuba doblando melodía a octavas.....	25
Figura 1.17 Flauta y Cornos al unísono. Clarinete bajo y Trombón bajo a octavas.....	26
Figura 1.18 Uso de unísonos y octavas.....	26
Figura 1.19 Saxo Alto llevando la melodía líder.....	27
Figura 1.20 Background con saxo alto y sección de vientos orquestados.....	28
Figura 1.21 Background armónico con un solo instrumento.....	28
Figura 1.22 Tutti de viento a seis veces.....	29
Figura 1.23 Voicing en Springville (Compás 130).....	30
Figura 1.24 Voicing para la quinta sinfonía de Beethoven Mvt1	30
Figura 2.1 Tesitura del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.....	33
Figura 2.2 Escala de F mayor.....	34
Figura 2.3 Escala de F Lidio.....	34
Figura 2.4 Compás 1 del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.....	35
Figura 2.5 Variación rítmica del tema Boplicity arreglado por Gil Evans compás 9.....	35
Figura 2.6 Figura rítmica de la tuba compases 6 y 14.....	36
Figura 2.7 Melodía entonada por los saxofones alto y barítono.....	37
Figura 2.8 Melodía retomada por la trompeta.....	37
Figura 2.9 Head in del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.....	38
Figura 2.10 Compases 31 y 32 del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.....	39
Figura 2.11 Uso de calderón para finalizar el tema de Boplicity arreglado por Gil Evans.....	39
Figura 2.12 Armonía de Boplicity (compases 1-3).....	40
Figura 2.13 Armonía de Boplicity (compases 4-8).....	40
Figura 2.14 Armonía de Boplicity (compases 17-30).....	41
Figura 2.15 Armonía de Boplicity (compases 21-24).....	41
Figura 2.16 Armonía de Boplicity (compases 33-37).....	42
Figura 2.17 Armonía de Boplicity (compases 38-40).....	42
Figura 2.18 Armonía de Boplicity (compases 47 y 48).....	43
Figura 2.19 Armonía de Boplicity (compases 49 y 54).....	43
Figura 2.20 Armonía de Boplicity (compases 55 y 56).....	43
Figura 2.21 Armonía de Boplicity (compases 57 y 60).....	44

Figura 2.22 Armonía de Boplicity (compases 61-64).....	44
Figura 2.23 Armonía de Boplicity (compases 65 y 68).....	45
Figura 2.24 Armonía de Boplicity (compases 70-72).....	45
Figura 2.25 Armonía de Boplicity (compases 73-77).....	46
Figura 2.26 Armonía de Boplicity (compases 78-80).....	46
Figura 2.27 Armonía de Boplicity (compases 81 y 82).....	46
Figura 2.28 Armonía de Boplicity (compases 83 y 85).....	47
Figura 2.29 Armonía de Boplicity (compases 87 y 90).....	47
Figura 2.30 Armonía de Boplicity (compases 91 y 95).....	48
Figura 2.31 Armonía de Boplicity (compases 96-99).....	48
Figura 2.32 Tesitura del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	49
Figura 2.33 Escala de D mayor.....	49
Figura 2.34 Escala de D menor armónica.....	49
Figura 2.35 Compás 1 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	50
Figura 2.36 Compás 5 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	51
Figura 2.37 Compases 9-13 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	52
Figura 2.38 Compás 14 y15 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	52
Figura 2.39 Compases 19-24 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	53
Figura 2.40 Compases 25-29 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	54
Figura 2.41 Compases 30-32 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	54
Figura 2.42 Compás 31 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	55
Figura 2.43 Compás 39 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	56
Figura 2.44 Compás 42 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	57
Figura 2.45 Compás 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	58
Figura 2.46 Compás 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	58
Figura 2.47 Compás 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	59
Figura 2.48 Compás 1-4 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	60
Figura 2.49 Compás 5 y 6 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	60
Figura 2.50 Compás 7 y 8 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	61
Figura 2.51 Compases 9-12 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	61
Figura 2.52 Compases 13-16 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	61
Figura 2.53 Compás 17 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	61
Figura 2.54 Compás 19 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	61
Figura 2.55 Compás 21-23 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	62
Figura 2.56 Compás 24 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	63
Figura 2.57 Compases 25-27 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	63
Figura 2.58 Compases 29 y 30 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	63
Figura 2.59 Compases 31 y 32 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	63
Figura 2.60 Compás 33 y 34 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	64
Figura 2.61 Compases 35 y 36 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	64
Figura 2.62 Compás 37 y 39 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	64
Figura 2.63 Compás 42 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	65
Figura 2.64 Compases 43-45 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	65
Figura 2.65 Compás 47 y 48 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	65
Figura 2.66 Compases 49 - 52 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	66
Figura 2.67 Compás 54 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	66
Figura 2.68 Compases 56-59 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.....	66

Figura 2.69 Tesitura del tema Playita Mía.....	67
Figura 2.70 Escala de F mayor.....	68
Figura 2.71 Escala de F menor.....	69
Figura 2.72 Tesitura del tema Chica Linda.....	71
Figura 2.73 Escala de E mayor.....	71
Figura 3.1 Movimientos armónicos en el arreglo Chica Linda compases 4-8.....	80
Figura 3.2 Movimientos armónicos en el arreglo Chica Linda compases 10-15.....	80
Figura 3.3 Técnicas orquestales en el arreglo Chica Linda compases 1-4.....	81
Figura 3.4 Técnicas orquestales en el arreglo Chica Linda compases 5-8.....	81
Figura 3.5 Acordes empleados en la sección A del arreglo Chica Linda compases 16-19.....	82
Figura 3.6 Acordes y cadencias empleadas en la sección A del arreglo Chica Linda compases 26-29.....	82
Figura 3.7 Técnicas de orquestación empleadas en la sección A del arreglo Chica Linda compases 16-19.....	83
Figura 3.8 Técnicas de orquestación empleadas en la sección A del arreglo Chica Linda compases 27-31.....	83
Figura 3.9 Técnicas de orquestación empleadas en la sección B del arreglo Chica Linda compases 34-37.....	84
Figura 3.10 Técnicas de orquestación empleadas en la sección B del arreglo Chica Linda compases 42-47.....	84
Figura 3.11 Final del arreglo Chica Linda.....	85
Figura 3.12 Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mía.....	100
Figura 3.13 Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mía sección A.....	101
Figura 3.14 Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mía sección B.....	102
Figura 3.15 Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mía sección C compases 56-63.....	102
Figura 3.16 Ending del arreglo Playita Mía.....	103

Tabla de Cuadros

Cuadro No1.1 Planteamiento de Problema de Investigación.....	8
Cuadro No 2.1 Cuadro de resultado.....	75
Cuadro No 2.2 Cuadro de conclusiones de las entrevistas.....	78

Resumen

Dentro de este trabajo se propone orquestar dos pasacalles ecuatorianos utilizando las técnicas de orquestación de Gil Evans, las cuales fueron obtenidas tras un análisis de dos temas específicos seleccionados previamente. Además, de tratar de mantener en lo posible el sentido autóctono de ambos pasacalles. Para el análisis de los temas se emplearon diferentes instrumentos y métodos de investigación tales como: audición, transcripción musical, análisis armónico, análisis melódico y entrevistas a músicos especializados en el tema. Todos estos instrumentos nos ayudaron a recolectar la información necesaria para realizar la propuesta. Los temas analizados fueron Boplicity y Moon Dreams pertenecientes al álbum Birth of The Cool de Miles Davis. Ambos temas fueron orquestados por Gil Evans. Mediante el análisis de estos temas, hemos extraído las técnicas de orquestación más empleadas por Gil Evans. A través de la recopilación y aplicación de las técnicas obtenidas tras el análisis en la propuesta, se espera que el lector comprenda el uso más eficaz de dichas técnicas.

Palabras claves:

Gil Evans, técnicas de orquestación, orquestar pasacalles, recursos musicales, análisis musical, Birth of The Cool.

Abstract

This research proposes the orchestration of two Ecuadorian pasacalles using the orchestration techniques used by Gil Evans, which were obtained after the analysis of two specific songs previously chosen. Furthermore, we tried to keep the indigenous sense as much as we could in both pasacalles. We used different tools and research methods such as: audition, transcription, melodic and harmonic analysis and interviews to specialized musicians. All these tools helped us to collect the needed information to create the proposal. The two analyzed songs were Boplicity and Moon Dreams which are on the Birth of The Cool album by Miles Davis. Both songs were orchestrated by Gil Evans. Throughout the analysis we extracted the orchestration techniques used by Gil Evans, as well as some key aspects that are important when he orchestrated. By collecting and applying these techniques after the analysis in the proposal, we hope that the reader understand the more effective way to apply these techniques.

Keywords:

Gil Evans, técnicas de orquestación, orquestar pasacalles, recursos musicales, análisis musical, Birth of The Cool.

Introducción

Esta investigación es de suma importancia para aquellos músicos que deseen obtener o conocer los recursos orquestales que empleó Gil Evans al momento de realizar sus arreglos. De esta manera, tendremos una idea más clara acerca de cómo utilizar sus recursos orquestales para la creación de arreglos de Jazz o arreglos propios, indiferente del género o estilo para el cual se desea emplear estas técnicas de orquestación.

La investigación se dividió en tres capítulos. Dentro del primer capítulo se plantea el problema, el cual a su vez está acompañado por los objetivos y justificación de la elección tema. Posteriormente se describe el Pasacalle y las características tanto musicales como instrumentales de este estilo. Luego, dentro del mismo capítulo exponemos las diferentes técnicas y recursos musicales que utilizaba Gil Evans al momento de realizar sus arreglos.

En el capítulo dos describimos la metodología y los diversos métodos a emplear para obtener información personal sobre Gil Evans y acerca de cómo podríamos orquestar un pasacalle sin perder el sentido autóctono en su totalidad. Mediante el uso de los diferentes instrumentos de investigación exponemos en este proyecto de tesis los análisis y resultados encontrados en los temas Boplicity y Moon Dreams que orquestó y arregló Gil Evans para el álbum de Miles Davis Birth of the Cool. También exponemos el análisis de partituras realizado a los pasacalles Playita mía y Chica linda, ambos creados por el compositor Carlos Rubira Infante.

Finalmente, en el capítulo tres se explica y expone la propuesta musical empleando algunas de las técnicas orquestales de Gil Evans obtenidas tras el análisis de partituras, en los dos pasacalles ecuatorianos. Además del uso de figuras para explicar las técnicas orquestales que se utilizaron y en que secciones fueron empleadas.

CAPITULO I

1.1 Contexto de la investigación

La música autóctona es una de las muchas formas de reflejar la identidad, cultura y tradiciones de un país. Es un factor importante que permite a un extranjero crear una imagen externa de cómo es la vida en otras partes del mundo y además de ello, le permite hacer una comparación cultural desde varias aristas.

La música ecuatoriana, al igual que otras expresiones musicales en otros países, se enriquece y se nutre de diversos géneros musicales. Gracias a la amalgama de géneros que existen en el mundo, nuestra música ha sido capaz de seguir evolucionando como lo ha hecho con el paso de los años. En la actualidad, estilos como el pop, la música electrónica, y más recientemente el reggaetón, se han fusionado con los ritmos autóctonos del Ecuador. Algunas de estas fusiones están acompañadas por instrumentación indígena y música tradicional como por ejemplo el Pasacalle o el San Juanito.

El Ecuador cuenta en la actualidad con un gran número de agrupaciones musicales y artistas, tanto nacionales como extranjeros; los cuales, se han encargado de realizar fusiones entre la música autóctona de nuestro país con varios géneros musicales con la finalidad de agregarle nuevas características sonoras a dichos temas.

Diversos músicos han fusionado y arreglado temas representativos del Ecuador con la sonoridad contemporánea. Uno de nuestros máximos exponentes a nivel nacional e internacional es el cantante, músico y compositor ecuatoriano Juan Fernando Velasco, quien ha interpretado varios temas autóctonos, entre ellos: El Aguacate y Ángel de Luz; y, debido a que su interpretación se aleja de las raíces de estos dos temas, es que en ellos se produce una nueva sonoridad que se escapa de lo tradicional. (Santos, 2017) nos dice:

Artistas contemporáneos reconocidos en el ámbito nacional como: Juan Fernando Velázquez, María Tejada, Mariela Condo, Alexandra Cabanilla, entre otros, han dedicado álbumes discográficos completos a la interpretación de temas nacionales, donde se puede escuchar arreglos musicales con influencias de la música contemporánea realizados por Donald Regnier, Juan Quintero, Segundo Córdor y Gerardo Guevara (p.16)

Como resultado de la ardua labor de estos artistas y su amplio conocimiento musical, las nuevas generaciones de músicos están tomando sus trabajos como fuente de inspiración para su posterior análisis y en base a los resultados comprender de qué manera estos artistas lograron una fusión entre lo autóctono y lo contemporáneo.

Los artistas mencionados anteriormente, si bien han logrado darle una nueva “sonoridad” a diversos temas de nuestro país, también se han limitado a darle prioridad al Pasillo como único estilo autóctono a innovar, cuando el Ecuador cuenta una gran variedad de estilos. Por mencionar algunos como el: Sanjuanito, Pasacalle, Albazo, Yumbo y Yaraví; los cuales deberían de tener el mismo grado de prioridad a innovar.

Con este trabajo de investigación se busca incorporar las técnicas de orquestación empleadas por Gil Evans en el álbum Birth of The Cool, con la finalidad de aplicarlas en dos pasacalles ecuatorianos.

1.2 Antecedentes

El término de fusión en la música empieza con el jazz, este género aparece entre los años 60's y 70's. En esta época varios artistas de jazz empezaron a implementar en sus temas grabados y en vivo instrumentos electrónicos como los sintetizadores. Además, empiezan a incorporar distintos ritmos a sus composiciones, pero manteniendo siempre la base del jazz.

En países latinoamericanos como Chile, se han desarrollado propuestas para fusionar su música tradicional con el jazz, es así que el trabajo de tesis titulado: “Percepciones y

recepciones del Jazz en Chile” por Menanteau (2009) nos relata una serie de análisis en base a reseñas musicales y críticas a programas radiales de la época, publicadas en revistas, hechos históricos dentro del país (creación de distintos clubes de jazz en diversas partes del país) y narraciones acerca de cómo fue surgiendo la fusión entre la música tradicional de Chile y el jazz hasta finales de la década de 1990. Uno de los músicos de gran importancia dentro de este documento es saxofonista Mario Escobar.

En países como Colombia, el saxofonista Antonio Arnedo se ha establecido como uno de los precursores y representantes de la fusión de los ritmos étnicos de su país con el jazz. Ha sido invitado a diversos proyectos de toda índole, este artista sigue incursionando y buscando nuevos sonidos para los géneros tradicionales de su país con su proyecto *Colectivo Colombia*. Como educador se preocupa por formar a las nuevas generaciones de jóvenes intérpretes. Así también junto con su grupo graba en el año 1996 *Travesía*, en el año 1997 *Orígenes*, en el año 1998 *Encuentros* y finalmente Colombia en el año 2001.

En Ecuador se cuenta con agrupaciones que han realizado fusiones de la música tradicional local y latinoamericana, es el caso de la agrupación musical procedente de Quito, *Pies en la Tierra*, quienes han contado con la colaboración de músicos extranjeros al momento de componer o arreglar sus temas, por lo que han conseguido que esta agrupación consiga una proyección internacional.

La quiteña Alexandra Cabanilla presentó su álbum debut *Pasional*, en el que se encuentran temas autóctonos del Ecuador fusionados con el Jazz, en este trabajo se puede apreciar la fusión de dos estilos muy diferentes, ya que cada uno tiene una sonoridad característica debido a las melodías y los movimientos armónicos que usan.

Se han realizado y publicado trabajos investigativos en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, acerca de los recursos orquestales y el análisis de la fusión de

géneros musicales tradicionales con técnicas de orquestación contemporánea de Darmon Meader, Christian McBride y Wayne Shorter. Por ejemplo, en el trabajo de titulación de Ávila Santos (2017): “Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando los recursos orquestales del arreglista Darmon Meader”, se analizan las técnicas de orquestación empleadas por Darmon Meader para su posterior uso y adaptación al Pasillo ecuatoriano “Ángel de Luz”, arreglado para un formato vocal de quinteto utilizando todos los recursos orquestales de Darmon Meader. Con este trabajo la autora busca innovar la forma en que se realizan los arreglos vocales mediante el uso de técnicas orquestales contemporáneas.

Otro de los trabajos realizados en la misma Universidad y que guarda relación con el análisis de las técnicas orquestales de determinado arreglista o compositor, es el que nos presenta la autora Badaraco (2017), titulado “Aplicación e innovación de recursos compositivos, orquestales y ejecutorios utilizados por Christian McBride en composiciones, re armonizaciones y orquestaciones”, dicha investigación tuvo como finalidad obtener todos los recursos musicales que utiliza Christian McBride al momento de componer un tema.

Para el análisis de los recursos orquestales de Gil Evans se ha realizado la respectiva revisión bibliográfica, y se encontró un trabajo investigativo acerca de Gil Evans, el cual fue realizado por el Máster en Composición de Nueva Zelanda, Alex Van Den Broek titulado: “Gil Evans: Inside Out, An analysis of the music of Gil Evans (and others)”. El autor presenta mediante su página web, estudios y análisis que ha realizado acerca de Gil Evans mediante el uso de ejemplos y comparaciones de este artista relacionado con otros compositores o arreglistas.

El propósito del presente trabajo de investigación es tomar una muestra de los recursos orquestales que utilizaba el arreglista Gil Evans en los temas “Boplicity” y “Moon

Dreams” con la finalidad de innovar y fusionar las técnicas empleadas para la orquestación de dos pasacalles ecuatorianos.

1.3 Problema de investigación

La fusión en la música implica escoger dos o más elementos de diferentes estilos o géneros y juntarlos, de tal forma que se logre una perfecta integración y viabilidad de una determinada idea o un producto que integre de manera eficaz los recursos o elementos musicales de ambos géneros o estilos, agregándole diferentes características sonoras y musicales a un tema. No obstante, siempre van a existir elementos o recursos de un género, que serán dominantes en una idea o producto, y ellos definirán de manera más concreta a qué estilo o género pertenece la misma como resultado final.

En referencia a lo citado en el párrafo anterior nos realizamos la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo aplicar los recursos de orquestación utilizados por Gil Evans en el álbum *Birth of the cool* para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos?

Planteamiento del problema

Objeto de estudio	Los recursos de orquestación utilizados por Gil Evans en el álbum <i>Birth of the cool</i>
Campo de acción	Teoría musical y arreglos musicales
Tema de investigación	Arreglos de dos pasacalles ecuatorianos, aplicando los recursos orquestales de Gil Evans

Cuadro No 1.1 Planteamiento de Problema de Investigación
Fuente: Daniel Achig 2018

1.4 Justificación

En los últimos años se ha dado apoyo por parte del gobierno de la República del Ecuador a los músicos, incentivando la creación y la continuación de los géneros nacionales mediante el uso de diversas estrategias, tales como: concursos de composición, creación de fondos para gestionar proyectos musicales que exalten la identidad del Ecuador y la creación de plataformas virtuales como medio de promoción a los nuevos artistas y bandas del Ecuador.

A pesar de todo el apoyo que tienen hoy en día los músicos nacionales, se siente una carencia de composiciones que reflejen la identidad nacional. Dentro de nuestro país, contamos con diversos géneros musicales como el Pasillo Ecuatoriano que, si bien se están popularizando con la fusión de la armonía contemporánea, no es el único género nacional al cual se le debería de dar prioridad, ya que existen otros géneros como: Pasacalles, Albazos, Tonadas, Aire Típico, San Juanito, Danzante, Valse, Fox Incaico, Yaraví y el Yumbo; los cuales carecen de esta popularidad.

Mi objetivo con este trabajo es analizar los recursos compositivos del Pasacalle y las técnicas orquestales empleadas en el jazz para una Big band, para en base a los resultados obtenidos, fusionar los elementos musicales del Pasacalle y las técnicas orquestales de Gil Evans, obtenidos tras el análisis e investigación para el arreglo de los temas “Playita Mía” y “Chica Linda” del autor Carlos Rubira Infante. Además de ello, presentar a los músicos los resultados obtenidos y de esta manera incentivar la fusión y creación de arreglos a composiciones nacionales entorno a este género.

1.5 Objetivos

Objetivo general

Recrear dos pasacalles ecuatorianos mediante la aplicación de las técnicas de orquestación de Gil Evans utilizadas en el álbum Birth of The Cool.

Objetivos específicos

- Identificar los elementos musicales que caracterizan al Pasacalle mediante la transcripción musical de los temas “Chica Linda” y “Playita Mia” de Carlos Rubira Infante para determinar el estilo de este género.
- Determinar las técnicas de orquestación de Gil Evans utilizadas en los temas “Boplicity” y “Moon Dreams” del álbum “Birth of The Cool para adecuarlas en dos pasacalles ecuatorianos por su efectividad y funcionalidad.
- Aplicar las técnicas de orquestación de Gil Evans en la creación de arreglos para los pasacalles “Chica Linda” y “Playita Mia” de Carlos Rubira Infante.

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Qué elementos musicales caracterizan al Pasacalle en los temas “Chica Linda” y “Playita Mia” de Carlos Rubira Infante?
- ¿Cuáles son los recursos orquestales empleadas por Gil Evans en los temas “Boplicity” y “Moon Dreams” del álbum “Birth of The Cool” de Miles Davis?
- ¿Cómo aplicar los recursos orquestales empleadas por Gil Evans en los temas “Boplicity” y “Moon Dreams” del álbum “Birth of The Cool” de Miles Davis para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos?

1.7 Marco conceptual

1.7.1 El Pasacalle Ecuatoriano

El Pasacalle originalmente es un ritmo que viene del centro de Europa, nace en el periodo Barroco e inicialmente fueron marchas militares para pasar las calles, por eso se llama Pasacalle, música para bandas militares tocada en compás de 2/4 que es la métrica en la que se cifra este género. Este es un ritmo totalmente diferente al del Pasillo que es 3/4.

El Pasacalle llega a América, primero por Venezuela, luego pasa por México en donde adquiere el nombre de “El Corrido Mexicano”. En cada parte va adquiriendo un nombre diferente, pero en nuestro país conserva su nombre original y se vuelve muy popular a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El Pasacalle, al igual que toda la música de Latinoamérica es mestiza, se adapta a la forma de ser y a la idiosincrasia de la gente que habita este país.

Durante su travesía por diversos pueblos usó diversos instrumentos musicales, de los cuales tenemos dos principales a destacar: la flauta andina hecha de bambú y el uso de un tambor para marcar el ritmo de las canciones. En Ecuador los pasacalles son interpretados por las bandas, tienen similitud con el pasodoble español del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, pero conserva y resalta la particularidad nacional. El Chulla Quiteño es una de las composiciones más populares elaborada por Alfredo Carpio. Gracias al hecho de que este género resalta la nacionalidad, es que cada una de las diferentes ciudades que se encuentran en el Ecuador cuentan con un pasacalle propio, por lo tanto, los ciudadanos de cada ciudad del Ecuador identifican el pasacalle que les corresponde independiente del lugar en donde se encuentren.

Actualmente en nuestro país se está produciendo y fusionando con otros géneros populares para bailarlos en las fiestas y celebraciones, por ejemplo, el Tecno Pasacalle,

consiste en el uso de sintetizador, una sección percutida e incluso hasta el uso de acordeones, a un ritmo más acelerado de la canción original.

1.7.2 Características musicales del pasacalle ecuatoriano

1.7.2.1 Letras

El Pasacalle tiene la particularidad de tener dos temáticas principales como centro de inspiración para sus letras. La primera hace alusión y a las características físicas y emocionales de la mujer perteneciente a una provincia referida del Ecuador, como por ejemplo los temas: Chola Cuencana, Riobambeñita, Balcón Quiteño, entre otras. A continuación, expondremos una estrofa de la canción Chola Cuencana, pasacalle dedicado a la mujer de la ciudad de Cuenca, capital de la provincia del Azuay.

*Chola cuencana mi chola,
capullito de amancay (bis)
en ti cantan, en ti ríen
las aguas del Yanuncay (bis)*

La otra temática en base a la cual se componen las letras de los pasacalles, es la descripción de una ciudad o de un lugar determinado del Ecuador. Mediante la descripción de su cielo, tierra y el carácter de su gente, estos pasacalles logran transmitir la belleza de estas ciudades y su gente. Ejemplos de esta temática son los pasacalles: Ambato Tierra de Flores, Cerrito Santa Ana, Guayaquileño, Reina y Señora, entre otras.

1.7.2.2 Instrumentación utilizada

Originalmente el pasacalle era interpretado por bandas militares. La instrumentación de las bandas militares consta de los siguientes instrumentos:

- Redoblante
- Flautín
- Oboe
- Fliscorno
- Corno Francés
- Trompeta en Bb

- Fagot
- Clarinete
- Clarinete en Eb (Requinto)
- Saxofones: tenor, barítono y bajo
- Trombón
- Tuba Tenor
- Tuba

Muchos pasacalles que fueron escritos por el compositor e intérprete Carlos Rubira Infante, tienen a la guitarra como instrumento a destacar y en el caso de que la melodía no la haga un cantante, el tema se ejecuta a dúo con dos guitarras acústicas. Otra forma es que, al momento de entonar la parte instrumental de los pasacalles, algunas agrupaciones cuentan con partes de las secciones que conforman la banda militar, tal es el caso de la sección de vientos conformada por dos o tres saxofones (ya sean altos o tenores) y la sección de metales conformada por una o dos trompetas y uno o dos trombones.

1.7.2.3 Ritmo del Pasacalle

El pasacalle al contar con una métrica de 2/4 dura la mitad de tiempo de lo que normalmente dura un tiempo completo de 4/4 o cuatro tiempos de negra. El pasacalle cuenta con dos ritmos muy marcados. El primero como se puede observar en la Figura 1.1, hace énfasis en la primera y tercera corchea entonando la línea bajo (en caso de que una guitarra entone el tema) y en la segunda y cuarta corchea volviendo a entonar la línea de bajo, pero con su respectivo acompañamiento armónico.



Figura 1.1 Primer ritmo del Pasacalle
Fuente: Villón y Duval (2016)

A continuación, en la Figura 1.2 se muestra un fragmento de partitura del Pasacalle “Ambato Tierra de Flores”, mediante el cual se podrá comprobar el movimiento rítmico del bajo.

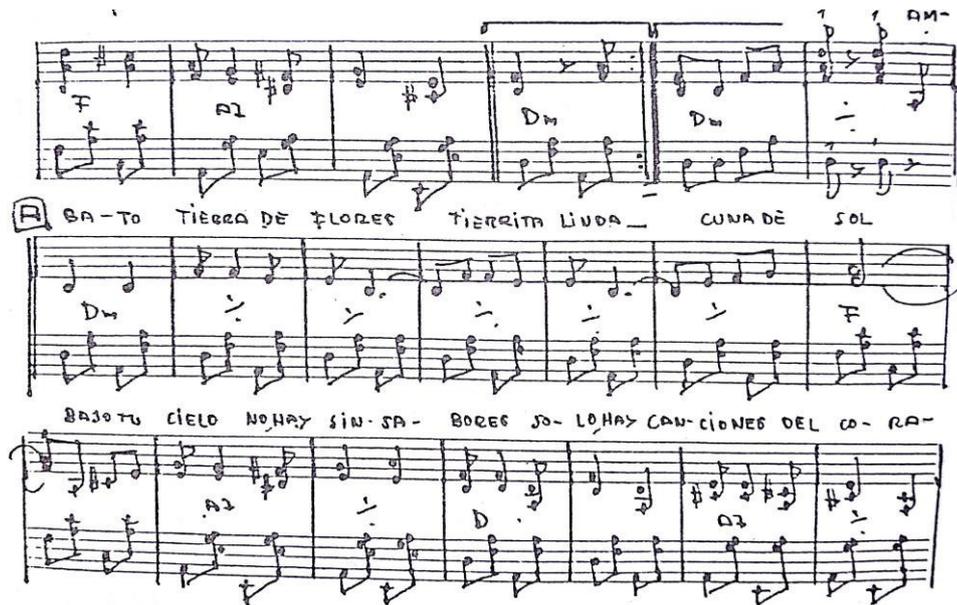


Figura 1.2 Fragmento del tema “Ambato tierra de flores”
 Fuente: Ermel Aguirre Gonzalez (2010)

El segundo ritmo tradicional mediante el cual se puede interpretar un pasacalle, es entonando los dos tiempos (1 y 2) en forma de negras con el instrumento. Esto quiere decir, que se entonará solo la línea de bajo con la guitarra sin los acordes. A continuación, en la Figura 1.3 se encuentra el segundo ritmo de manera gráfica.



Figura 1.3 Segundo ritmo del Pasacalle
 Fuente: Villón y Duval (2016)

Existe un tercer ritmo, el cual consiste en combinar ambas figuras y tocarlas en un determinado número de compases. En la Figura 1.4, encontramos la melodía inicial del Pasacalle “Chola Cuencana”, en donde constataremos que el bajo, si bien se encuentra marcando las negras (característico del segundo ritmo), también entona dos corcheas en el tiempo 2 de los compases 2 y 4.

1.7.2.4 Estructura de un Pasacalle

El pasacalle tiene diversas combinaciones en la forma de su canción, aunque tienen un orden que comparten de manera parecida. La forma general en que coinciden muchos pasacalles es la siguiente:

Introducción o estribillo

La introducción va a ser siempre instrumental y puede ser ejecutada por un instrumento de cuerdas como la guitarra o un instrumento de viento como el saxofón o la trompeta. Esta parte se repite dos veces para luego pasar a la primera estrofa. También se repetirá la forma de estribillo durante la canción entre el paso de una estrofa a otra.

Estrofa 1 o sección A

Esta sección empieza con la introducción del tema, entonado generalmente por un cantante y se denomina estrofa 1 porque se repetirá dos veces. Aunque la melodía sea la misma, las líricas son diferentes.

Estrofa 2 o sección A'

Consiste en la repetición de la misma sección A, pero sus letras van a variar. La melodía sigue intacta.

Variación

Sección A''

En diversos temas de pasacalle existe una tercera estrofa o parte A'' la cual, a diferencia de la primera y la segunda estrofa, esta no tiene ninguna similitud con la melodía como ocurre en la estrofa 1 y 2, además de contar con nuevas líricas.

Estribillo (Introducción)

Se suele a interpretar la introducción a manera de estribillo para pasar de la sección A' a la sección B.

Estrofa 3 o sección B

Consta de una nueva melodía y nuevas letras. En algunos temas esta es la sección en donde la composición pasa de estar en un tono mayor a un tono menor y viceversa.

Estrofa 4 o sección B'

Repetición de la sección B con su melodía intacta y sus líricas diferentes. Finalizada esta sección, se procede a regresar al principio del tema desde la introducción, y se ejecutan todas secciones en el orden establecido.

Variación

Puente

En ciertos pasacalles se ejecuta un puente melódico por parte de la guitarra o los instrumentos de viento. Este puente se entona dos veces sin líricas. Concluido este puente, se regresa a la introducción del tema.

Final

Para concluir el tema se vuelve a ejecutar casi en su totalidad por segunda vez y se procede a mediante el signo de Coda, el cual puede encontrarse casi al final de la estrofa 4, a concluir el tema mediante la ejecución del estribillo (introducción) con dos compases de gracia para su final.

1.7.3 Características orquestales utilizadas por Gil Evans

Recordado como uno de los arreglistas más creativos de la historia del Jazz, Gil Evans tuvo su carrera como un sofisticado compositor y líder de banda que duro más de la mitad de un siglo. Mejor conocido por sus aclamadas colaboraciones con el trompetista Miles Davis, Evans continuó desarrollando nuevas voces musicales desde los comienzos de 1930 hasta su muerte en 1988.

Gil Evans obtenía inspiración de varias fuentes, incluyendo música clásica y pop; trabajó con instrumentos que otros arreglistas pasaban por alto como el Corno Francés y la Tuba; además, él podía “re-componer” una pieza musical, transformándola en algo de su autoría.

Por lo general, dentro de la música de Gil Evans encontramos material que es clasificado como armonía convencional, sin embargo, la manera en la que fue construida es poco convencional. Para ser específicos, Gil Evans agregaba más disonancias en sus armonías mediante la alteración de ciertas notas. Así terminaba creando intervalos de novenas menores o segundas menores, los cuales no se usan o se evitan al momento de construir un voicing. Este aspecto es importante, ya que, de esta manera él conseguía sonidos vibrantes mediante el uso de voicings que estaban contruidos deliberadamente para crear disonancia.

En el arreglo que el hizo para el tema “If You Could See Me Now”, dobló la raíz de un Bbmaj7 en el compás 19 y la colocó cerca de la séptima, creando un intervalo de segunda menor (el cual por lo general se evita). Evans grabó esto en su disco “Gil Evans and Ten”.

Dentro del trabajo del autor Alex Van Den Broek, explica el uso de varios recursos de orquestación empleados por Evans en base a investigaciones previas y que nosotros también hemos identificado, los mismos que serán explicados en este trabajo puesto que forma parte del estudio de los conceptos básicos para realizar nuestro análisis correspondiente. A continuación, se detalla los recursos utilizados por este arreglista:

1.7.3.1 Intervalos

Es la distancia en altura entre dos sonidos musicales. En la música occidental, la distancia mínima entre dos notas es el semitono. En las notas naturales se encuentran entre el *Mi* y *el Fa* y entre *Si* y *Do*. La distancia de dos semitonos se denomina “tono”, este se encuentra entre todas las demás notas naturales inmediatas”. (Herrera, 1990, p. 26).

Como se muestra a continuación en la Figura 1.6, tenemos los diferentes tipos de intervalos que existen y su distancia entre notas:



Figura 1.6 Intervalos musicales
Fuente: Pagán Medina (2017)

1.7.3.2 Disonancia

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el término disonancia tiene tres acepciones: en el uso cotidiano es un sonido desagradable, es un acorde no consonante. Pero, en Música se considera un intervalo disonante cuando dos notas se encuentran a una distancia de segunda menor.

1.7.3.3 Voicing

El término musical “voicing”, hace referencia a un orden específico en que se encuentran ubicadas las notas musicales sobre el pentagrama. Un voicing puede estar en disposición cerrada o abierta. Cuando nos referimos a disposición cerrada, la distancia entre notas va a ser la menor posible, y por consecuencia, las notas se encontrarán mayormente agrupadas como se muestra en el primer compás de la Figura 1.7. El caso contrario es la

disposición abierta, que como su nombre lo indica, las notas van a estar más abiertas o distantes unas de otras como se muestra en el segundo compás.

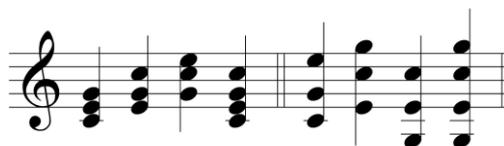


Figura 1.7 Voicing en disposición abierta y cerrada
Fuente: Daniel Achig (2018)

1.7.3.4 Octava

Una octava específicamente significa que una nota asciende o desciende un intervalo de octava (cuenta con cinco tonos y dos semitonos). Como se puede apreciar en la Figura 1.8, si en el pentagrama tenemos un *Do* de primera línea, su octava hacia arriba será un *Do* de tercer espacio.

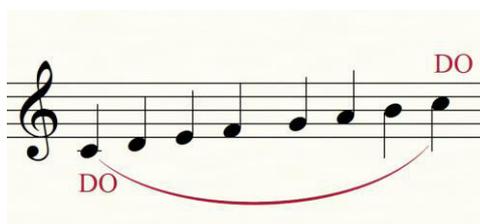


Figura 1.8 Do (C4) a su octava (C5)
Fuente: Daniel Achig (2018)

1.7.3.5 Unísono

Herrera (1987) afirma: “Se produce cuando dos o más instrumentos tocan la misma frase melódica, siendo unísono cuando lo hacen exactamente a la misma altura”. (p.107). Un unísono se posicionará de diferente manera según el instrumento, como se muestra en la Figura 1.9, si bien los instrumentos se encuentran ejecutando la misma nota musical, la escritura musical es diferente para cada uno de ellos, con la finalidad de que la nota suene a la misma altura para todos los instrumentos.

Figura 1.9 Unísonos. Transportados
Fuente: Daniel Achig (2018)

En la Figura 1.10, podemos observar que la escritura para todos los instrumentos es la misma, esto se debe a que lo que estamos viendo, es la partitura del director. En esta partitura los instrumentos se encuentran escritos a un mismo nivel, facilitando la lectura al director de la banda.

Figura 1.10 Unísonos. En tono de concierto para el director
Fuente: Daniel Achig (2018)

1.7.3.6 Triadas

Para Barrie Nettles (1987): “Una triada son las notas de un acorde que se encuentran a un intervalo de tercera de distancia una con la otra”. (p.24). Como se aprecia en la Figura 1.11, tenemos la escala mayor de *Do mayor* armonizada con triadas.

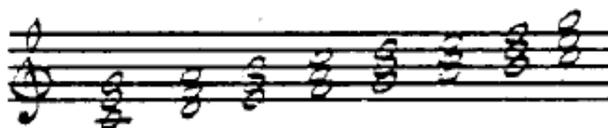


Figura 1.11 Escala mayor de C armonizada con triadas
Fuente: Nettles (1992)

1.7.3.7 Clúster

Herrera (1987) refiere que: En si el clúster es un agrupamiento de voces con un intervalo muy pequeño entre ellas, normalmente de segunda; ello crea sonoridades muy densas, que si son adecuadamente utilizadas pueden conseguir un contraste muy efectivo, con las otras técnicas explicadas. (p.219)

Como se puede observar en la Figura 1.12, entre las notas de *G* y *F#* tenemos un intervalo de segunda menor y entre las notas de *E* y *F#* tenemos un intervalo de segunda mayor.

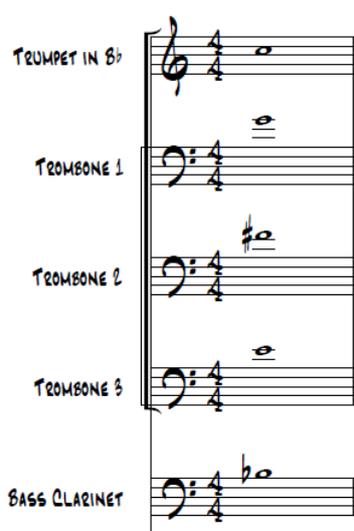


Figura 1.12 Clúster empleado por Gil Evans en el tema “Gone”
Fuente: Daniel Achig (2018)

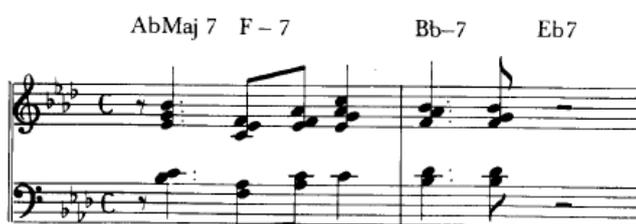
Gil Evans utilizó de manera creativa estos intervallos disonantes, no es común que los arreglistas utilicen estos intervallos de segunda mayor y menor. Pero, Evans puso énfasis en ellos en el momento en que ubica estos intervallos entre las notas más altas del voicing. Y en varias ocasiones las tuvo que reordenar para conseguir ese intervalo de novena menor entre las voces más altas.

1.7.3.8 Melodía doblada o Doble Lead

Es uno de los recursos orquestales más usados al momento de armonizar una melodía o pasaje a cinco voces. Herrera desde la teoría musical nos explica que:

Una de las técnicas más usadas para cinco vientos, es la de doblar la melodía una octava baja y aplicar al resto de las voces una de las técnicas abiertas o cerradas. El doblaje de la melodía puede hacerse ocasionalmente a la octava superior, si se dispone, por ejemplo, de flauta para ello. (1987, p.201)

Como se muestra en la Figura 1.13 la primera voz (de arriba hacia abajo) es doblada pero una octava hacia abajo, es decir en que pasa de un registro agudo a un registro grave. Este ejemplo se encuentra en disposición cerrada, ya que las voces se encuentran ubicadas a una distancia mínima de una segunda mayor y máxima de una octava.



The musical notation for Figure 1.13 consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and its octave-doubled version is written in the bass clef. The chords are indicated above the staff: AbMaj 7, F-7, Bb-7, and Eb7.

Figura 1.13 Melodía doblada. Disposición cerrada

Fuente: Enric Herrera (1987)

A diferencia de la Figura 1.13, en la Figura 1.14 la primera voz será doblada una octava abajo por la tercera voz. Además, los intervallos de distancia entre voces ahora

aumentarán. El intervalo de mínima distancia entre voces será de una segunda mayor y el de máxima será una décima.



Figura 1.14 Melodía doblada. Disposición abierta.
Fuente: Enric Herrera (1987)

Una de las principales características de la música de Gil Evans es el uso de texturas y timbres. A manera de ejemplo, el Máster en composición Alex Van Den Broek nos presenta el formato de orquestación que utilizó Gil Evans para orquestrar la sección A del tema Boplicity. El formato de banda fue el siguiente: Trompeta, saxo alto, corno francés, trombón, tuba, saxo barítono (Libre de cruzar cualquier voz de ser necesario para mantener la melodía una octava abajo). Gracias al uso particular de este formato en los vientos, en palabras Broek A.V.D. (2017): “Gil logra un sonido muy rico y denso con un solo uso de dobles. La melodía de la trompeta es doblada una octava abajo por el saxo barítono”. Como se muestra en la Figura 1.15.



Figura 1.15 Melodía doblada en octavas.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

Luego en el compás 8 de la sección A, la tuba y la trompeta entonan la melodía dos octavas separadas. A este punto el saxo barítono cambia de notas para mantener la consistencia armónica como se muestra a continuación en la Figura 1.16.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The staves are labeled: A. Sax., B. Sax., Tpt., Hrn., Tbn., Tba., and Db. A vertical green line is drawn between measures 7 and 8. In measure 8, the trumpet (Tpt.) and tuba (Tba.) parts play a melodic line that is two octaves apart. The trumpet part is enclosed in a red box, and the tuba part is enclosed in a red box. The baritone saxophone (B. Sax.) part in measure 8 is enclosed in an orange box. The saxophone parts (A. Sax., B. Sax., Hrn., Tbn.) play a consistent harmonic accompaniment. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The number '6' is written above the first staff.

Figura 1.16 Trompeta y Tuba doblando melodía a octavas.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

Otro ejemplo en que podemos apreciar la manera en la que Gil Evans empleaba de manera efectiva este recurso, es el inicio del tema My Ship. En el siguiente ejemplo los instrumentos que ejecutarán este recurso de “doblar” serán:

- Una octava arriba: Flauta y 2 Cornos
- Una octava abajo: Clarinete Bajo y Trombón Bajo

Las partes que están resaltadas, son las que están entonando la melodía y las partes encerradas representan al clarinete bajo y la tuba al unísono como se aprecia en la Figura 1.17.

Figura 1.17 Flauta y Cornos al unísono. Clarinete bajo y Trombón bajo a octavas.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

Broek A.V.D (2017) afirma: “Eso solo nos deja con tres trombones para las partes internas de la armonía. De los diez instrumentos tocando, siete están en la melodía o en la línea de bajo en este ejemplo”. Un ejemplo en particular, es la combinación de las diferentes técnicas que de las que hemos hablado. Gil Evans en la Figura 1.18, hace uso del recurso de unísonos y octavas para posteriormente resolver a la armonía del tema “The Duke”.

Figura 1.18 Uso de unísonos y octavas.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

1.7.3.9 Uso del saxo alto como líder

Como nos afirma el Broek, maestro en composición:

Gil a veces usa el saxo alto para liderar el ensamble. El saxo alto le agrega una cualidad “puntiaguda”, maderosa y casi “reedy” (referencia a la caña de los saxofones, Reed = Caña en inglés) a las figuras que refuerzan las texturas bellamente. Es un timbre distintivo y marcado que difiere de la flauta, clarinete o el oboe en caso de llevar el liderazgo (...) La flauta, el clarinete, oboe y el clarinete bajo son usados como líderes a través de la música de Gil. (2017)

Como ejemplo tenemos el fragmento del tema Miles Ahead, orquestado por Gil Evans.

Como se aprecia en la Figura 1.19 se ubica al saxo alto en el registro más alto para contrastar con los demás instrumentos de metal.



Figura 1.19 Saxo Alto llevando la melodía líder.

Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

Gil Evans no solo le da prioridad al saxo alto como líder, sino que también lo usa como background durante la improvisación en el solo de Miles Davis como se puede observar en la Figura 1.20 para el tema “New Rhumba” perteneciente al álbum Miles Ahead.





Figura 1.20 Background con saxo alto y sección de vientos orquestados.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

1.7.3.10 Backgrounds o soporte armónico

Como nos afirma Herrera (1987):

Cuando el Background es llevado por una voz melódica pasiva, cuya finalidad es ayudar a definir la armonía, se considera un soporte armónico (...). El soporte armónico acostumbra a mantener un sonido mientras lo permite la armonía. Ya que su principal finalidad es definir la armonía (...). Su función está totalmente al servicio de la melodía, por lo tanto, será mejor cuanto menor movimiento tenga y menos importante sea. Así úes, grado conjunto será el preferido. (p.118).

Los Background armónicos pueden ser ejecutados por un solo instrumento como se muestra en la Figura 1.21, o por un conjunto de instrumentos orquestados como se mostró previamente en la Figura 1.21.

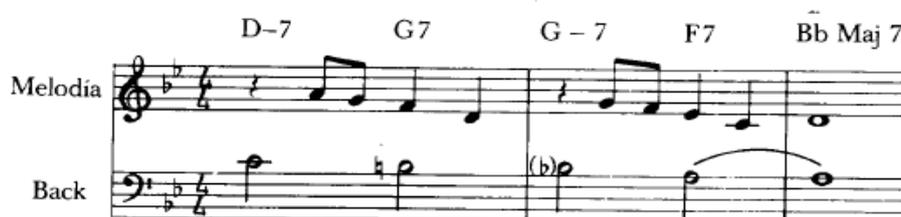


Figura 1.21 Background armónico con un solo instrumento.
Fuente: Enric Herrera (1987)

1.7.3.11 Tutti de vientos

Herrera (1987) nos explica:

Cuando la estructura concentrada puede resultar demasiado densa, la utilización de tutti de vientos será la adecuada para dar dirección a la melodía y a la vez profundidad en los puntos de predominio vertical de ésta. (...) La técnica consiste en que dos vientos tocan la melodía al unísono (u octavas) y el resto, armonizado en Spread, acata solamente en los puntos de mayor predominio vertical. (p. 237 – 238).

Seguido, tenemos la Figura 1.22, la cual nos da un ejemplo de tutti de vientos a seis voces:

The image shows a musical score for six winds in tutti. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Above the staves are chord symbols: G-7, C7, G-7, C7, F. The time signature is common time (C).

Figura 1.22. Tutti de vientos a seis voces.
Fuente: Enric Herrera (1987)

1.7.3.12 Voicing Tutti de Gil en comparación a otros compositores

Para demostrarnos las diferencias entre la orquestación de Gil Evans y otros autores, Alex Van Der Broek nos presenta dos ejemplos diferentes de la construir un voicing. La Figura 1.23, representa el voicing creado por Gil Evans y la Figura 1.24, el tipo de voicing creado por Beethoven. Broek A. (2017) nos afirma: “Este voicing en Springsville es muy brillante y dramático. Las trompetas están ubicadas en el registro más alto del voicing, tanto que los clarinetes no son fáciles de escuchar”.

The musical score for Figure 1.23 shows the voicing for measures 130-131 of Springville. The woodwind section consists of three Clarinets (Cl.) and one Bass Clarinet (B.cl.). The brass section consists of four Trumpets (4 trps.) and three Trombones (3 trbs. B.trb.). The woodwinds play a melodic line starting on G4, while the brasses provide a harmonic accompaniment with sustained notes.

Figura 1.23 Voicing en Springville (compás 130).
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

A diferencia del voicing que usa Beethoven en la quinta sinfonía Mvt 1 como se muestra en la Figura 1.24, los vientos están ubicados por encima de los metales y de las cuerdas. Esto, para asegurarse que ese voicing tiene un balance natural.

The musical score for Figure 1.24 shows the voicing for the fifth symphony of Beethoven, Mvt 1. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Bsn.) are positioned higher in the score than the brasses (Hn., Trp.) and strings (Vln., Va. Vc., Vc. Cb.). This arrangement is used to ensure a natural balance between the different sections.

Figura 1.24 Voicing para la quinta sinfonía de Beethoven Mvt 1.
Fuente: Alex Van Den Broek (2017)

CAPITULO II

2.1 Diseño de la investigación

2.1.1 Métodos científicos

Para este trabajo se empleará el *método inductivo-deductivo*. Según (Torres, 2010) este método de inferencia se basa en la lógica y estudia hechos particulares, aunque es deductivo en un sentido (parte de lo general a lo particular) e inductivo en sentido contrario (va de lo particular a lo general). Este método se empleará para obtener información sobre las técnicas orquestales empleadas por Gil Evans y además sobre cómo incorporar dichas técnicas en dos temas de Pasacalles Ecuatorianos.

El otro método a utilizar, será el *método analítico*. Según (Torres, 2010) este proceso cognoscitivo consiste en descomponer un objetivo de estudio, separando cada una de las partes del todo para estudiarlas en forma individual. Este método se empleará para el análisis de las técnicas orquestales empleadas por Gil Evans y además para realizar el análisis musical de los dos pasacalles que se planea arreglar u orquestar.

2.1.2 Métodos empíricos

En esta investigación se empleará el método de observación científica. Uno de los primeros métodos más utilizados en la actualidad, nos permitirá mediante el uso de nuestros sentidos, conocer las cualidades o características distintivas de un proceso. Este método se aplicará para arreglar los dos pasacalles “Playita mía” y “Chica Linda” agregando los recursos orquestales empleados por Gil Evans.

2.1.3 Enfoque

El carácter de este trabajo tendrá un enfoque cualitativo. Según (Torres, 2010) su preocupación no es prioritariamente medir, sino cualificar y describir el fenómeno social

a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los elementos mismos que están dentro de la situación estudiada.

En esta investigación se estudiarán los recursos orquestales que utilizó Gil Evans para arreglar los temas “Boplicity” y “Moon Dreams” pertenecientes al álbum “Birth of the Cool” y una vez analizado, como incorporarlos para arreglar los dos pasacalles “Playita mía” y “Chica Linda”.

2.1.4 Alcance

Este trabajo tendrá un alcance descriptivo y explicativo:

- Se expondrán los recursos orquestales que utilizó Gil Evans para lograr su sonoridad característica.
- Mediante el análisis musical se explicará la manera en la que estos recursos se utilizaban y como se construyen.
- Se extrapolarán los recursos orquestales de Gil Evans a dos pasacalles para su orquestación y posterior arreglo.

2.2 Instrumentos de investigación

2.2.1 Entrevistas

Para este trabajo se realizarán entrevistas al músico y compositor Dr. Rafael Guzmán Barrios y el Máster en arreglos Andrés Noboa. Para llevar un registro auditivo de la entrevista, se empleará la herramienta de grabación mediante el uso de un teléfono celular, el cual registrará las preguntas y las respuestas que nos den los músicos entrevistados. Posteriormente las respuestas que nos hayan dado los entrevistados pasaran a ser transcritas y ubicadas en Anexos.

2.2.2 Grabación y audición

Para efecto de esta investigación se realizarán entrevistas a los músicos previamente mencionados, las cuales, serán grabadas, analizadas y posteriormente transcritas en los anexos de este trabajo, con la finalidad de averiguar cómo se pueden integrar las técnicas orquestales a diversos géneros musicales.

Con la finalidad de encontrar las técnicas orquestales que utilizó Gil Evans, se realizará la audición de los temas dos temas “Boplicity” y “Moon Dreams” los cuales él arreglo y se encuentran dentro del disco “Birth of the Cool”.

2.2.3 Transcripciones

La transcripción de un tema o canción implica reconocer y escribir mediante la audición minuciosa, las partes que componen un tema (ritmo, melodía y armonía) y que posteriormente serán plasmadas en un papel o en un programa de notación musical. Esta herramienta será empleada en nuestro trabajo con la finalidad de conocer que técnicas de orquestación utilizó Gil Evans para arreglar los temas “Boplicity” y “Moon Dreams” del álbum Birth of The Cool de Miles Davis.

2.3 Análisis de resultados

2.3.1 Análisis del tema Boplicity arreglado por Gil Evans

2.3.1.1 Análisis melódico

La nota más grave de la melodía será un *A3* de piano, mientras que la nota más aguda de la melodía será un *F5* de piano como se muestra en la Figura 2.1.



Figura 2.1. Tesitura del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Aunque la tonalidad del tema se encuentra en la escala de *F mayor* como se muestra en la Figura 2.2, la melodía tiende a utilizar la escala lidia, lo que le da el nombre de *F lidio* mostrado en la Figura 2.3. Las melodías se encuentran repartidas por secciones a distintos instrumentos en momentos claves.



Figura 2.2 Escala de F mayor.
Fuente: Daniel Achig (2018)



Figura 2.3 Escala de F lidio.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección A

Existe una variación rítmica de la melodía entonada por todos los instrumentos del compás 1 y el compás 9 como se muestra en la Figura 2.4 y la Figura 2.5. La Tuba es rítmicamente diferente a los demás instrumentos en el compás 6 y el compás 14 como podemos apreciar en las Figuras 2.6.

Musical score for the first measure of the Boplicity theme, featuring five instruments: Trumpet in Bb, Alto Sax, Horn in F, Trombone, and Tuba. The score is circled in red.

Figura 2.4. Compás 1 del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Musical score for the ninth measure of the Boplicity theme, showing a rhythmic variation for the same five instruments: Bb Trp., A. Sax., Hn., T.N., B. Sax., and Tuba. The score is circled in red.

Figura 2.5. Variación rítmica del tema Boplicity arreglado por Gil Evans compás 9.
Fuente: Daniel Achig (2018)

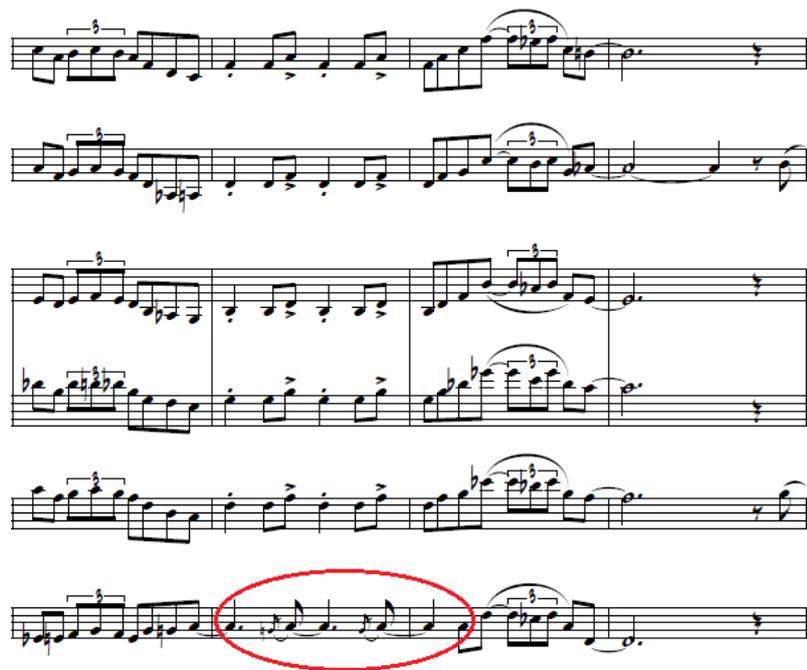


Figura 2.6. Figura rítmica de la tuba compases 6 y 14.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección B

La melodía principal está repartida entre los saxofones alto barítono como se muestra en la Figura 2.7. En el compás 19 la melodía la vuelve a ser retomada por la trompeta como instrumento líder, obsérvese en la figura 2.8.

Figure 2.7 shows a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed are B♭ Trumpet (B♭ TPT.), Alto Saxophone (A. SX.), Horn (HN.), Tenor Saxophone (TSN.), Baritone Saxophone (B. SX.), and Tuba (TUBA). The score is in 4/4 time and features a melody primarily carried by the saxophones. The Alto Saxophone part is highlighted with a red box, and the Baritone Saxophone part is highlighted with a green box. The melody is marked with a '5' above it, indicating a fifth interval. The score also includes a 'W/HORN' marking above the first measure.

Figura 2.7. Melodía entonada por los saxofones alto y barítono.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Figure 2.8 shows the same musical score as Figure 2.7, but with the B♭ Trumpet (B♭ TPT.) part highlighted with an orange box, indicating that the melody is now being played by the trumpet. The other parts (A. SX., HN., TSN., B. SX., TUBA) remain the same as in Figure 2.7. The score includes a 'W/HORN' marking above the first measure.

Figura 2.8. Melodía retomada por la trompeta.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección A

Existe una variación melódica- rítmica en los compases 31 y 32 en comparación al head in del tema como se observa en las Figuras 2.9 y 2.10, en vez de una figura de redondas, Gil Evans prefirió continuar con un motivo de tresillo de negras y corcheas repartido a todos los instrumentos, el cual, se mueve de manera ascendente y luego descendente.



Figura 2.9. Head in del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)



Figura 2.10 Compases 31 y 32 del tema Boplicity arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Head Out

Final del tema haciendo uso de un calderón como se observa en la Figura 2.11.



Figura 2.11 Uso de calderón para finalizar el tema de Boplicity arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

2.3.1.2 Análisis armónico

Sección A (primeros 8 compases)

Empieza en el segundo grado diatónico y luego va hacia su primer grado tónico. Luego, encontramos un movimiento del primer grado al quinto dominante que resuelve a su primer grado diatónico (Cadencia II-I-V-I) como vemos a continuación en la Figura 2.12.

Figura 2.12 Armonía de Boplicity (compases 1-3).
Fuente: Daniel Achig (2018)

A continuación, nos encontramos con una cadencia II-V que empieza desde el quinto grado de la escala y resuelve al cuarto grado mayor que es *Bbmaj7* mediante un dominante secundario. Luego se mueve a un segundo grado para posteriormente acoplarse a su grado dominante y crear una cadencia II-V-I, la cual, tiene como finalidad resolver a la tónica como se muestra en la Figura 2.13.

Figura 2.13. Armonía de Boplicity (compases 4-8).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección A' (compases 9-16)

Encontramos los mismos movimientos de cadencias y grados pertenecientes a la sección A.

Sección B (Compases 17-24)

Empieza la segunda parte del tema con una cadencia II-V desde el quinto grado menor y luego nos encontramos con un II-V, en donde su quinto grado pasa a ser un sustituto tritonal, que resuelve al cuarto grado mayor, el mismo que se mantendrá por otro compás más como se muestra en la Figura 2.14.

The figure shows a piano accompaniment staff with four measures. Above the staff, the following chord symbols are written in red: V_{min7} (C $_{MIN7}$), $(V7/IV)$ (F7), V_{min7} (C $_{MIN7}$), $SubV7/IV$ (B7), and IV_{maj7} (B $^b_{MAJ7}$). A red arrow points from the B7 chord to the B $^b_{MAJ7}$ chord. The piano part itself consists of a few notes in the bass line.

Figura 2.14. Armonía de Boplicity (compases 17-20).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Después nos encontraremos con un movimiento II-V iniciado desde el cuarto grado menor, el cual, al igual que en el compás 18, se repetirá y se hará uso de un dominante secundario, que no resuelve al acorde ni a la cualidad esperada. En el compás 23 aparece un $bIII_{maj7}$ y luego ese acorde mayor, pasará a ser menor $bIII_{-7}$, para luego pasar a una cadencia II-V diatónica que no resuelve a la cualidad esperada (la tónica) como se aprecia en la Figura 2.15.

The figure shows a piano accompaniment staff with four measures. Above the staff, the following chord symbols are written in red: IV_{min7} (B $^b_{MIN7}$), $(V7/III)$ (E b7), IV_{min7} (B $^b_{MIN7}$), $(V7/VI)$ (A7), $bIII_{maj7}$ (A $^b_{MAJ7}$), $bIII_{min7}$ (A $^b_{MIN7}$), II_{min7} (G $_{MIN7}$), and $V7$ (C7). The piano part consists of a few notes in the bass line.

Figura 2.15. Armonía de Boplicity (compases 21-24).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección A (compases 25-32)

Mismos movimientos de la primera sección A'.

2.3.1.3 Movimientos armónicos (Solos)

Compases 33-40

Para la sección de los solos la armonía inicia en el primer grado tónico de *Fmaj7*, posteriormente pasara a moverse a una cadencia II-V diatónica que resuelve al primer grado, seguido por su sexto grado diatónico para luego desembocar en una progresión II-V no diatónica empezada desde el quinto grado menor. La cadencia II-V previamente mencionada en el compás 36, resuelve a un cuarto grado funcional, precedido por su patrón disminuido *#IVo7* como se muestra en la Figura 2.16.

Figure 2.16 shows a piano accompaniment for five measures. The chords are: *Imaj7* (*Fmaj7*), *IImin7* (*Gmin7*), *V7* (*C7*), *Imaj* (*F*), *VImin* (*Dmin*), *Vmin7* (*Cmin*), *V7/IV* (*F7*), *IVmaj7* (*Bbmaj7*), and *#IVo7* (*Bo7*). Red brackets and arrows highlight the II-V cadence and the resolution to the fourth degree.

Figura 2.16. Armonía de Boplicity (compases 33-37).
Fuente: Daniel Achig (2018)

El siguiente compás empieza en la triada tónica y luego pasa a un dominante secundario que resuelve hacia el segundo grado subdominante y posteriormente le antecede un *bIIImaj7*.

Figure 2.17 shows a piano accompaniment for three measures. The chords are: *Imaj* (*F*), *V7/II* (*D7*), *IImin7* (*Gmin7*), and *bIIImaj7* (*Gbmaj7*). A red arrow indicates the resolution from *V7/II* to *IImin7*.

Figura 2.17. Armonía de Boplicity (compases 38-40).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 41-46

Se realizan los mismos movimientos armónicos encontrados en los compases 33 hasta el 38. Compases 47 y 48 presentan una cadencia II-V diatónica que resuelve al primer grado tónico como se muestra en la Figura 2.18.



Figura 2.18. Armonía de Boplicity (compases 47 y 48).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 49-56

Empieza en un quinto grado menor y se mueve hacia un *bIII-7* y luego a un *bIIImaj7*, el cual, mediante un intervalo de sexta mayor, se mueve a un *bVIIImaj7* y resuelve a un tercer grado tónico para desembocar en el primer grado como se muestra en la Figura 2.19.

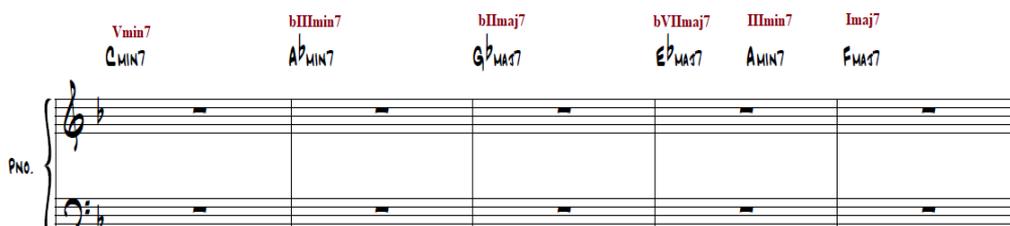


Figura 2.19. Armonía de Boplicity (compases 49 y 54).
Fuente: Daniel Achig (2018)

El compás 55 empieza en el *IV-7*

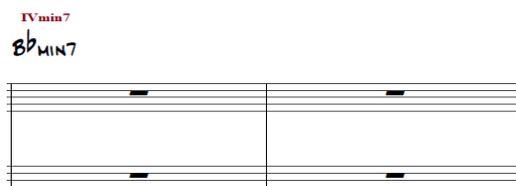


Figura 2.20. Armonía de Boplicity (compases 55 y 56).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 57-64

Empieza en el *bIII*maj7 con el bajo en la quinta y luego se mueve por un intervalo de cuarta a un *bVI*maj7. El siguiente compás se mueve por un quinto grado dominante para resolver al siguiente compás en la tónica y desemboca a un dominante secundario. El compás 60 empieza en el quinto grado mayor diatónico, luego lo antecede un sustituto del tercer grado que resuelve al tercer grado diatónico como se muestra en la Figura 2.21.

*bIII*maj7 *bVI*maj7 V7 I6 (V7/III) V(13) Sub V7/III → III min7
 Ab MA7 / Eb Db MA7 C7 F6 E7 Cb Bb7/F A min7

Figura 2.21. Armonía de Boplicity (compases 57 y 60).
 Fuente: Daniel Achig (2018)

El siguiente compás empieza en el *VII*maj7 con el bajo en la quinta y luego se mueve a un *IV*7 que resuelve al primer grado tónico que tiene su bajo en la quinta. El compás 62 empieza en la tónica y luego se mueve al sustituto tritonal del *IV*maj7 que no resuelve y posteriormente le antecede una cadencia II-V-I diatónico como se muestra en la Figura 2.22.

*VII*maj7(13) *IV*7 *I*maj7 *I*maj (Sub V7/III) *II* min7 V7 *I*maj7
 Eb/B Bb7 F MA7 / C F B7 G min7 C7 F MA7

Figura 2.22. Armonía de Boplicity (compases 61 y 64).
 Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 65-72

Comienza la progresión en el *bIIIImaj7* y luego se mueve al primer grado tónico junto con un sustituto tritonal que resuelve al primer grado tónico. Luego se mueve al segundo grado menor como se grafica en la Figura 2.23.

The figure shows a piano accompaniment (PNO.) with a grand staff. Above the staff, the following chords are written: *bIIIImaj7* (Abmaj7), *IImaj7* (Fmaj7), *SubV7* (F#7), *IImaj7* (F), and *IImin7* (Gmin7). A red arrow points from the *SubV7* chord to the *IImaj7* chord. The piano part consists of a few notes in the right hand and rests in the left hand.

Figura 2.23. Armonía de Boplicity (compases 65 y 68).
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 70 encontramos de nuevo la cadencia II-V no diatónica desde el quinto grado que resuelve al cuarto grado y luego se mueve al segundo grado diatónico como se muestra en la Figura 2.24.

The figure shows a piano accompaniment (PNO.) with a grand staff. Above the staff, the following chords are written: *Vmin7* (Cmin7), *V7/IV* (F7), *IVmaj7* (Bbmaj7), and *IImin7* (Gmin7). A red arrow points from the *V7/IV* chord to the *IVmaj7* chord. A red bracket is drawn under the *Vmin7* and *V7/IV* chords. The piano part consists of a few notes in the right hand and rests in the left hand.

Figura 2.24. Armonía de Boplicity (compases 70 y 72).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 73-80

Empieza con un *bIIIImaj7* que resuelve a primer grado tónico. En el compás 75, empieza de nuevo la cadencia I-II-V-I-VI como se muestra en la Figura 2.25.

$bIIImaj7$ $Imaj$ $Imaj$ $IImin7$ $V7$ $Imaj$ $VImin$
 $Gbmaj7$ F F $Gmin7$ $C7$ F $Dmin$

Figura 2.25. Armonía de Boplicity (compases 73 y 77).
 Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 78 encontramos una cadencia II-V que empieza desde el quinto grado y resuelve a su cuarto grado diatónico, posteriormente se mueve a un $\#IVo7$ y luego se mueve a su primer grado diatónico para desembocar en un dominante secundario del segundo grado como se observa en la Figura 2.26.

$Vmin7$ $V7/IV$ \Rightarrow $IVmaj$ $\#IVo7$ $Imaj$ $V7/II$
 $Cmin7$ $F7$ $Bbmaj$ $Bbo7$ F $D7$

Figura 2.26. Armonía de Boplicity (compases 78 y 80).
 Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 81-85

El compás 81 empieza con una resolución hacia el segundo grado diatónico, que a su vez se encuentra dentro de una cadencia II-V y resuelve a la tónica como se muestra en la Figura 2.27.

$IImin7$ $V7$ $Imaj$
 $Gmin7$ $C7$ F

Figura 2.27. Armonía de Boplicity (compases 81 y 82).
 Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del compás 83 tenemos el solo de piano que empieza dentro de un quinto grado menor que como veremos a continuación, no es más que una cadencia II-V empezada desde el quinto grado menor y que resuelve al cuarto grado diatónico como se muestra en la Figura 2.28.

Figura 2.28. Armonía de Boplicity (compases 83 y 85).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 87-90

El compás 87 se mueve a un *IV-7* que se encuentra dentro de una cadencia II-V que resuelve al *bIII⁺maj* y luego se mueve a un *bIII-7* y luego se mueve a una cadencia II-V propia como se observa en la Figura 2.29.

Figura 2.29. Armonía de Boplicity (compases 87 y 90).
Fuente: Daniel Achig (2018)

Head Out (Compases 91-99)

Empieza con un segundo grado diatónico y luego se mueve a un primer grado, para luego realizar una cadencia II-V-I diatónica y luego el movimiento II-V empezado desde el quinto grado menor que resuelve al cuarto grado diatónico como se observa en la Figura 2.30.

Figura 2.30. Armonía de Boplicity (compases 91 y 95).
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 96, se empieza con un segundo grado y en el siguiente compás se mantiene el segundo grado, pero ahora el bajo se encuentra en la cuarta nota de su acorde. Posteriormente el tema acaba con una cadencia II-V-I diatónica como se muestra en la imagen 2.31.

Figura 2.31. Armonía de Boplicity (compases 96 y 99).
Fuente: Daniel Achig (2018)

2.3.1.4 Técnicas orquestales empleadas

- **4 way close:** compases 2-7, 19-21, 31,33, 59-61, 66,67,69,72, 73, 96 y 98
- **4 way close tercera inversión:** compases 1,2 y 58
- **4 way close con tensiones:** compas 2
- **4 way close omit 2:** compas 23
- **4 way close omit 4:** compases 21 y 71
- **Octavas:** compases 2,3, 16-19, 21,24, 48-52, 62,63, 65 y 71
- **Unísono:** compases 48-53, 59, 62-65
- **Drop2:** compases 4, 57, 70 y 71

- **Drop3:** compases 55 y 56
- **Double lead:** compases 1 y 2
- **Spread voicing:** compas 1
- **Disonancias y voicings característicos:** compases 19, 24, y 59

2.3.2 Análisis del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans

2.3.2.1 Análisis melódico

La nota más grave en la melodía es un $C\#4$ de piano, mientras que la nota más aguda en la melodía es un $Eb5$ de piano como se muestra en la Figura 2.32.



Figura 2.32 Tesitura del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

La tonalidad del tema es *D mayor* como se muestra en la Figura 2.33. Sin embargo, la escala empleada para la melodía es la escala de *D menor armónica* como se muestra en la Figura 2.34.



Figura 2.33. Escala de D mayor.
Fuente: Daniel Achig (2018)

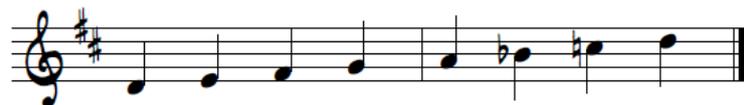


Figura 2.34. Escala de D menor armónica.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección A (Compases 1-8)

Compás 1, existe un motivo rítmico de negra con punto y corchea ligada transpolado al compás 5 para todos los instrumentos como se muestran en las Figuras 2.35 y 2.36.

The image displays a musical score for the first eight measures of the piece 'Moon Dreams' by Gil Evans. The score is arranged for six instruments: Trumpet in Bb, Alto Sax, Horn in F, Trombone, Baritone Sax, and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red oval highlights the first measure of the score, which contains a rhythmic motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note. This motif is transposed to the fifth measure of the score for all instruments, as indicated by the red oval's shape extending across the measures.

Figura 2.35. Compás 1 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

The image displays a musical score for five staves. A red oval highlights the first two staves, which contain the primary melodic line. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins. A 'SOLO' marking is present above the second staff. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 2.36. Compás 5 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección B y Sección A' (Compases 9-24)

La melodía es llevada ahora por el saxofón, el cual, entona la melodía de manera ligada, es decir, con una sola respiración. Mientras el trombón, saxofón barítono y tuba se encuentran realizando una melodía a contrapunto en los compases 9-13, al igual que el saxofón, estos instrumentos también realizan una sola respiración al momento de tocar estas melodías ligadas como se muestra en la Figura 2.37.

Musical score for Moon Dreams, measures 9-13. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features five staves: A Saxophone (top), Horns (second), Tenor Saxophone (third), Baritone Saxophone (fourth), and Trombone (bottom). The melody is highlighted in red in the first staff, and the counterpoint is highlighted in green in the lower three staves. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

Figura 2.37. Compases 9-13 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En los compases 14 y 15, la melodía es retomada por la trompeta, la cual, mediante una ligadura, entonara este pasaje llegando a un forte y posteriormente decreciendo hasta un mezzopiano como se muestra en la Figura 2.38.

Musical score for Moon Dreams, measures 14-15. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features three staves. The top staff is labeled 'LEAD' and shows a melodic line with a slur and a dynamic marking of forte (f) followed by a decrescendo hairpin. The middle and bottom staves show accompaniment with dynamics of piano (p) and mezzo-forte (mf).

Figura 2.38. Compases 14 y 15 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En los compases 19-24, la melodía la lleva el corno francés. Al igual que los demás instrumentos, el corno también ejecutara la melodía de manera ligada, es decir con una sola respiración como se muestra en la Figura 2.39.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'LEAD' and contains a melodic line with several slurs and ties, indicating a single breath. The middle staff contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff is labeled 'W/HORN' and contains a melodic line that mirrors the top staff's melody. The score is for measures 19-24 of the piece 'Moon Dreams'.

Figura 2.39. Compases 19-24 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Solo (Compases 25-39)

Del compás 25-38, el solo de saxo alto pasa a tener el protagonismo y la trompeta soporta este pasaje de solo en los compases 27 y 28, el cual, se encuentra completamente ligado para ambos instrumentos y asciende de un mezzopiano a un fortísimo en el compás 29. Dentro del compás 31, existe un movimiento contrapuntístico por parte de la tuba, la cual se realiza una figura seisillos en semicorcheas ligadas, el trombón, quién realiza un movimiento de blanca con corcheas y semicorcheas y el corno francés, el cual repita la misma figuración del trombón más no sus notas como se muestra en las Figuras 2.40, 2.41, 2.42.

Figura 2.40. Compases 25-29 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Figura 2.41. Compases 30-32 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)



Figura 2.42. Compás 31 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del compás 39, existe un motivo melódico-rítmico ascendente de tresillos, seisillo y quintillos transpolado al saxo alto, saxo barítono y tuba, todos ellos de forma ligada a manera de expresión como se muestra en la Figura 2.43.



Figura 2.43. Compás 39 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
 Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección C (Compases 42-59)

La tuba y el saxofón barítono usan el mismo motivo melódico-rítmico de blancas, negras y corcheas transpolado. Así como también la trompeta y el corno francés usan el mismo motivo melódico-rítmico transpolado de blancas, sin embargo, no guardan relación entre sí. Son motivos completamente diferentes entre instrumentos (tuba-saxo barítono y trompeta-corno francés) como se muestra en la Figura 2.44.

Figura 2.44. Compás 42 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En los compases 49-53, la tuba y el saxo barítono realizan un contrapunto empleando corcheas y semicorcheas haciendo uso de ambas ligaduras (expresiva y de duración). Por otra parte, la trompeta y el trombón serán quienes ahora compartan motivos melódico-rítmicos ligados de: blancas, negra con punto, corcheas y semicorcheas, como se ve a continuación en la Figura 2.45.

Musical score for Moon Dreams (Figura 2.45) showing staves for Si. Tpr., A. Sax., Hn., Tbn., B. Sax., and Tuba. The Si. Tpr. staff has a red box around its melody. The Hn. staff has a 'SOLO' marking. The Tbn. staff has a red box around its melody. The B. Sax. and Tuba staves have green boxes around their parts.

Figura 2.45. Compases 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

El trombón se mantiene ejecutando su solo correspondiente. El saxo alto realiza un contrapunto de semicorcheas ligado, mientras que el saxo barítono y el trombón realizan el mismo motivo de negra con punto, empleando además corcheas y semicorcheas haciendo uso de la ligadura expresiva. La trompeta repite el mismo patrón melódico-rítmico del trombón como se observa en la Figura 2.46.

Musical score for Moon Dreams (Figura 2.46) showing staves for Si. Tpr., A. Sax., Hn., Tbn., B. Sax., and Tuba. The Si. Tpr. staff has a red box around its melody. The A. Sax. staff has an orange box around its part. The Hn. staff has a 'SOLO' marking and a blue box around its part. The Tbn. staff has a red box around its melody. The B. Sax. and Tuba staves have green boxes around their parts.

Figura 2.46. Compases 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compases 57 y 58, la trompeta y el saxo alto ejecutan la misma frase rítmica de redondas, blancas, negras y corcheas ligadas. El corno francés y trombón realizan una figuración de corcheas y blancas ligadas, mientras la tuba y el saxo barítono realizan una bajada de corcheas ligadas mediante la ligadura expresiva. Las frases ejecutadas por cada instrumento son diferentes unas de otras. Todos los instrumentos desembocan en una redonda en el compás 59 para finalizar el tema con un descreyendo a pianísimo como se muestra en las Figuras 2.47.

The image shows a musical score for six instruments: B♭ Trp., A. Sax., Hn., Ten., S. Sax., and Tuba. The score is in 4/4 time and G major. Measures 49-53 are shown. Red boxes highlight the phrases in measures 57 and 58 for the B♭ Trp. and A. Sax. parts. Blue boxes highlight the phrases in measures 57 and 58 for the Hn. and Ten. parts. A vertical red line is drawn at the end of measure 58, indicating the end of the phrase. The S. Sax. and Tuba parts have long ligatures spanning measures 49-53.

Figura 2.47. Compases 49-53 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

2.3.2.2 Análisis armónico

Sección A (Compases 1-8)

El tema inicia desde un primer grado diatónico con su tensión 9, y luego en el siguiente compás encontramos un primer grado dominante (dominante secundario) con su suspendido 4. Luego en el siguiente compás encontramos el mismo grado dominante, pero con su sexta en el bajo, la cual, se mueve después de un silencio de negra su raíz del acorde. En el compás 4 se encuentra el primer grado tónico y le precede un sustituto tritonal del segundo grado, que no resuelve como se puede apreciar en la Figura 2.48.

Imaj
Dmaj7

I6
D6

(V7/IV)
D7b9#4

(V7/IV)
D7/b

07

I6
D6

SubV7
Eb7

Figura 2.48. Compases 1-4 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.

Fuente: Daniel Achig (2018)

El siguiente acorde inicia en el cuarto grado diatónico y luego se mueve al segundo grado menor, precedido por un dominante secundario que no resuelve a la cualidad esperada, pero regresa al primer grado diatónico del tema como se observa en la Figura 2.49.

IVmaj7
Gmaj7

IV6
G6

IImin7
Emin7

V7/V
E7

Figura 2.49. Compases 5 y 6 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.

Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del compás 7 encontramos un primer grado diatónico y además encontramos un *VI*maj7 no diatónico y posteriormente regresa a la tónica del tema como se observa en la Figura 2.50.

Imaj7
Dmaj7

VIImaj7
Bmaj7

Imaj
Dmaj7

Figura 2.50. Compases 7 y 8 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.

Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección B y Sección A' (Compases 9-25)

Encontramos un acorde con función *bII*maj no diatónico que se mantiene por otro compás. Dentro del compás 11 encontramos nuevamente el primer grado diatónico. En el compás 13 se encuentra *bIII*-7 y también encontramos dentro del mismo compás el tercer grado con su bajo en la cuarta. En los compases 14 y 15 encontramos una cadencia *II*-*V*

no diatónica que no resuelve. En el compás 16 encontramos nuevamente una cadencia *II-V*, pero esta vez es diatónica como podemos observar en las Figuras 2.51 y 2.52.

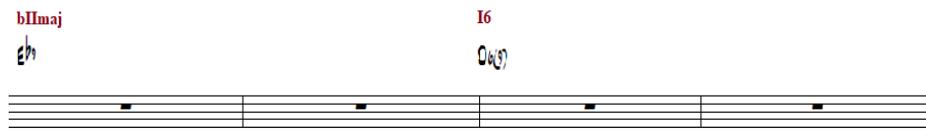


Figura 1

Figura 2.51. Compases 9-12 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

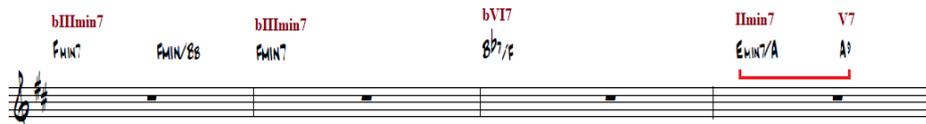


Figura 2.52. Compases 13-16 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 17 se encuentra el primer grado diatónico con su bajo en el #5, el cual, desemboca en el primer grado diatónico como se observa en la Figura 2.53.

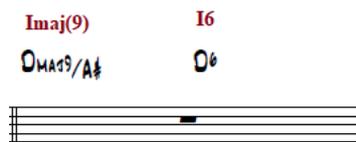


Figura 2.53. Compás 17 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compás 19 resuelve al primer grado tónico con el bajo en su tercera como se aprecia en la Figura 2.54



Figura 2.54. Compás 19 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 21 inicia con su quinto grado menor, el cual, baja a un $\#IVmin7b5$ que baja medio tono a su cuarto grado menor con su bajo en la tercera, y se mueve a un $VIImin7b5$, el cual, se mueve a un $Imin7b5$ como se muestra en la Figura 2.55

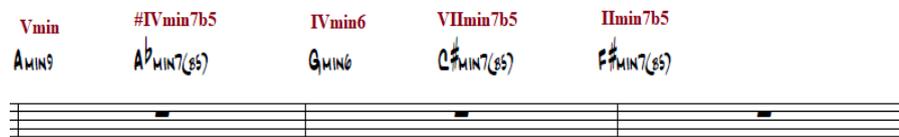


Figura 2.55. Compases 21-23 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del compás 24, encontramos un dominante secundario, el cual, cae en el acorde, pero no a la cualidad esperada y luego el siguiente acorde también es un dominante secundario, el cual, resuelve al segundo grado diatónico en el compás 25 como se muestra en la Figura 2.56.

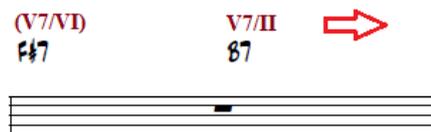


Figura 2.56. Compás 24 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Sección de solos (Compases 25-40)

Dentro de esta progresión encontraremos que no existe ninguna correlación con la sección A. Empieza en el compás 25 con su segundo grado diatónico y luego lo precede un $bVI7$. Compás 26 se encuentra un segundo grado diatónico menor y le precede un sustituto tritonal del primer grado que resuelve en el siguiente compás que se mantiene hasta el compás 28 como se muestra en la Figura 2.57.

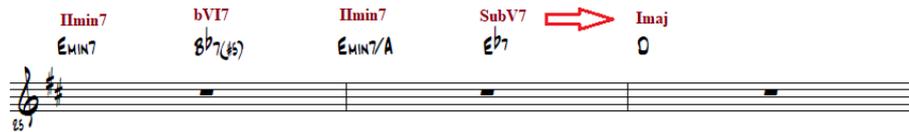


Figura 2.57. Compases 25-27 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compás 29 comienza desde un cuarto grado diatónico y se mueve al primer grado tónico en el siguiente compás como se observa en la Figura 2.58

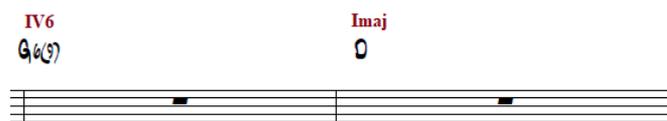


Figura 2.58. Compases 29 y 30 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 31 encontramos un *bVII7*, el cual, es un dominante de función especial que se mueve a un *bII maj7* y resuelve al primer grado tónico con su bajo en la quinta como se muestra en la Figura 2.59.



Figura 2.59. Compases 31 y 32 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del compás 33 aparece un tercer grado menor diatónico con su tercera en el bajo que se mueve a un sustituto tritonal del quinto grado que resuelve y luego se mueve a un *bVII7* con su quinta en el bajo que no resuelve en el compás 34 como se muestra en la Figura 2.60.

IImin7	SubV7/V	V7	bVII7
E_MIN7	B^b7	A7	C7/G

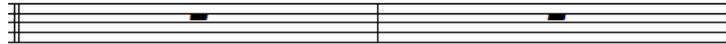


Figura 2.60. Compases 33 y 34 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 35 se encuentra un dominante secundario con su cuarta suspendida y luego se mueve a la misma dominante, pero con sin su cuarta en el compás 36 y que resuelve a un segundo grado menor diatónico en el compás 37 como se muestra en la Figura 2.61.

(V7/II)	V7/II
B7sus4/F#	B7(es)

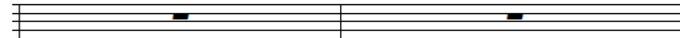


Figura 2.61. Compases 35 y 36 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Dentro del mismo compás 37 encontramos un segundo grado menor diatónico. Dentro de este mismo compás, el segundo grado menor se mueve hacia *bVI7* que se mueve a un segundo grado menor diatónico. Luego encontramos un sustituto tritonal que resuelve al primer grado tónico como se observa en la Figura 2.62.

IImin7	bVI7	IImin7	SubV7	Imaj
E_MIN7	B^b7(es)	E_MIN7/A	E^b7	D



Figura 2.62. Compases 37-39 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Head Out (compases 42-59)

El compás 42 empieza con un dominante secundario del segundo grado que no resuelve como se muestra en la Figura 2.63.



Figura 2.63. Compás 42 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 43 encontramos un *bVII7*, el cual, se mueve hacia un cuarto grado mayor en el compás 44. En el compás 45, encontramos su quinto grado diatónico que se mueve a un *bIImaj* como se muestra en la Figura 2.64.



Figura 2.64. Compases 43-45 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En el compás 47 encontramos un *bIIImaj* y en el compás 48 existe un sexto grado menor diatónico que se mueve a un dominante secundario del segundo grado que no resuelve como se muestra en la Figura 2.65.

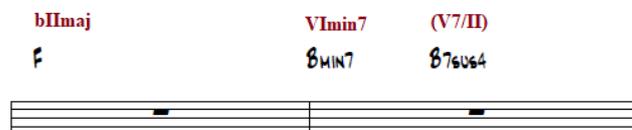


Figura 2.65. Compases 47 y 48 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compás 49 encontramos un dominante secundario del segundo grado que no resuelve. Lo precede otro dominante secundario que no resuelve a la cualidad esperada ni acorde esperado. Dentro del compás 50, encontramos un IV-(maj7), el cual, le precede un tercer grado semidisminuido. Compás 51 se encuentra un segundo grado dominante de función especial, que resuelve en el compás 52 al primer grado, pero no a la cualidad esperada como se muestra en la Figura 2.66.

(V7/II) B7 V7 A7 IVmin(maj7) Gmin(maj7) IIImin7b5 Fmin7b5 II7 E7(b9,b13) (V7/IV) D7

Figura 2.66. Compases 49-52 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Compás 54, aparece un *bVIIImaj7*, el cual, se mantiene por otro compás hasta que en el compás 56 aparece un *bVII7*, el cual, cumple una función especial de dominante. Compás 57 encontramos un cuarto grado diatónico. Compás 58 aparece un dominante secundario que no resuelve ni cae a la cualidad esperada. Compás 59 finaliza el tema con una triada mayor del sexto grado como se muestra en las Figuras 2.67 y 2.68.

bVIIImaj7
Cmaj7

Figura 2.67. Compás 54 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

bVII7 C7 IVmaj G (V7/II) B7 VIImaj Bmaj7

Figura 2.68. Compases 56-59 del tema Moon Dreams arreglado por Gil Evans.
Fuente: Daniel Achig (2018)

2.3.2.3 Técnicas orquestales empleadas

- **Spread voicing:** compases 1, 7, 14, 31 y 48
- **Drop 2+4:** compases 4 y 21
- **Unísonos:** compases 1, 5, 12, 27, 28, 40, 42, 57 y 58
- **Shell voicing:** compases 5, 20 y 24
- **Drop 3:** compases 6, 7 y 34
- **Drop 2+3:** compás 7

- **Voicing característicos:** compases 6, 15, 23, 32 y 50
- **4 way close omit 2:** compases 5, 13, 14 y 39
- **4 way close omit 3:** compases 11, 13, 14, 29, 43, 45 y 50
- **4 way close omit 4:** compases 30 y 55
- **4 way close:** compases 7, 15, 16 y 52
- **Drop 2:** compases 17-19, 21, 49 y 53
- **Drop 2 omit 3:** compás25
- **Drop 3 omit 4:** compases 30 y 55
- **Octavas:** compases 1, 12, 14, 34, 36, 40, 43, 45-48, 50, 54, 56-59
- **Triadas:** compases 22, 42 y 51

2.3.3 Análisis del tema Playita Mía

A continuación, vamos a exponer el análisis melódico y luego el análisis armónico del tema Playita mía. Para ver la partitura completa del tema, referirse a la sección Anexos 2.

2.3.3.1 Análisis melódico

La nota más grave del tema será un $C4$ de piano, mientras que la nota más aguda del tema será un $A5$ de piano como se muestra en la Figura 2.69.



Figura 2.69. Tesitura del Tema Playita Mia.
Fuente: Daniel Achig (2018)

La tonalidad de la canción en la primera parte se encuentra en F mayor como se muestra en la Figura 2.70.



Figura 2.70. Escala de F mayor.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Introducción o Estribillo

- En los compases 1 y 2 encontramos un motivo melódico-rítmico, el cual, se transpola a los compases 3 y 4.
- Encontramos una frase antecedente (compases 1-5) y una frase consecuente (compases 6-8).

Primera Estrofa (A)

- En los compases 12-17 encontramos un motivo melódico-rítmico que llega una resolución en el compás 18.

Segunda Estrofa (A´)

- Encontramos el motivo de la parte A, transpolado una cuarta justa ascendente en los compases 21-23.
- Compás 24 existe una variación rítmica.
- Compás 26-29, repetición de la variación del motivo de los compases 22-25.
- Compases 29-35, repetición rítmica y transpolación del motivo de los compases 11-17.

Tono Menor

En la segunda estrofa (B) el tema pasa de la tonalidad de *F mayor* a *F menor* como se muestra en la Figura 2.71.



Figura 2.71. Escala de F menor.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Tercera Estrofa (B)

- Compases 40-47, encontramos una frase rítmica transpolada, la cual, pertenece a los compases 12-19.
- Compases 48-53, frase rítmica transpolada, la cual, pertenece a los compases 26-31.
- Compases 59-62, frase rítmica transpolada, la cual, pertenece a los compases 28-36.

Final

- Motivo melódico-rítmico igual que en la sección de introducción y resolución a la tónica.

2.3.3.2 Análisis armónico

Introducción o Estribillo

- Comienza con una cadencia de dominante (*V7*) que se extiende hasta el compás 2 y resuelve en el compás 3 al primer grado Tónico (*I*). Esta cadencia se repetirá en la introducción hasta que en la segunda repetición la resolución resuelva nuevamente al primer grado tónico, dando paso a la primera estrofa.

Primera Estrofa (A)

- Comienza en el compás 12 con el primer grado tónico, el cual, se extiende hasta el compás 15.

- Del compás 16 al compás 19, encontramos la misma cadencia que está presente de los compases 1-4 en la introducción del tema con los mismos grados diatónicos.

Segunda Estrofa (A')

- Empieza en el compás 22 con su cuarto grado diatónico, el cual, se extiende hasta el compás 25 y en el compás 26 regresa a su primer grado diatónico que se extiende hasta el compás 29.
- Del compás 30-33 nos encontramos con un *bIIIImaj*.
- De los compases 34-37, volvemos a encontrar la cadencia V7-I (Dominante – Tónica), la misma que al finalizar nos llevará a la introducción del tema.

Tono menor (Estrofa B)

- Compases 40 y 41, encontramos un dominante secundario que resuelve en el compás 42 a un cuarto grado menor diatónico. La misma cadencia o movimiento armónico se repite para los compases que le anteceden (compases 44-47)
- Desde el compás 48-51, encontramos una cadencia diatónica mayor Dominante a Tónica (*V7-Imaj*). La misma cadencia la encontraremos en los compases 52-55, 56-59 y 60-63. Esta cadencia nos indica que la tonalidad menor cambia a mayor y que la tonalidad varía dependiendo del grado tónico a resolver. Durante estos compases (48-59), la tonalidad cambia tres veces, hasta regresar a la tonalidad mayor (Fa mayor), la cual, es la tonalidad original del tema.

Final

- Compases 68-71, conclusión del tema mediante una cadencia V-I diatónica de la tonalidad de *F mayor*.

2.3.4 Análisis del tema Chica Linda

A continuación, vamos a exponer el análisis melódico y luego el análisis armónico del tema Chica Linda. Para ver la partitura completa del tema, referirse a la sección Anexos 2.

2.3.4.1 Análisis melódico

La nota más aguda de la melodía del tema es un $G\#5$ de piano, mientras que la nota más grave de la melodía del tema es un $E4$ como se muestra en la Figura 2.72.



Figura 2.72. Tesitura del tema Chica Linda.
Fuente: Daniel Achig (2018)

La Tonalidad del tema es E mayor como se muestra en la Figura 2.73.

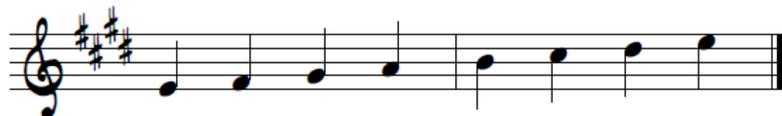


Figura 2.73. Escala de E mayor.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Introducción

- Empieza con una anacrusa y una frase que se melódico- rítmica desde el compás 1-5 que evoca a un contexto de pregunta (frase antecedente).
- Compás 6 y 7, resolución de la melodía en la quinta del acorde (función tónica, frase consecuente).
- Del compás 8-13, se encuentra un motivo melódico-rítmico con su respectiva variación y que se mantiene hasta el compás 13.
- Del compás 14 y 15 la melodía baja desde la raíz y marca un arpeggio mayor de sexta (función tónica).

Estrofa 1 (A compases 16-19)

- Frase antecedente (compases 16-19) motivo rítmico que se repite y se transpola hacia los siguientes compases.
- Frase consecuente (compases 20-23) motivo rítmico previamente expuesto en los compases (16-19).
- Variación melódica (compases 24-32) desarrollo y culminación frases (Frase resolutive).

Estrofa B

- Anacrusa evocando el motivo inicial (motivo melódico-rítmico igual, diferentes notas). Comparación en compases 1-13 y compases 33-45.
- Frase antecedente (compases 33-37), frase consecuente (compases 37-39).
- Frase resolutive (compases 40-46, 48-50)

Puente o interludio

- Ejecución de la melodía de la parte A sin voz (instrumental compases 51-68).

Final

- Frase conclusiva, melodía finaliza en la tónica.

2.3.4.2 Análisis armónico

Introducción

- En los compases 1-3, se encuentra un cuarto grado diatónico.
- Compás 4, encontramos un dominante de función especial (*II7*).
- Resolución en el compás 5 al primer grado tónico, que se extiende hasta el compás 9.

- Compás 10, encontramos una función dominante del quinto grado diatónico hasta el compás 13 que resuelve en el compás 14 al primer grado tónico.

Estrofa 1 (A) (Compases 16-31)

- El compás 16 empieza con el primer grado diatónico de la escala (*Emaj*).
- En el compás 18 encontramos que la armonía se mueve de hacia el cuarto grado diatónico (*Amaj*).
- Posteriormente el cuarto grado que encontramos en el compás 18, se moverá a una función dominante o al quinto grado diatónico de la escala (*B7*) para regresar al primer grado tónico (*Emaj*).
- En el compás 24, encontramos el acorde de *Gmaj*, el cual, procede a tener una función *bIIImaj* que se extiende hasta el compás 27.
- Compases 28 y 29, encontramos el quinto grado dominante que resuelve al primer grado tónico en el compás 30.

Estrofa 2 (A')

- Repetición de la sección A con los mismos movimientos armónicos, pero con diferente letra.
- Compases 32 y 33, primer grado diatónico como resolución del compás 29.

Estrofa 3 (B) (Compases 34-47)

- Compás 34, empieza con un cuarto grado diatónico que se extiende hasta el compás 36.
- En el compás 37 encontramos un *II7*, el cual, es un segundo grado dominante de función especial que resuelve en el compás 38 al primer grado diatónico (*Emaj*).
- El primer grado se extenderá desde el compás 38 hasta el compás 41.

- Compás 42, encontraremos un quinto grado dominante diatónico, el cual, se extenderá hasta el compás 47.

Estrofa 4 (B')

- Repetición de la sección B con los mismos movimientos armónicos, pero con diferente letra.
- Compás 48, encontramos el quinto grado dominante previamente utilizado en el compás 42.
- Compás 49, resolución del compás 48 hacia el primer grado tónico. (*Cadencia V7-Imaj*)

Interludio o puente (Compases 51-68)

- Compás 51, comienza con el primer grado tónico hasta el compás 52.
- Compás 53, tenemos un cuarto grado diatónico que se mantiene hasta la siguiente compás.
- Compás 55, cuenta con un quinto grado dominante diatónico que se mantiene hasta el compás 56.
- Compás 57, primer grado tónico a manera de resolución previa del compás 56, el cual, se mantiene hasta el compás 58.
- Compás 59, encontramos un *bIIIImaj7*, el cual, se mantendrá hasta el compás 62.
- Compás 63 y 64, presencia de un quinto grado dominante diatónico, el cual, resuelve a un primer grado tónico en el compás 65, el mismo que se mantiene hasta el compás 68.

Final

- Luego de la repetición del tema desde el inicio, salta de la coda al final en donde nos encontraremos en el compás 69 y 70 con un quinto grado dominante que resuelve en el compás 71 al primer grado tónico.

2.3.4 Resultados de análisis

Los resultados obtenidos de los análisis de las partituras de los temas *Boplicity* y *Moon Dreams* arreglados por Gil Evans, así como los movimientos armónicos, técnicas de orquestación, tipos de voicings; se exponen a continuación en la figura 2.74.

Recursos musicales utilizados por Gil Evans para el arreglo de los temas *Boplicity* y *Moon Dreams*

Recursos Musicales	<i>Boplicity</i>	<i>Moon Dreams</i>
Técnicas de orquestación y voicings	<ul style="list-style-type: none"> • Spread voicing • Drop 2+4 • Unísonos • Shell voicing • Drop 3 • Drop 2+3 • 4 way close omit 2 • 4 way close omit 3 • 4 way close omit 4 • 4 way close • Drop 2 • Drop 2 omit 3 • Drop 3 omit 4 	<ul style="list-style-type: none"> • Spread voicing • Drop 2+4 • Unísonos • Shell voicing • Drop 3 • Drop 2+3 • 4 way close omit 2 • 4 way close omit 3 • 4 way close omit 4 • 4 way close • Drop 2 • Drop 2 omit 3 • Drop 3 omit 4

	<ul style="list-style-type: none"> • Octavas • Triadas 	<ul style="list-style-type: none"> • Octavas • Triadas
Movimiento Melódico	<ul style="list-style-type: none"> • Variaciones melódicas rítmicas • Melodía principal repartida a los Saxofones Alto y Barítono. • Uso de la trompeta como instrumento líder. • Movimiento contrario de la Tuba en comparación a los demás instrumentos. • Uso del calderón para finalizar el tema. 	<ul style="list-style-type: none"> • Transpolación de motivos rítmicos hacia varios instrumentos. • Saxofón como instrumento líder. • Trombón, saxofón barítono y tuba haciendo uso del contrapunto. • Uso de la trompeta para entonación de la melodía. • Corno francés como instrumento líder, el cual, entona la melodía. • Saxofón alto como instrumento líder. • El trombón realiza variaciones de figuras melódica-rítmica. • Compases 49-56, la tuba y el saxo barítono comparten los mismos motivos rítmicos. Por otra parte, la trompeta y el

		<p>trombón será quienes ahora comparten motivos melódico-rítmicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Saxofón alto hace uso del contrapunto. • Tutti como forma de finalizar el tema.
Movimientos armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Cadencias II – V- I • Armonía diatónica • Dominantes Secundarios • Resoluciones primarias del dominante • Resoluciones deceptivas del dominante • Acordes de Intercambio modal • Bajo en tercera o quinta del acorde. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sustitutos tritonales • Armonía diatónica • Inversión del bajo en los acordes • Acordes de Intercambio modal • Triadas • Dominantes secundarios • Resoluciones deceptivas • Resoluciones primarias del dominante • Cadencias II - V

Cuadro No 2.1 Cuadro de resultados.
Fuente: Daniel Achig (2018)

2.4 Análisis de las entrevistas

En base a las entrevistas realizadas al Dr. Rafael Guzmán y al Mgs. Andrés Noboa, podemos sacar las siguientes conclusiones que nos dieron para realizar nuestro trabajo como se observa en la figura 2.75:

	Dr. Rafael Guzmán	Master Andrés Noboa
Elementos musicales inamovibles	Timbre y Ritmo	Timbre y Ritmo
Instrumentación	Depende de la tesitura de la obra y el registro de cada instrumento al que se le va a asignar las partes	Depende del estilo y la instrumentación específica de la obra o el estilo original
Nivel de pureza mantenida	No se logrará mantener la pureza de la obra	No se logrará mantener la pureza de la obra
Posibles soluciones para mantener la esencia original	Tratar en su mayor medida de recrear o lograr que la audiencia identifique dicha arreglada como la original	Integrar características rítmicas claves del estilo en el arreglo para hacer referencia a dicho estilo

Cuadro 2.2. Cuadro de conclusiones de las entrevistas.
Fuente: Daniel Achig (2018)

CAPITULO III

3.1 Título

Creación de dos arreglos del género pasacalle para un formato de orquesta de música popular aplicando las técnicas orquestales de Gil Evans en los arreglos de los temas *Boplicity* y *Moon Dreams* del álbum *Birth of the Cool* de Miles Davis.

3.2 Justificación de la propuesta

Esta propuesta tiene como finalidad brindarle al pasacalle un formato instrumental más variado para ampliar la sonoridad y las técnicas de orquestación que se usan tradicionalmente al momento de realizar un arreglo en composiciones de género o carácter nacional. Esta propuesta quiere demostrar además que al momento de arreglar u orquestar un tema, se puede tanto preservar la esencia de un género, como perderlo por completo.

3.3 Objetivo

Orquestar dos pasacalles ecuatorianos tratando de preservar en lo más que se puede el sentido autóctono del mismo. Además de incorporar las técnicas de orquestación que empleó el arreglista Gil Evans en los temas *Boplicity* y *Moon Dreams* en los dos pasacalles ecuatorianos.

3.4 Descripción

Para la orquestación del primer tema “Chica Linda”, se ha decidido mantener la forma de canción intacta, así también como el ritmo. Se ha tomado la decisión de no incluir una sección de solos, puesto que eso no es propio del pasacalle ecuatoriano y solo causará que se distancie aún más de objetivo primordial de este trabajo.

3.5 Arreglos

Para el arreglo se ha decidido mantener la armonía del tema lo más intacta posible, y solo agregarle cadencias y acordes con séptima en lugares específicos. La tonalidad de la canción también se ha mantenido intacta. La melodía ha sido modificada en ciertas áreas. Además, se le han agregado dinámicas a melodía original.

En la figura 3.1 y 3.2, se exponen los movimientos armónicos empleados para la introducción.



Figura 3.1. Movimientos armónicos en el arreglo Chica Linda compases 4-8.
Fuente: Daniel Achig (2018)

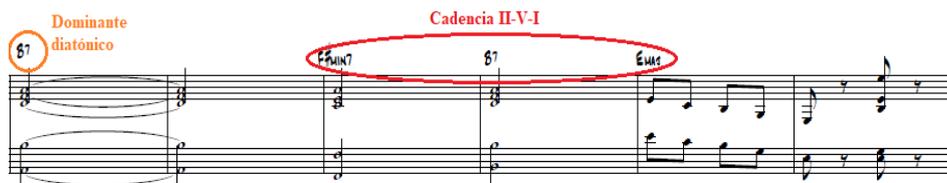


Figura 3.2. Movimientos armónicos en el arreglo Chica Linda compases 10-15.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En cuanto a la orquestación, en la figura 3.3 se muestra las técnicas empleadas para la introducción del arreglo.

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TROMBONE 1

TROMBONE 2

Drop 2

Ligadura expresiva

Staccato

Tenuto

Unisono con saxofones

Figura 3.3. Técnicas orquestales en el arreglo Chica Linda compases 1-4.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Drop 2

4 way close

Drop 2+4

Drop 3

Unisono

Terceras

Drop 2

Figura 3.4. Técnicas orquestales en el arreglo Chica Linda compases 5-8.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En la sección A, se agregaron ciertos acordes y cadencias para mantener el sentido autóctono y la sonoridad del tema sin cambiarlo radicalmente en el aspecto sonoro. En la figura 3.5 se muestran los acordes. Figura 3.6 muestra las cadencias utilizadas.



Figura 3.5. Acordes empleados en la sección A del arreglo Chica Linda compases 16-19.
Fuente: Daniel Achig (2018)

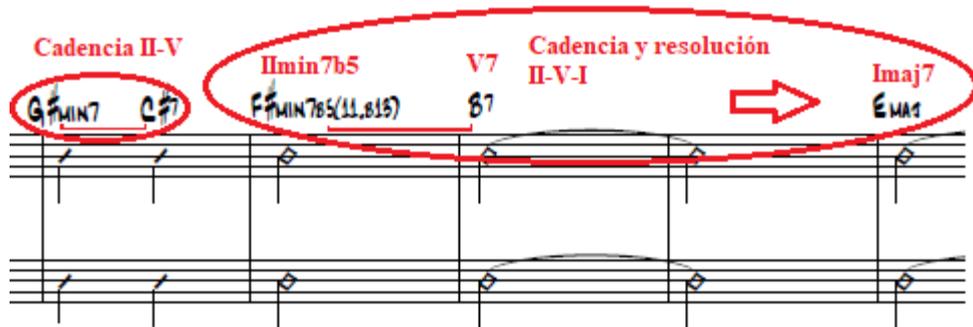


Figura 3.6. Acordes y cadencias empleadas en la sección A del arreglo Chica Linda compases 26-29.
Fuente: Daniel Achig (2018)

A continuación, tenemos las técnicas de orquestación empleadas para la sección A como se observa en las figuras 3.7 y 3.8.

Figure 3.7 shows a musical score for measures 16-19 of the arrangement 'Chica Linda'. The score is for a saxophone section (A. Sax. 1 & 2, T. Sax. 1 & 2) and a trumpet/tenor section (B♭ Trp. 1 & 2, Ten. 1 & 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal symbol (A) at the beginning. Several orchestration techniques are highlighted with colored boxes: a blue box labeled 'Triada' covers measures 16-18 in the saxophone parts; a green box labeled '4 way close' covers measures 16-18 in the saxophone parts; and purple boxes labeled 'Terceras' cover measures 16-18 in the trumpet parts.

Figura 3.7. Técnicas de orquestación en la sección A del arreglo Chica Linda compases 16-19.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Figure 3.8 shows a musical score for measures 27-31 of the arrangement 'Chica Linda'. The score is for a saxophone section and a trumpet/tenor section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal symbol (1). Several orchestration techniques are highlighted with colored boxes: a green box labeled 'Unisono con trompetas' covers measures 27-31 in the saxophone parts; a green box labeled 'Unisono con trombones' covers measures 27-31 in the saxophone parts; a purple box labeled 'Terceras' covers measures 27-31 in the trumpet parts; a red box labeled 'Drop 2' covers measures 27-31 in the saxophone parts; and a blue box labeled 'Drop 2+4' covers measures 27-31 in the saxophone parts.

Figura 3.8. Técnicas de orquestación en la sección A del arreglo Chica Linda compases 27-31.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En la figura 3.9 y 3.10 se muestran las técnicas de orquestación empleadas para la sección B y ciertos acordes, los cuales en su voicing llevan ciertas tensiones.

Figura 3.9. Técnicas de orquestación y armonía en la sección B del arreglo Chica Linda compases 34-37.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Figura 3.10. Técnicas de orquestación y armonía en la sección B del arreglo Chica Linda compases 42-47.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En la figura 3.11 se muestra el final del tema orquestado y los acordes que usa dicha sección y sus funciones.

The image displays a musical score for the final of the piece 'Chica Linda'. It consists of two systems of staves. The top system shows a 'Spread voicing' of a chord across five staves, highlighted with a green vertical box. The bottom system shows a sequence of chords with various voicings: 'Drop 2+3' (orange box), 'Drop 2+4' (blue box), and 'Drop 2' (red box). Below the bottom system, the chords are identified as B7, F7 (circled in red), E7(b9), and Octava. A red label 'Sustituto tritonal' is placed below the F7 chord.

Figura 3.11. Final del arreglo Chica Linda.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Arreglo completo de Chica Linda

CHICA LINDA

PASCAGALLE

INTRO

CARLOS RUISTRA INGANITE
ARREGLO DANIEL ACHIG

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- ALTO SAX 1**: Starts with a melodic line in the first measure, marked *p*.
- ALTO SAX 2**: Mirrors the first Alto Sax part, marked *p*.
- TENOR SAX 1**: Provides harmonic support with a melodic line, marked *p*.
- TENOR SAX 2**: Mirrors the first Tenor Sax part, marked *p*.
- TRUMPET IN Bb 1**: Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- TRUMPET IN Bb 2**: Mirrors the first Trumpet part, marked *mf*.
- TROMBONE 1**: Provides harmonic support, marked *mf*.
- TROMBONE 2**: Mirrors the first Trombone part, marked *mf*.
- PIANO**: Accompanies the saxophones and trumpets, marked *mf*. It includes a section labeled *AMARCO* and *CL#INT*.
- ACOUSTIC BASS**: Provides the bass line, marked *mf*. It includes a section labeled *AMARCO* and *CL#INT*.
- DRUM SET**: Provides the rhythmic foundation, marked *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*, *f*), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

CHICA LINDA

2

Musical score for 'CHICA LINDA' featuring saxophones, trumpets, trombones, piano, and double bass. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *Emas*. The instrumentation includes:

- A. SX. 1
- A. SX. 2
- T. SX. 1
- T. SX. 2
- B♭ TR. 1
- B♭ TR. 2
- TBN. 1
- TBN. 2
- PNO.
- A.B.
- D.S.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The piano part features chords like C#7/G# and F#MIN7. The double bass part includes a section marked 'D.S.' with a repeat sign and a measure number '9'.

CHICA LINDA

3

[A]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Alto Saxophones 1 and 2, Tenor Saxophones 1 and 2, Baritone Saxophones 1 and 2, and Piano. The second system includes parts for Baritone Saxophones 1 and 2, Tenor Saxophones 1 and 2, Piano, and Brass (Trumpets and Trombones). The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system starts with a dynamic marking of *p* and includes a first ending bracket labeled **[A]**. The second system includes dynamic markings of *p* and *mf*. The piano part features chords such as Am7, C7, and E7. The brass part includes a section marked **[B]** starting at measure 16.

A. SX. 1
A. SX. 2
T. SX. 1
T. SX. 2
Bb: TP. 1
Bb: TP. 2
TBN. 1
TBN. 2
PNO.
A. B.
D. S.

87
87
16

CHICA LINDA

4

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, Baritone Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The second system includes parts for Baritone Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *mp*. Chord symbols for piano include G#m7, G#m7b5(11,9,13), and E#m7. The piece concludes with a double bar line and the number 24.

CHICA LINDA

6

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, Baritone Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The second system includes parts for Baritone Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The score features various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, staccato), and performance instructions like 'PNO.' and 'A.B.'. Rehearsal marks 1 and 2 are present at the beginning of the first system. The piano part includes chord symbols like E6 and E major. The double bass part includes a '4/4' time signature at the end.

CHICA LINDA

8

The musical score is arranged in a system with five staves. The instruments are labeled as follows:

- A. SX. 1** and **A. SX. 2**: Alto Saxophones, both marked *mf*.
- T. SX. 1** and **T. SX. 2**: Tenor Saxophones, both marked *mf*.
- B♭ Trp. 1** and **B♭ Trp. 2**: B-flat Trumpets, both marked *mf*.
- TBN. 1** and **TBN. 2**: Trombones, both marked *mf*.
- PNO.**: Piano, with dynamics *mf* and *f*.
- A.B.**: Double Bass, with dynamics *mf* and *f*.
- D.S.**: Double Bass, with dynamics *mf* and *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part features chords labeled **F#MIN7B5(L.S15)** at measures 87 and 88. The double bass part has a section starting at measure 89.

59

CHICA LINDA

Musical score for "CHICA LINDA" featuring various instruments. The score is written in G major and 2/4 time. The instruments and their parts are:

- A. SX. 1**: Saxophone 1, Treble clef, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- A. SX. 2**: Saxophone 2, Treble clef, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- T. SX. 1**: Tenor Saxophone 1, Bass clef, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- T. SX. 2**: Tenor Saxophone 2, Bass clef, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- 8^{va} Trp. 1**: Trumpet 1, Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- 8^{va} Trp. 2**: Trumpet 2, Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- TBN. 1**: Trombone 1, Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- TBN. 2**: Trombone 2, Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- PNO.**: Piano, Treble and Bass clefs, playing a rhythmic accompaniment with chords and single notes.
- A.B.**: Clarinet in Bb, Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- O. S.**: Oboe, Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*), articulation marks, and phrasing slurs. The piano part features a consistent rhythmic pattern with chords and single notes. The woodwind and brass parts provide harmonic support and melodic counterpoint to the saxophone lines.

CHICA LINDA

10

A musical score for the piece "Chica Linda". The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2, B♭ TRP. 1, B♭ TRP. 2, TBN. 1, TBN. 2, PNO., A.B., and D. S. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano part features chords labeled G#MIN7, C#7, and F#MIN7. The double bass part includes a section marked "87".

CHICA LINDA

11

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, B-flat Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The second system includes parts for B-flat Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The score features various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano part includes chord symbols: E major, A major, G major, and C major. The double bass part includes a repeat sign at the end.

CHICA LINDA

14

1.

A. SX. 1
A. SX. 2
T. SX. 1
T. SX. 2

B♭ TRP. 1
B♭ TRP. 2
TBN. 1
TBN. 2

PNO.
A.B.
D. S.

107

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'CHICA LINDA'. The score is arranged in a system with 14 staves. The first four staves are for saxophones: Alto Saxophone 1 and 2, and Tenor Saxophone 1 and 2. The next four staves are for trumpets and trombones: B♭ Trumpet 1 and 2, and Trombone 1 and 2. The piano part is indicated by a brace on the next two staves. The double bass part is on the final staff. The music is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. There are also performance instructions like '1.' and '107'.

Playita Mia

Al igual que el arreglo anterior, se ha dejado la forma del tema intacta para preservar el sentido autóctono en su mayoría. Se ha utilizado la misma instrumentación que en el arreglo anterior.

Dentro de este arreglo, se ha utilizado la ligadura de expresión para ciertos pasajes, con la finalidad de obtener un sonido más fluido y no tan cortado. Las técnicas de orquestación empleadas no difieren tanto en comparación a las del arreglo anterior como se muestra en la figura 3.12.

The image displays a musical score for 'Playita Mia' across two systems. The top system features four staves, likely for brass instruments. A blue box labeled 'Drop 2' highlights a specific chord voicing. A red box labeled '4 way close' highlights another chord voicing. The bottom system features four staves, likely for woodwind instruments. A red box labeled 'Octavas' highlights a passage where the melody is played an octave lower. A green box labeled 'Terceras' highlights a passage where the melody is played in thirds.

Figura 3.12. Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mia compases 6-11.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Para la sección A la melodía es ejecutada en por las trompetas, las cuales entonan dicha melodía mediante el uso de terceras. Los trombones por otro lado hacen uso de las octavas, entonando la melodía una octava debajo de las trompetas y con una variación rítmica, para luego realizar un contrapunto en comparación a las demás voces al unísono.

Para la parte armónica se ha agregado los acordes de *Bb7* y *Amin7*, con la finalidad de aportarle un diferente color a la armonía tratando de no ser tan extremos en el cambio. Existe un manejo de dinámicas por parte de todos los vientos y metales, excepto las trompetas, las cuales entonan la melodía. Una dinámica decrescendo de mezzopiano a piano es ejecutada por la sección de saxos como se muestra en la figura 3.13.

The image shows a musical score for 'Playita Mia Sección A'. It features staves for Alto Saxophones (A. Sax. I, II), Tenor Saxophones (T. Sax. I, II), and Trumpets (Tr. I, II). The score includes various annotations and markings. A red box highlights a '4 way close' texture in the saxophone parts. A green box highlights a 'Triada' texture. A blue box highlights a 'Unisono' texture. A legend at the bottom identifies chord types: 'Sustituto tritonal' (Bb7), 'Amin7', 'Tercer grado menor', and 'Octavas'.

Figura 3.13. Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mia Sección A.
Fuente: Daniel Achig (2018)

En la sección B hicimos uso de la cadencia II-V en varias ocasiones para darle a la armonía otro movimiento y el mismo se complementó con el uso de un staccato en la melodía a manera de tutti. Al igual que en la sección A, también se empleó un decrescendo de mezzopiano y mezzoforte a piano en los saxos y las trompetas respectivamente como se muestra en la figura 3.14.

Figura 3.14. Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mia Sección B.
Fuente: Daniel Achig (2018)

La sección C del tema se encuentra en la tonalidad de *F menor*, y por lo cual las funciones armónicas cambian. A manera de resolución, se han agregado candencias II-V que resuelven a la cualidad y grado esperado. Por otro lado, se ha decidido para esta sección emplear a los saxofones como refuerzo de la melodía y también se ha empleado la técnica drop 2+4 y drop en esta sección como se observa en la imagen 3.15.

Figura 3.15. Técnicas de orquestación empleadas en el arreglo Playita Mia Sección C compases 56-63.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Para el ending se decidió dejar la armonía del tema intacta, además de evitar orquestrar la sección de saxos, por cual, se ha optado por reforzar las voces de las trompetas y los trombones como se puede apreciar en la figura 3.16.

The image displays a musical score for the ending of 'Playita Mia', focusing on the brass section. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes the first and second parts of the Alto Saxophone (A. Sax. 1 and 2), the first and second parts of the Tenor Saxophone (T. Sax. 1 and 2), and the first and second parts of the Trombone (Tbn. 1 and 2). The second system includes the first and second parts of the Trumpet (T. Trp. 1 and 2) and the first and second parts of the Trombone (Tbn. 1 and 2). Annotations in green highlight specific parts: 'Unisano con trombones' (Unison with trombones) is written above the Tenor Saxophone parts, and 'Unisano con trompetas y trombones' (Unison with trumpets and trombones) is written above the Trumpet and Trombone parts. Red boxes highlight the Tenor Saxophone parts in the first system and the Trombone parts in the second system, with the word 'Octavas' (Octaves) written below them. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some parts featuring eighth and sixteenth notes.

Figura 3.16. Ending del arreglo Playita Mia.
Fuente: Daniel Achig (2018)

Arreglo de Playita Mia completo

PLAYITA MIA PASADALLE

CARLOS RUBIRA INGANTE
ARREGLO DANIEL ABUIG

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments are labeled as follows from top to bottom: ALTO SAX 1, ALTO SAX 2, TENOR SAX 1, TENOR SAX 2, TRUMPET IN B♭ 1, TRUMPET IN B♭ 2, TROMBONE 1, TROMBONE 2, PIANO, ACOUSTIC BASS, and DRUM SET. The score begins with an 'INTRO' section. The first system includes a first ending bracket labeled '1.' above the saxophone staves. The second system features a second ending bracket labeled '2.' above the saxophone staves. The piano part includes dynamic markings such as *fz* and *f*, and chord symbols like *C7* and *F#*. The drum set part includes a *mf* dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

P. MITA MIA

2

1. 2.

A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx. 1
T. Sx. 2

8^{va} Trp. 1
8^{va} Trp. 2
Tbn. 1
Tbn. 2

PNO.

A.B.
D.S.

Musical score for the piece "PLANETA MIA". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2, Sx. Trp. 1, Sx. Trp. 2, TBN. 1, and TBN. 2. The second system includes parts for PNO., A.B., and D. S. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. Chord symbols are provided for the piano part: EMIN7ES, A7, DMIN7, Bb MAJ6, F6, AMIN7, D7, GMIN7, and C7. The piano part is marked with a *p* dynamic. The vocal parts (A.B. and D. S.) are marked with a *p* dynamic. The score is numbered 12 at the bottom right.

PLUMYA MIA

4

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are labeled as follows:

- A. Sax. 1**: Alto saxophone, first part.
- A. Sax. 2**: Alto saxophone, second part.
- T. Sax. 1**: Tenor saxophone, first part.
- T. Sax. 2**: Tenor saxophone, second part.
- 8b-Tpt. 1**: 8-baritone trumpet, first part.
- 8b-Tpt. 2**: 8-baritone trumpet, second part.
- TBN. 1**: Trombone, first part.
- TBN. 2**: Trombone, second part.
- PNO.**: Piano.
- A.B.**: Alto saxophone solo.
- D. S.**: Drum solo.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mfz*. Chord symbols are present above the piano part, including $A^{\flat}Maj7$, $B^{\flat}Maj7$, $D^{\flat}Maj7$, $G7$, $C7$, and F^{\flat} . The system concludes with a double bar line and the number 50.

PLAYITA MIA

5

INTRO

A. SX. 1
A. SX. 2
T. SX. 1
T. SX. 2
B1 TRP. 1
B1 TRP. 2
TRB. 1
TRB. 2
PNO.
A.B.
D. B.

33

PLUMITA MIA

6

Musical score for the piece "PLUMITA MIA". The score is arranged for woodwinds, strings, piano, and a vocal soloist. The woodwind section includes two flutes (A. SX. 1, A. SX. 2), two saxophones (T. SX. 1, T. SX. 2), two clarinets in Bb (Bb Clar. 1, Bb Clar. 2), two tenors (TEN. 1, TEN. 2), and a bassoon (BASSOON). The string section consists of two violins (V. 1, V. 2) and two violas (VI. 1, VI. 2). The piano part (PNO.) is written in the right hand, and the vocal soloist part (O. S.) is in the left hand. The score is marked with dynamics such as *mf* and *pp*, and includes performance instructions like *rit.* and *rit. a.*. The piece concludes with a double bar line and the number 43.

PLAVITA MIA

The musical score is arranged in two systems. The first system includes four staves for woodwinds: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, and T. Sax. 2. The second system includes four staves for strings: Str. Trp. 1, Str. Trp. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. Below the string staves are the piano (PNO.) and vocal soloists (A.S. and O.S.). The score begins with an 'INTRO' section. The woodwinds play a melodic line with various articulations and dynamics. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The piano part features chords and melodic lines, with dynamic markings like 'p' and 'mf'. The vocal soloists enter with a melodic line, accompanied by piano and woodwinds. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

PLAYITA MIA

10

The musical score is arranged in two systems. The first system includes four woodwind staves: Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2. The second system includes four brass staves: Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Piano, and Double Bass. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp* are used throughout. The piano part includes chordal textures and melodic lines, with some chords marked with *tr* (trills). The double bass part provides a steady rhythmic foundation. A rehearsal mark with a square symbol and the number 10 is located at the beginning of the first system. A second rehearsal mark with the number 32 is at the end of the second system.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Saxophones (SAX. 1 & 2), Trumpets (TRP. 1 & 2), Trombones (TRBN. 1 & 2), Piano (PNO.), and Double Bass (D.S.). The second system includes parts for Saxophones (SAX. 1 & 2), Trumpets (TRP. 1 & 2), Trombones (TRBN. 1 & 2), Piano (PNO.), and Double Bass (D.S.).

System 1:

- SAX. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- TRP. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- TRBN. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- PNO.:** Chords: EMIN7B5, A7, DMIN7, BbMA6, F6, AMIN7, D7, GMIN7.
- D.S.:** Chords: EMIN7B5, A7, DMIN7, BbMA6, F6, AMIN7, D7, GMIN7.

System 2:

- SAX. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- TRP. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- TRBN. 1 & 2:** Play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Dynamics include *mf* and *f*.
- PNO.:** Chords: EMIN7B5, A7, DMIN7, BbMA6, F6, AMIN7, D7, GMIN7.
- D.S.:** Chords: EMIN7B5, A7, DMIN7, BbMA6, F6, AMIN7, D7, GMIN7.

INTRO

A. SX. 1
A. SX. 2
T. SX. 1
T. SX. 2

SB. TRP. 1
SB. TRP. 2
TBN. 1
TBN. 2

PNO.

A. B.
O. S.

108

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'PLANETA MIA'. The score is arranged in systems. The first system includes four vocal staves (A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2) and four string staves (SB. TRP. 1, SB. TRP. 2, TBN. 1, TBN. 2). The second system includes a piano (PNO.) and a double bass (O. S.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A '1.' marking is present at the beginning of the vocal parts, indicating a first ending. The page number '108' is located at the bottom right of the score.

PLANTY MIA

14

The musical score is arranged in two systems. The first system includes four staves for saxophones (A. Sax. 1 & 2, T. Sax. 1 & 2) and four staves for trumpets and trombones (B♭ Trp. 1 & 2, Tbn. 1 & 2). The second system includes a piano (PNO.) staff, a double bass (D. B.) staff, and a double bass (D. B.) staff. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. Chord symbols such as F7, Eb7, and B♭MIN7 are present above the piano and double bass staves. A rehearsal mark [E] is located at the beginning of the first system.

PLAVYA MIA

16

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- A. SX. 1**: Alto Saxophone 1, Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- A. SX. 2**: Alto Saxophone 2, Treble clef, playing a similar melodic line.
- T. SX. 1**: Tenor Saxophone 1, Bass clef, playing a melodic line.
- T. SX. 2**: Tenor Saxophone 2, Bass clef, playing a similar melodic line.
- B♭ TRP. 1**: Trumpet 1, Bass clef, playing a melodic line.
- B♭ TRP. 2**: Trumpet 2, Bass clef, playing a similar melodic line.
- TEN. 1**: Tenor 1, Bass clef, playing a melodic line.
- TEN. 2**: Tenor 2, Bass clef, playing a similar melodic line.
- PNO.**: Piano, grand staff (treble and bass clefs), playing a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.
- A.B.**: Double Bass, Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- D. S.**: Drum Set, Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

Chord markings for the piano part include G7, C7, Gm7, and F6. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like *Allegro*.

164

PLAKITA MIA

57

ENDING

A. SX. 1
A. SX. 2
T. SX. 1
T. SX. 2
Saxophone section with four staves. The first two staves (A. SX. 1 & 2) play a melodic line with eighth notes. The last two staves (T. SX. 1 & 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first two staves are circled together.

S. TRP. 1
S. TRP. 2
TBN. 1
TBN. 2
Trumpet and Trombone section with four staves. The first two staves (S. TRP. 1 & 2) play a melodic line with eighth notes. The last two staves (TBN. 1 & 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first two staves are circled together.

PNO.
Piano section with two staves. The first staff (C7) plays a melodic line with eighth notes. The second staff (F6) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The two staves are circled together.

A.S.
A. S. section with one staff. The staff plays a melodic line with eighth notes.

D.S.
D. S. section with one staff. The staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Conclusiones

Mediante este trabajo hemos llegado a las siguientes conclusiones después de haber realizado la propuesta:

- Mediante la transcripción y posterior análisis armónico y melódico de los dos pasacalles ecuatorianos, se pudo determinar el uso de articulaciones, dinámicas y construcción de voicings al momento de realizar la propuesta, lo cual ayudó a darle una variedad en comparación al tema original. Puesto que el tema original solo contaba con la melodía armonizada a dos voces y un acompañamiento por parte de la sección melódico-rítmica. (*Véase la sección Anexos 2.*)
- En tiempos fuertes en relación con la melodía y los movimientos armónicos empleados por Gil Evans, provocaron una disonancia y cambio de contexto radical, por lo que se optó por modificar la melodía en ciertos pasajes, los cuales se entonarían a modo de tutti con los nuevos acordes, lo que generó que los nuevos movimientos armónicos funcionen y se ajusten al contexto musical expuesto.
- Se emplearon líneas melódicas a modo de contrapunto en la orquestación de la propuesta. Emulando el uso del contrapunto en los arreglos de Gil Evans, se pensó diversas zonas del arreglo en donde podrían funcionar estas melodías y posteriormente ser reforzadas por otras secciones. Dicha técnica se obtuvo tras el análisis de los temas Boplicity y Moon Dreams.
- Se mantuvo la sección rítmica y la estructura de la canción lo más fiel posible a la composición original. Tratando de mantener el sentido autóctono se decidió no incluir una sección de solos y conservar la forma de los temas.

Recomendaciones

Tras las conclusiones expuestas en la sección anterior, se plantea las siguientes recomendaciones:

- Se recomienda el uso correcto de articulaciones, dinámicas y voicings porque nos ha permitido tener una variación entre secciones y que no suene con un carácter predeterminado.
- Repartir la melodía a diversos instrumentos de viento basados en su tesitura, permite una funcionalidad más eficaz entre secciones.
- El uso de cadencias con séptima y movimientos empleados por Gil Evans, permiten dar una variedad, siempre y cuando haya sido empleado de manera correcta o como sucedió en la propuesta, haciendo uso de estas cadencias a manera de tutti y con una variación rítmica marcada en stop time.
- El uso de líneas melódicas a modo de contrapunto permite no sobrecargar el tema con tantas secciones orquestadas y ofrecen un soporte a la melodía en ciertos pasajes, además de servir como conexión entre secciones.

Bibliografía

Santos D.A. (2017). *Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader* (Tesis de pregrado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

Pazmiño M. S. (2010, 22 de abril). *Música Ecuatoriana: El Pasacalle*. Recuperado de <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/pasacalles.html>

Broek A.V.D. (2017, 22 de noviembre). *Gil Evans: Inside Out. An Analysis of the music of Gil Evans (and others)*. [Web log post]. Recuperado de <https://gilevansinsideout.wordpress.com/category/orchestation>

Pagán R. L. (2017) *Lección 3: Los intervalos musicales*. WordPress. Recuperado de <https://universidadinteramericanadepuertorico.wordpress.com/2017/02/21/leccion-3/>

Herrera E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna (Vol. 1)*. Barcelona: Antoni Bosch

Herrera E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch

Nettles B. (1992). *Harmony I Workbook*. Berklee College of Music.

Aguirre E. (2010). *Antología de la música ecuatoriana: letras, acordes, partituras, compositores. Colección práctica y actualizada*. La Universidad de California: Editorial A.B.C. ayuda Bibliográfica Ecuatorina.

Menanteau A. (2009). *Percepciones y recepciones del jazz en Chile*. (Tesis de pregrado).

Pontificia Universidad Católica de Chile.

Anexos

Anexo 1

Entrevista a Rafael Guzmán

1. ¿Cuáles son los pasos principales que usted considera al momento de arreglar una canción?

-Lo primero que hay que hacer es conocer a fondo la fuente. Es decir, lo que vas a orquestar.

- ¿Podría ser un poco más específico?

-Por ejemplo, ¿Qué vas a orquestar? Vas a orquestar digamos un pasillo famoso, Pasiona. Le haces un análisis armónico bestial. Un análisis melódico, ¿Cuál es la tesitura de esa melodía?, ¿De dónde va? ¿Qué recorre esa melodía? Esta melodía no recorre más de una sexta porque va por grados conjuntos. Ah no, esta melodía tiene grandes saltos. Independencia de las características de esa melodía, tú se la vas a asignar a un instrumento u a otro.

Otro ejemplo, análisis melódico. Esta melodía es por grados conjuntos porque es cantable o a lo mejor es una melodía instrumental donde hace tremendos saltos, hace saltos de séptima o saltos de novena.

Ahora tengo que ver a donde transpolo eso. No cualquiera te va a dar esos saltos, tienen que ser instrumentos para los cuales los saltos sean cómodos. Porque a lo mejor hay melodías que hacen muchas repeticiones. Por ejemplo, tienes una melodía que tiene muchas notas repetidas. A los instrumentos de viento les cuesta trabajo repetir las notas, a ellos les gusta más que tú les des melodías y no con la misma nota porque hacen trabajo con el labio.

Entonces tiene que tenerlo en cuenta. Después para ver que combinaciones de ellos haces. Entonces lo primero que tienes que hacer es un análisis melódico bestial y tener más o menos ideas de según esa melodía o ese camino que sigue la melodía, para después ver a quien tú le vas a asignar todo eso.

Análisis armónico, es cuales son las secuencias que hace esa armonía. ¿Tú la quieres más rica? ¿La quieres igual? ¿Vas a hacer sustitutos? El análisis armónico es indispensable, o ¿La vas a dejar intacta? o ¿La vas a transportar? o ¿Le vas a hacer sustituciones a ella o sustituciones y transportar?

Lo otro es, revisar todas las versiones que se han hecho de esa fuente. Tú partes de una, pero tú no sabes si a lo mejor estás descubriendo el agua tibia. Entonces debes de revisar, por ejemplo, busca: “versiones de pasional”. Y ves, ah mira lo canto fulano, lo mengano, este lo hizo a guitarra solo, aquel lo hizo a piano y voz, y a lo mejor buscando esas versiones reafirmas los que vas a hacer o dices no porque aquí no puedo ir porque ya se han hecho muchas versiones, voy a buscar uno menos versionado.

-Ya, y por ejemplo si “pasional” esta solo cantada y yo quiero mi línea melódica orquestrarla. ¿Aplica el mismo concepto?

- Pero claro. Para cualquier cosa que tú hagas con esa melodía, hacerle un arreglo, una orquestación, o lo que sea tienes que hacer un análisis melódico, un análisis armónico, un análisis de todas las versiones que se han hecho y todas esas versiones te van a dar ideas, ¿Por qué? Porque entonces también tienes que hacer un análisis rítmico. ¿Lo quieres al mismo tiempo? ¿Lo quieres a un tempo bailable? Yo tengo un amigo mío que el “bésame mucho” que toda la vida se hizo en bolero, lo hizo en merengue. Y le dio resultados, y la gente bailaba. ¿Lo vas a hacer bailable? Lo que toda la vida fue un bolero o ¿Lo vas a hacer bailable? ¿O lo que toda la vida algo bailable lo vas a llevar a una balada? Entonces

al final necesitas un análisis de la fuente, de todas las versiones que se han hecho de ese modelo que tú estás buscando.

2. Cuando va a realizar un arreglo, ¿Busca alguna característica sonora en particular?

-Pero claro compadre. De hecho, cuando tú vas a hacer un arreglo tú quieras o no quieras ya te estás visualizando: timbre, estrategia, combinaciones armónicas, porque eso que tú estás visualizando, está sustentado por toda tu experiencia musical previa. Entonces por supuesto que tú ya tienes determinadas expectativas, y con esas expectativas, tienes que tener una combinación de apego y desapego. ¿Entiendes? Hoy tú hiciste un arreglo y te quedó un estilo, pero mañana vas a hacer otro arreglo, una orquestación, pero si tú no tienes un apego y desapego, una revisión de ti mismo entonces todos te quedan igual. Te repites a ti mismo el mismo estilo. Cosa que es posible, porque los arreglistas tienen su estilo, pero también dentro de esa identidad tiene que haber diversidad. Entonces Gil Evans, dentro de su estilo propio tenía diversidad, no te aburría escuchándolo. A la larga todo tenía una misma base, pero no me aburría. Por lo tanto, uno tiene expectativas, uno hace voces, visualizaciones sonoras de cómo te va a quedar el arreglo

3. ¿Qué se debería de tomar en consideración al momento de arreglar una canción en la que se tienen que sustituir instrumentos?

-Primera, las características melódicas que incluye tesitura

-Características armónicas, si vas a hacer armonías cerradas o armonías abiertas. No es lo mismo armonizar para un cuarteto de cuerdas, que para un cuarteto de saxofones. Es sencillo, porque en el cuarteto de cuerdas tú puedes tener cuatrocientas redondas ahí. Sin embargo, cuando tienes el cuarteto de saxofones, tienes que tener en la cuenta la respiración.

Entonces, el solo hecho de tener o cuerda de hace pensar diametralmente diferente. No es lo mismo el cuarteto, que si le incluyes piano. ¿Has pensado hacer un arreglo de piano con guitarra? Dos instrumentos armónicos.

-Armónico – melódico, claro. Pero si a los dos, tú los pones a hacer armonía. Se formaría como se diría en Cuba, “tremenda cagazón”. Es decir que si tú, vas a hacer un arreglo para piano y guitarra, tú tienes que poner a la guitarra a cantar melódicamente mientras el piano armoniza o viceversa. O si vas a armonizar los dos, que tiene que ser una armonización, bien pensada, bien distribuida, para que no sobrecargue para que no ensucie armónicamente. Entonces claro que tienes que ver bien, eso es un estudio riguroso. Hay arreglista que por el oficio llegan rápido. Porque ya saben, esto es para esto, para esto y para esto. Entonces si hay melodías que se mueven muy rápido rítmicamente hablando, hay instrumentos que rítmicamente son mejores. Aunque ya te digo, yo conozco, las cuerdas pueden moverse rítmicamente muy bien, pero rítmicamente es más favorable para los vientos que para las cuerdas. Los arreglos más detenidos en el tiempo, son más acordes a las cuerdas. Entonces te quitas el problema de la respiración y esas cosas.

4. ¿Existen casos en los que no se puede implementar las técnicas de orquestación de un arreglista determinado en diversos géneros musicales?

Claro que existen casos. Mira, en el arte dos más dos no es igual a cuatro. ¿Ok? El arte es complicado es por eso que alumnos míos me preguntan: “¿y esa armonía, siempre la puedo usar de esa manera?”, y les digo no. Eso depende del contexto. Entonces, no todo es exportable, homologable, llevado y adaptado a todo. Tú tienes que ver el contexto, entonces a lo mejor el estilo de Gil Evans no se adecua a un arreglo de un Pasillo. ¿Por qué? Porque Gil Evans buscaba determinadas fuentes que se adecuaban a su estilo. Fuentes es obras a las cuales va a arreglar, es decir, uno automáticamente busca lo que le

gusta para arreglarlo. Es difícil que tú arregles algo que no te guste. Tú escoges algo en lo cual “esta melodía me gusta”, “esta secuencia armónica me gusta”, entonces el buscaba lo que le gustaba para arreglarlo. No tiene que coincidir con lo que te gusta a ti. El pasillo, por ejemplo, puede someterse a determinadas sustituciones armónicas que no son digamos modales o complicadas como lo hacía Gil Evans porque desfiguras el pasillo y no lo puede cantar nadie. Gil Evans buscaba obras para arreglar que se adecuaban a lo que le gustaba a él y tú busca obras para arreglar para que se adecuen a tú experiencia personal, tú experiencia musical y no tiene que aquel estilo ser necesariamente importado y aplicado exactamente igual porque a lo mejor no encaja por desgracia en tú arreglo. Siempre los jazzistas dicen: “búscate a ti mismo”, y eso es desde la improvisación hasta la orquestación. Cada cual tiene que buscarse a sí mismo, su estilo, su manera de trabajo, etc.

5. ¿Cómo podemos lograr que las técnicas de orquestación de determinado arreglista funcionen en un género musical?

Yo creo que como se dice allá en Cuba “cañoneando”, es posible que todo sea orquestable, todo sea arreglable. Ahora, hay orquestaciones y arreglos que pasan al olvido y la gente se sigue remitiendo al original, por ejemplo, Penélope. Penélope lo cantó Joan Manuel Serrat y estuvo muchos años solo esa versión. Si hubo arreglos pasaron desapercibidos, no pegaron, no quedaron en la imagen o la memoria de la población. De repente, veinte años después apareció un tipo que canta Penélope en versión balada lentísima y con una voz hizo un Penélope que prácticamente lo oye la gente ya como el original. Y es un arreglo incluso más comercial que el anterior, más sencillo, rítmicamente estable, el hombre prácticamente ni canta, él se comunica, susurra, es como hipnotizante. El, ¿cómo se hace? Porque yo creo que es posible que todo se pueda llevar a todo, y tú puedas llevar cualquier bolero a salsa o cualquier salsa a bolero y claro eso a lo mejor sacrificas el texto,

enormemente, sea cercenarlo, apretarlo, estropearlo, la dicción y a lo mejor hasta la acentuación textual. Entonces, es posible que haya una teoría de que todo es arreglable y todo es orquestable, pero a un precio que puede ser nefasto para la obra. Entonces, ¿Cómo? Pues, cometiéndolo, haciéndolo, con todos los recursos que ya hablamos.

6. Cuando se desea arreglar un tema que es parte del folclore de un país y necesitamos mantener su sonoridad autóctona, ¿Qué elementos de la música considera usted que no deberíamos alterar?

-Timbre y ritmo. ¿Qué nos caracteriza a nosotros en América Latina fundamentalmente? Timbre y ritmo.

-Cuando se refiere a timbre, ¿se refiere a?

-Al color, tú, por ejemplo, vas a hacer un arreglo de una melodía famosa andina. ¿Qué es lo que caracteriza a esa melodía andina? ¿Qué nos caracteriza a nosotros como americanos? Dos cosas: timbre y ritmo. Porque nosotros como latinoamericanos, esto hablando de forma general: argentinos, cubanos, no tenemos, excepto Brasil, ni un lenguaje armónico tan peculiarazo, un sello armónico, ni polifónico. ¿Qué nos caracteriza a nosotros como etno-música? Timbre y ritmo. No quiere decir que eso sea tampoco el dos más dos es igual a cuatro. Es decir, no quiere decir, si no respetas el timbre y ritmo, eso deja de ser lo que era. El arte es complicadísimo, yo no sé de quién es “El cóndor pasa”. Yo no sé si es de Simon and Garfunkel o es latinoamericano y lo inmortalizó ese par de americanos, pero cada vez que nos quieren describir al sur, ponen esa canción. Y la gente nos asocia con esa canción y la cantan dos norteamericanos, pero hay un elementico, cuando ellos la cantan ¿qué ponen allá arriba? La flauta. Sin embargo, no ponen el rimo sureño o tal vez si y es cantado hasta en inglés. De forma general, si quieres respetar la identidad, yo como latinoamericano y cubano que soy, timbre y rimo. Timbre

y ritmo es lo que más nos caracteriza, a Europa, armonía y forma. A nosotros, timbre y ritmo.

7. Finalmente, ¿qué sugerencias nos podría brindar para integrar técnicas orquestales contemporáneas al momento de realizar un arreglo de música folclórica nacional?

La sugerencia que te tengo que dar es que sepas bien a dónde quieres llegar y lo que quieres hacer. Si tú quieres mantener el sello de la autenticidad, vamos a llamarle ecuatoriano, y quieres ahí las técnicas, te voy a decir lo que no sea. No necesariamente tiene que haber improvisación, la improvisación es algo que en el Jazz no tiene que ser un obligado. El Jazz tiene secuencias armónicas, características instrumentales y tímbricas que lo caracteriza que no necesariamente es la improvisación. La improvisación es parte, de hecho, en las Jazz Band, lo que prima es lo escrito y puede que se le dedique algunos compases a un solista que se para e improvisa, pero lo que más valor tiene es la orquestación. Y no siempre hay un solo, por eso te digo que el camino más fácil, que no lo hagas, es ponerle improvisación. Toca el pasillo, improvisa tú, improvisa Juan, improvisa Sergio, toca el pasillo otra vez y nos vamos. Eso es el trabajo del perezoso. ¿Ok? Si se va a hacer, es escribir pauta por pauta, como va, hacer un tema con variaciones, acudir a la música de concierto, mi amigo Gustavo sabe que es necesario hacer un tema con variaciones y de hecho los grandes orquestadores de Jazz Band dominan la tradición europea de una manera bestial. Los más grandes músicos de Europa, sobretodo muchos años antes eran judíos, y fueron para los Estados Unidos y allí sembraron cátedra. En la música para cine sembraron cátedra, y en las Jazz Band. Los más grandes fueron casi todos judíos, a esos Estados Unidos les debe, a esos y a los negros que les influyeron desde el sur de los Estados Unidos. Entonces, que es lo que te puedo recomendar:

- Primero: Sugerencia, que el arreglo no se base en la improvisación, puede haber unos compasitos de solo, pero no quiere decir que sea como una Jam Session, eso es la ley del vago. Debes de escribir, ahora para escribir y darle forma o desarrollo a un tema, hace forma estudiar forma y análisis musical en la música clásica. Entonces, ¿Cómo los anteriores a un tema le daban desarrollo? Formas AB, ABA, A', formas binarias, formas ternarias, tema con variaciones, todas esas formas que usan los jazzistas para estructurar, porque eso necesita una estructura. Cuando se te acaba el tema que lo armonizaste ¿Qué haces? Bueno, lo puedes volver a tocar, pero ahora en otro registro, puedes hacer una modulación y allí está el desarrollo. Ahí es que empieza la imaginación a jugar. No está en el tema, cuando tú orquestaste la primera vez el tema que ya lo terminaste dices “y ahora, ¿Qué hago con este tema?”. Cojo un motivo, lo voy permutando de familia, cojo la mitad o un motivo, no lo sé. ¿Qué hizo Beethoven? (Canta el motivo más famoso de Beethoven y empieza a cantar las variaciones de ese motivo que realizó en su obra). Moduló y lo hizo con más énfasis, ahí está.
- Otra sugerencia, estudia los clásicos. Lo que tienes que hacer es estudiar el desarrollo de las formas clásicas europea. ¿Cómo lo hicieron los europeos? Ve a la fuente. Yo no sé en la biografía de Gil Evans, pero estoy seguro que tiene una educación que tú no has tenido. ¿Con quién estudio? ¿En qué conservatorio estudió? Busca eso. ¿Quiénes fueron sus profesores? ¿Estudió contrapunto? ¿Estudió a Bach? ¿Estudió a Palestrina? ¿Estudió a Mozart? ¿Estudió a Beethoven? ¿Los tocó? ¿Hizo análisis? Sus estudios previos de que estudió, te van a ti la señal de que es lo que tú necesitas. Estoy seguro de que tuvo una formación académica europea sólida. Casi sólida. Es una ventaja que todos los

compositores de Jazz Band sobre ti que vas a hacer un arreglo al estilo de Gil Evans. ¿Qué es lo que hizo Brahms y toda esa gente? Estados Unidos bebió de ahí. Tienes que ir a la fuente, atrás de Gil Evans porque a lo mejor Gil Evans tiene entrevista que tú no has visto. Mira, los grandes orquestadores del cine de Estados Unidos le deben a Maler, a Shember, a Strauss, a Brahms, a Wagner, le deben todo el dinero que han ganado. Es una investigación bien extensa, bien complicada, pero tienes que ir a la vida de Gil Evans, la vida y su recorrido académico te va a ir diciendo cuáles son sus fuentes y sus influencias y ahí puedes decir, por ejemplo: “a Gil Evans le gustó mucho Brahms” no lo sé. Tienes que ir a la fuente de la fuente.

Entrevista a Andrés Noboa

- **Andrés:** Lo autóctono, de lo que es real, de lo que se mantiene y no se mantiene muchas veces el problema, es que no suele llevar eso a un espacio sonoro, un espacio oral, es decir, por ejemplo, El Pasillo. Yo tengo un amigo de mi padre que es museólogo y ha trabajado años en la música ecuatoriana, tiene publicado mil libros y él dice: “El Pasillo es una música que se baila”, en el momento que tú no tienes esa sensación de danza, de baile, deja de ser Pasillo. Eso haría que el noventa por ciento de las aproximaciones al Pasillo “Jazzeras”, se acaben, no sirvan para nada. Para él, el Yaraví, el Yaraví es música que se toca en funerales, el momento en que el Yaraví no tiene esa línea de bajo, no tiene el tipo de bordona para él, sin embargo, ya no es un Yaraví para él en su opinión. Para él, le parece que las características inamovibles para que sea un Yaraví son esas.
- **Entrevistador:** La de la línea de bajo.
- **Andrés:** Entonces, por ejemplo, el que yo toco con Alex Alvear de Puñales hecho más blusero, a él le parece que es un desastre que no funciona, por ejemplo. Las

Coplas de Cayámbe, en el rato que tú tienes una forma de no funciona a manera de copla, que no repites el verso de tal y cual manera, no se repite la A, no se repite la exposición, etc. Solo en ese momento, vas a poder definir, no, esas no son coplas. No tienen esas coplas de repetición, esas coplas, no funcionan. Otra cosa importantísima, el rato de tocar San Juanes, Los San Juanes en Imbabura, no tienen acordes dominantes en la vida real. ¿Por qué? No tienen acordes dominantes, ¿Por qué? Porque el dominante es un acorde que lleva cadencias, lleva a cierres, lleva fin. El rato que no hay dominantes, ¿Qué pasa? Puedes tocar para siempre. Y es que se toca para siempre ¿Por qué? Porque estas tocando en una fiesta, para bailar días, una noche entera, no para cerrar cada rato una canción.

- **Entrevistador:** Claro, porque esas son las características propias del estilo.
- **Andrés:** Ahí. Hablemos de lo que quieres mantener exactamente de esa música para no quedarse en el autóctono, en el real, en el original porque estas divagando o nadando en el aire. Entonces, ahora sí habiendo dicho esto, vas a ponerle a sonar y me vas a decir tú mismo cuales son los elementos que te parecen inamovibles.
- **Andrés:** (Mientras suena un Pasacalle de fondo) Ok. ¿Por qué el Pasacalle?
- **Entrevistador:** Yo lo escojo porque creo que no es un ritmo tan popular, más que nada porque se han hecho re armonizaciones al Pasillo que es al que más se ha trabajado.
- **Andrés:** Si, pero ¿por qué lo escoges en un plan estético? Porque si no estás haciendo las cosas por funcionalidad, yo creo que no te va a funcionar el proyecto en general. ¿Por qué? ¿Qué te gusta a ti del Pasacalle? ¿Qué te llama la atención? Lo más objetivo posible ¿Qué te gusta del Pasacalle en comparación a otros géneros nacionales?
- **Entrevistador:** Yo diría más que nada lo que es el ritmo y las letras.

- **Andrés:** Te gusta el ritmo y te gustan las letras.
- **Entrevistador:** La sonoridad podría decir también.
- **Andrés:** Si, a mí también me gusta. Mientras menos mejor. Te gusta el ritmo y te gustan las letras, ok. Pon otro tema. Si quieres hacer arreglos en la vida tienes que hacerlo desde ahorita, primero, nunca vas a estar listo, nunca nadie está listo, yo tampoco estaba listo cuando grabe mi primer disco de arreglos. Nunca vas a hacer a menos que hagas, primero. Si, tienes que tener claridad de que, hay veces en las que vas a destruir temas y si destruyes, destruyes, y si arreglas, arreglas y ya. A eso me refería con dificultad, si quieres hacer esto bien, tienes que entrar por ese lugar. Tienes que tener tus bases de armonía súper sólidas. Entonces, escuchando el Pasacalle y basado en lo que dices que te gusta, me parece que lo primero que hay que tener en cuenta es la línea de bajo constante en el tipo de bordona de bajo, hay también un tipo de ritmo, hay ciertas claves de rítmica que se mantienen, eso habría que tomar en cuenta como inamovible. La pregunta es, ¿Para qué tipo de instrumentos estas escribiendo supuestamente para esos formatos de Big Band? Las trompetas, saxofones, los trombones. ¿Qué tienen en común?
- **Entrevistador:** ¿Qué tienen el común? Bueno, existen diferentes puntos de vista.
- **Andrés:** No, hay uno que tienen en común.
- **Entrevistador:** ¿Respiran?
- **Andrés:** Aparte de que respiran, eso está inmediatamente relacionado con lo otro.
- **Entrevistador:** Tienen un timbre característico cada uno...
- **Andrés:** No, no, no...piénsalo. Ándate a lo más básico. ¿Qué tipo de instrumentos son?
- **Entrevistador:** Son instrumentos de viento.

- **Andrés:** Por eso, por ello, ¿son instrumentos de que tipo? Acuérdate de los elementos de la música.
- **Entrevistador:** Ritmo, melodía y armonía.
- **Andrés:** Entonces son ritmo...
- **Entrevistador:** Instrumentos melódicos.
- **Andrés:** Gracias. Entonces, A tienes que saber cómo escribir para instrumentos de viento. B tienes que saber escribir melódicamente adecuado, y en el caso de hacer música como dices tú, que tienes este interés autóctono, lo importante es saber conocer cómo vas a transmitir desde los instrumentos melódicos también, la identidad rítmica de ese estilo. A eso es lo que quiero llegar, y si tú te pones a hacer como “ah, Gil Evans hace no sé qué acorde con trompeta y sordina en la tensión x con el acorde x”, y no logras transmitir rítmicamente a través de las melodías, se cae esto. Se cae la posibilidad de hacer algo así. ¿Entiendes?
- **Entrevistador:** Uno de los argumentos míos, es tratar de mantener en su mayor medida lo autóctono. En caso de que no se pueda, pues...
- **Andrés:** No, más bien yo creo que puedes. Sino hacer un intento de pseudo jazz o de música nacional, yo creo que es suficiente. No, mejor has bien. Pero para hacer bien, te digo que sigas dependiendo de tu posibilidad de que si haces bien las cosas, ojalá hagas bien las cosas, eso no me compete, pero estoy seguro que sí. Estoy haciéndote pensar nuevas perspectivas, te aseguro que lo vas a hacer bien. Haber muéstrame puntualmente cosas musicales.
- **Entrevistador:** ¿De los análisis o de las partituras?
- **Andrés:** Si, de los análisis o de las partituras.
- **Entrevistador:** Ahora dependería, porque yo tengo un análisis armónico

- **Andrés:** No importa, eso está muy bien, pero te digo, primero quiero los análisis para ver aparte que si estas cumpliendo la formalidad de tesis, bueno. Pero si vienes a preguntarme algo es porque quieres una información distinta. Solo quiero ver que estás haciendo rítmicamente.
- **Entrevistador:** Aquí tengo analizado los dos temas que le dije. En un documental que vi de Gil Evans pude apreciar diversos temas, tales como: su vida, sus obras, como aprendió, con que personas estuvo, que discos hizo, cuáles fueron sus posibles influencias, a que personas influyó. Entre una de sus estudiantes esta María Schneider. En el documental ella muestra, no de manera teórica, como era el trabajo de Gil Evans y luego ella presenta el trabajo parecido que ella realizaba.
- **Andrés:** (Mostrando las partituras) ¿Cuál es la diferencia entre este y el otro?
- **Entrevistador:** El uno es el formato propio y el otro es el formato de tesitura que no enseñaron. Pero este otro es el formato con que Gil Evans se manejaba. Y lo pude comprobar, ya que en el tema “Moon Dreams” moví de posición la trompeta y no sonó igual.
- **Andrés:** Ok
- **Entrevistador:** Las ordené más que nada por una cuestión visual, la top note, el orden de las voces, etc. Si te das cuenta existe un cruce de voces. Y este otro, es el de la publicación sin alterar, pero fíjate que aquí la línea de bajo no está del todo correcta. En cambio, acá si esta.
- **Andrés:** Ok. La pregunta es, así nota por nota, ¿Qué estas ganando? ¿Qué es lo que entiendes ahora de Gil Evans de manera general?
- **Entrevistador:** Basado en su vida, yo pienso que para ciertas cosas él no las pensaba. Basado en el documental y en su biografía de su página web, porque el no tuvo una formación propia, es decir, no estudiado. Él aprendió por su cuenta

mediante las transcripciones y basado más que nada en el trabajo de Claude Thornhill. Pero Thornhill si fue estudiado. Como dice en su página: “yo aprendí de él, pero no traté de hacer lo mismo, sino de recrear lo que él hacía”. Y en el proceso supongo yo, él encontró esa forma como diría María Schneider, esa forma de contraste, ese color, esa fluidez melódica que él tenía.

- **Andrés:** Ya, la verdadera pregunta para tener claro...
- **Entrevistador:** Aparte de esto, en el capítulo 1 hay un estudio que yo encontré en el blog de una persona de Nueva Zelanda, se llama Alex Van Den Broek. Y él tiene el estudio de Gil Evans, la orquestación, los instrumentos, y así. Está en inglés obviamente, pero yo si entiendo el inglés. Además, también encontré en un foro otro estudio que hizo otra persona acerca de Gil Evans, pero enfocándose más que nada en la parte orquestal que es lo que me interesaba. Y algo puntual que esta persona mencionó en este trabajo, es que a Gil Evans le gustaban las disonancias, ya sean segundas menores o segundas mayores. Que eso era algo característico de Gil Evans. Por otra parte, en el estudio del autor de Nueva Zelanda, lo analizaba desde un punto de vista más técnico: el uso de octavas, unísonos, doblar líneas melódicas entre la tuba, el saxofón y la trompeta, intercambio de voces, etc.
- **Andrés:** El análisis está bien, las tensiones, Gil Evans siempre estuvo bien con las tensiones, pero ¿Por qué Gil Evans es tan importante? ¿Cuál es su verdadero aporte? Nadie sabe, más bien pensémoslo porque hay que tener una idea de contexto de porque escoger a Gil Evans... ¿Cómo se llama el disco donde esta Boplicity?
- **Entrevistador:** Birth of The Cool
- **Andrés:** Ah está en el Birth of The Cool, está bien.

- **Entrevistador:** El que usted me recomendó que es el Porgy and Bess, está bueno, pero es parte de un musical...
- **Andrés:** No es parte de un musical, es utilizado en la música que se hizo para un musical, pero de ahí no es parte de nada. Es un disco aparte grabado con esa música.
- **Entrevistador:** En donde todos más coinciden, y donde yo también veo el mayor desarrollo de Gil es en el disco Miles Ahead
- **Andrés:** Ok, ahí yo difiero fuertemente. (Escuchando el tema Boplicity) Este tema que escogiste de Gil Evans, es súper tradicional. No está presente en general nada de lo que acabas de decir, la razón es que este es uno de los arreglos más consonantes. Y del registro menos impresionista, porque Gil Evans lo que más tiene es una idea impresionista de la orquestación, más parecida a la de los compositores del siglo XX “clásicos” por así decirlo. Y este se escucha tanto...
- **Entrevistador:** Bueno, este no se puede que no se escuche tanto, el segundo tema Moon Dreams tal vez...
- **Andrés:** Lo que te toca hacer ahora es arreglar, te va a tocar ya hacer el Pasacalle y arreglar el asunto es que tienes que tomar en cuenta que toda esta música, lo que tienen los arreglistas, es saber añadir melodías. Tienes que añadir melodías, tienes que añadir contra cantos en las respuestas de los solos, tienes que crear melodías en la introducción, en los puentes, tienes que generar melodías, melodías que estén relacionadas con el tono general del tema, la altura, la escala, la tonalidad en la que está trabajando. O si vas a hacer algo totalmente distinto, que tenga que ver cómo estas contrastando. Claro te toca lanzarte a hacer. Sino todo lo demás se queda en un montón de datos y todo bien. Ahí te va a tocar ver qué pasa. Ósea te

toca ver ahí, esto está bien, como te digo, visto nota por nota, a menos que sean voicings como este de cierre yo la verdad analizando este.

- **Entrevistador:** ¿Solo los voicings de cierre?
- **Andrés:** Esto ya te da una noción general del tono de la composición, el tono, la manera que está orquestando en general, se repite. Es un similar color en general, que tiene los momentos de cierre, en donde puedes sacar un voicing específico para ver cómo está funcionando.
- **Entrevistador:** En mi opinión personal, yo pienso que todo es por algo y que todo tiene su explicación. Sin embargo, hay veces en la que también escuchando arreglos y viendo partituras yo digo: “yo creo que este arreglista no lo pensó y lo puso porque sonaba por el desarrollo melódico...”
- **Andrés:** Eso tenlo por seguro.
- **Entrevistador:** Entonces hay veces en las que uno ve esto (señalando la partitura) y ya ni lo piensa, solo dice: “ah sí, esto es un four way close con la melodía doblada a octavas o unísono”. Y eso a mí en lo personal no me gustaría analizar porque demanda tiempo para llegar a una posible conclusión, la cual sea como no. Más probable es que si sea a que no. A menos que suene a algo raro.
- **Andrés:** Entonces ya tienes que empezar a hacer las cosas, y mejor si ya tienes claras las técnicas. Ya debes de empezar a caminar sobre la música, porque es lindo hacer eso. ¿Puedes tocar esto en el piano a tiempo real?
- **Entrevistador:** No, yo no soy pianista.
- **Andrés:** Por eso. Si no puedes tocar eso a tiempo real, yo tampoco podré tocar eso a tiempo. Si no puedes tocar eso en acordes, así seguidos...las bolitas no sirven para nada. Eso te lo aseguro, porque lamentablemente para saber cómo hacer para cinco voces tienes que poder hacer eso (simula con las manos el

movimiento de tocar un piano) subir las frases y el movimiento y poder hacer esto. Sin eso, entonces tienes que ya sentarte con las melodías que vas a hacer. Yo te aconsejaría fervientemente, como no tienes una gran experiencia haciendo arreglos, porque mucha gente no tiene, porque no hay chance de hacer arreglos aquí para muchos ensambles. En el Ecuador en lo general es el problema por eso es que nos pasamos estudiando una Big Band en Guayaquil y media Big Band en Quito, pero el punto es que tú tienes que agarrar, y poder tener una ruta, yo te aconsejaría que hagas una hoja de ruta del arreglo. No te lances a hacer el arreglo desde el compás uno con el feelin'.

- **Entrevistador:** Claro, exactamente.
- **Andrés:** Haz una hoja de ruta. Una vez que trabajes con la hoja de ruta, y ya tengas claro por donde vas a ir, la hoja de ruta debe de incluirte no solo secciones, sino también tentivas duraciones, pero también orquestación. ¿Para qué formato vas a arreglar esto?
- **Entrevistador:** Tengo planeado un formato parecido a la mini Big Band.
- **Andrés:** Bueno, en todo caso vas a trabajar con un numero particular de vientos. Por ejemplo, en la mayoría de cosas que has trabajado a nivel de arreglos, ¿Para cuantas voces son los arreglos que has trabajado generalmente? Date cuenta que la mayoría de voicings son Drop 2 double lead, cinco notas.
- **Entrevistador:** Pero eso es en la cuestión teórica
- **Andrés:** Si, la cuestión teórica que es lo que más han visto. Drop 2 double lead, el otro le haces un spread, cinco voces.
- **Entrevistador:** Repetidas y con tensiones arriba
- **Andrés:** Y aquí ya son seis (señalando la partitura) u ocho ¿Será?
- **Entrevistador:** No, serian...7 vientos, hasta menos.

- **Andrés:** Por eso, en la orquestación tienes que ver que notas repites, cómo, cuándo...son un montón de cosas. Entonces, teniendo eso en cuenta, te tocaría ver en qué tonalidad vas a hacer la melodía, en que tonalidad vas a hacer el tema, tienes que diagramar entera la melodía de la canción para ver en qué registro vas a hacer. Si existe problema de registro, cambiar de tonalidad.
- **Entrevistador:** Claro
- **Andrés:** Entonces...
- **Entrevistador:** Claro, todas esas cuestiones se tienen que tener en consideración.
- **Andrés:** Entonces tienes que empezar. Porque como me dices un montón de cosas, al parecer la tienes bastante clara...
- **Entrevistador:** Digamos...
- **Andrés:** No, no. Te creo. Te creo que la tienes bastante clara.
- **Entrevistador:** Para mí en lo personal siento que todavía hay dudas.
- **Andrés:** Es que claro que hay dudas, si este es un trabajo difícilísimo. Y esto está bien, pero este es un trabajo...tucazo. Entonces, me parece chévere el funcionamiento general que tienes de lo de Gil Evans, pero por ejemplo yo decirte: “mira, este voicing no sé si necesariamente funcione”. Tendrías que asentarlo, ya tiene que a ver el voicing, ósea, si tú quieres verte conmigo de nuevo, tendríamos que vernos frente de un piano. Con tus partituras, encerrados ciertos lugares donde estés trabajando y decir: “Bueno, yo particularmente creo que esto podría...” o “no me conviene este acorde, no sé cómo hacer las notas de paso de esto”. Esta armonía tiene ya en la estructura básica del tema, tiene una serie de movimientos...estos Pasacalles tiene un ritmo armónico que funciona muy distinto. Los armónicos suenan distintos, la sensación de tensiones funciona

distinto, las séptimas funcionan distintas. Entonces hay que empezar, eso es lo que te puedo decir.

- **Entrevistador:** Este es uno y el otro es Moon Dreams...que digamos suena “diferente. No sé si a lo mejor tú lo escucharas diferente.
- **Andrés:** Son buenazos además estos temas, me parece una belleza de proyecto. El caso es que hay que empezar. Porque, podría sorprender la cantidad de tiempo que te va a tomar porque la verdad es que es un trabajo larguísimo.
- **Entrevistador:** Claro, y eso solo a un formato pequeño.
- **Andrés:** ¿Cómo se llama el tema?
- **Entrevistador:** Moon Dreams
- **Andrés:** (Empieza a escuchar el tema) Y las partituras, ¿de donde las sacaste?
- **Entrevistador:** Del band score de Hal Leonard.
- **Andrés:** Whao... (revisa las partituras) ¿cómo dices que se llama el libro?
- **Entrevistador:** Miles Davis, Birth of The Cool the Complete Band Score. Esta todo el Birth of The Cool transcrito, pero te dije, las líneas de bajo, en mi opinión personal, no...hay cuestiones de las que yo no me fío.
- **Andrés:** Que bestia este arreglo, la verdad. Pero, ¿a ti te gusta un arreglo para un formato chiquito? Sin embargo, teniendo en cuenta lo que te decía, que es lo que quería demostrarte...te decía lo guitarra rítmica. Te voy a mostrar un arreglo mío, porque fue justamente ese afán, es decir, esta persona me pidió para un disco, y ni siquiera se oye que el tema sea ese ritmo en verdad, pero esta persona quería hacer un “maracatú”, un ritmo brasilero. Yo no el maracatú no lo manejaba ni en sueños. Además, decir que yo manejaba un tipo de ritmo brasilero como un experto, no tengo. Entonces, me mandó una rítmicas de este ritmo, unas grabaciones del tema,

justo “maracatú” de Egberto Gismonti y me metí a ver tutoriales en internet de batería porque es una cosa que hay hasta concursos de redoblante del maracatú.

- **Entrevistador:** ¿Pero en Brasil?
- **Andrés:** Claro, el asunto es que dije: “Voy a aprender al menos las bases de cómo funciona, voy a ver qué es lo que pasa con el redoblante, con el bombo ¿no? Pero veras que yo iba a escribir nada más que para vientos. Ósea no era para nada más. Entonces hice esto así, y a lo que voy, es a la identidad rítmica, porque aquí en este tema, y además es un tema lento. Que le complicaba la aplicación. Entonces, a lo que voy es, además no se siente que suena a maracatú. La guitarra en este tema es más como un güiro... (sigue sonando el arreglo) aquí viene la clave que yo había visto en el tema. Esta es la clave que yo había visto, esta es la clave del Agogó en el maracatú... Nunca hay redondas ¿entiendes? También hay todo: hay notas de paso, hay double lead, octavas; lo que importa es lo que estoy diciendo melódicamente.
- **Entrevistador:** Originalmente el maracatú ¿Tenía los vientos de esa manera? ¿O no?
- **Andrés:** El maracatú no tiene vientos
- **Entrevistador:** Entonces, ¿Cómo lo adaptaste?
- **Andrés:** Me pase viendo todas las claves rítmicas que más me llamaban la atención. Pueden ser las que se repetían constantemente, había en la batería este ritmo (se pone Andrés a recrear el ritmo con sus manos) era una típica cosa del bombo en todas las grabaciones. Y esa es la mitad del arreglo de esa rítmica, porque en la caja tienen otro ritmo. Y obviamente la melodía, que era el centro principal del tema que era lo que había que seguir. Entonces, ¿cómo generas esos acentos? El formato es flauta, Fliscorno y trombón. ¿Entiendes? ¿Por qué para

este tema tanta melodía? Este tema era La menor, que se hace La disminuido, la armonía era horrible para ver. Cada acorde de chévere, era menor siete con oncená. Ninguno, jamás funcionó. Como pasó en el disco de Paola Navarrete, hice todos los arreglos de vientos, pero ponías un mayor siete, un disminuido de paso, un dominante, ninguno jamás funcionaba. Porque es un tipo de música que no carga ese tipo de sonoridad. Entonces, si tú participación no puede ser armónica, como te va a pasar en diversas partes de tú tema. Si no puedes poner una carga armónica ¿Cómo te toca pensar el arreglo? ¿Cómo puedes decir esto que quieres decir? Entonces te toca pensar desde un punto de vista melódico.

- **Entrevistador:** Claro, puede ser melódico o desde un punto de vista rítmico.
- **Andrés:** Es que no puedes transmitir ritmo con instrumentos de melódicos si no es con melodías. No puedes darles contra el borde de la mesa, bueno si puedes, pero... ¿entiendes? Esa es la idea, lo que más me importa ahora en el proceso actual es saber dónde está el ritmo de las cosas en general. Porque ahí, se pone la identidad. Acabo de hacer esto para un trabajo que tengo (empieza a tocar la guitarra) ... A lo que voy a es que aquí, por ejemplo, a la armonía nunca voy a poder considerarla que es una armonía del Pasillo tradicional, pero en el rato que veo como quiero que se mantenga la sensación del Pasillo, no haciéndole balada, sino manteniendo esa bordona en el bajo. Porque el Pasillo, ¿Tiene el bajo en el tritono? No, no tiene el bajo en el tritono. Pero si hago (empieza a tocar el ritmo del bajo característico en un Pasillo) ¿Tiene en el Pasillo mi sobre si bemol? No, no tienes, pero yo quería que esto sea (sigue tocando la rítmica de un Pasillo para el bajo) ...
- **Entrevistador:** Que eso es algo rítmico...

- **Andrés:** Entonces quiero mantener la identidad del Pasillo desde la bordona del bajo. Entonces la melodía hace... (continúa tocando y finaliza). El Pasillo, debería de tener una parte mayor, un puente entre comillas y una parte B que solamente es mayor y modula al relativo mayor, usualmente. Estoy haciendo un trabajo para unos cuentos de un libro que se va a lanzar en Quito, del escritor César Dávila Andrade. Muy lindo el trabajo, en particular este. No quiero que sea un pasillo entero, entonces lo único que quiero es que quede ese aire del pasillo y para que quede ese aire lo que estoy haciendo es manteniendo la bordona y la manera de tocar un poco. Yo no soy un experto en absoluto, no es que solo me brota, sino que tengo que tomar una decisión y en este caso, quiero que estas cosas (tocando la línea de bajo). Esto no suena a pasillo (toca un acorde parte del tema) y este de acá peor (toca otro acorde). Nada, Ninguno es, el cuento para el que estoy haciendo la música para esto, no es un cuento normal. Es una cosa que lo primero que habla, es acerca de un cóndor ciego con los ojos de incienso como que... entonces no voy a hacer (toca un ejemplo de un pasillo tradicional). Nunca. Necesito... (toca un acorde perteneciente al tema). Entonces el rato en que tú tienes algo tan claro como el Pasacalle, ¿podrías cantar el ritmo del Pasacalle?
- **Entrevistador:** (Entona la línea de bajo rítmica del Pasacalle)
- **Andrés:** Entonces, eso te da para hacer tantas cosas. Si tuvieras que re armonizar cosas...ósea te da para hacer un montón de cosas. Te daría incluso hasta para barajar a veces, puedes hacer muchas cosas. Si haces melodías típicas del Pasacalle que te gustan y les logras armonizar con disminuidos de paso, con tensiones arriba, puedes incluso generar una cosa maravillosa. Pero no pierdas la perspectiva, me dices que eres trompetista ¿verdad?
- **Entrevistador:** En realidad soy guitarrista, pero estoy en la trompeta...

- **Andrés:** Eres guitarrista. Con más razón, si eres guitarrista aprovecha bien eso a tú favor. Mira bien el registro de los instrumentos, aprovecha la posibilidad de que los vientos respiren, de que ellos se peguen una identidad rítmico- melódica a tú arreglo. Todo lo que me mostraste de Gil Evans, sino tienen identidad rítmica, tienen identidad en la dinámica. El principal error de los guitarristas, en general es que como no tenemos esa dinámica, ósea no puedo hacer un crescendo.
- **Entrevistador:** Claro, es que no se puede.
- **Andrés:** Por más que quiera, pero si puedes hacer un crescendo en la trompeta. Esas cosas son las que hay que tener en cuenta si se desea hacer un verdadero arreglo. Porque lo que tiene Gil Evans es que era impresionista, los colores armónicos nunca son... (cantando de manera plana). Son... (cantando de nuevo, pero ahora con dinámicas). Esa tiene que ser la prioridad o sino a la par de lo que estemos haciendo armónicamente. No puede ser un elemento: “bueno, les voy a poner después las articulaciones”, no. Yo hacía así los arreglos.
- **Entrevistador:** Eso se debe de poner desde el inicio.
- **Andrés:** Desde una, porque tú tocas y no te imaginas la música plana y después le pones expresividad. Tú te imaginas la música ya con las expresiones que tiene que tener...por ejemplo, esto de mantener la identidad rítmica y esas cosas, a mí me encantan las disonancias en general desde un punto de vista como guitarrista. Entonces yo me decía ¿Cómo hago para mantener para cerrar este arreglo, este Pasillo? Mezclar. Si, que son las disonancias, donde están, etc. Pero quiero que no se pierda la identidad rítmica. Entonces en vez de solo poner este acorde de esta manera. Lo que yo estoy haciendo eso... (tocando la guitarra)
- **Entrevistador:** Algo que sea más digerible...

- **Andrés:** No estoy tocando el acorde de esta manera... sino que estoy haciendo esto...como una manera de cerrar el tema.
- **Entrevistador:** Ralentando
- **Andrés:** Pero a lo que yo voy, es que si a mí, me gusta ese acorde y me gustaría ponerlo. No lo puedo lanzar así no más porque se me pierde de donde viene. Ese es tú camello.
- **Entrevistador:** Algo difícil...
- **Andrés:** Y es chévere más bien, no te mates...has buenas melodías y de ahí decides donde quieres orquestrar con todas las de ley y donde no. Hay veces en las que las melodías necesitan ser tocadas en octavas, necesitan ser tocadas en unísono, o nada. Tuve un profesor de arreglos que me daba en la maestría, que había hecho arreglos con todo el mundo...lo que voy es que él relata, que lo primero que le había pasado como arreglista había sido eso, que había llegado con unos arreglos para trompeta, unas súper ideas. Y él narra: “traje estas ideas de trompeta para este ensayo” ...el último disco de Big Band de Paquito Rivera es de él. Tremendo arreglista. Entonces, había llegado y le había dicho que llegaba y el director le oye las cosas y le dice: “chévere, ¿podemos probar las trompetas, esta sección en unísono?” y él decía que se sacó el aire haciendo los arreglos, pero sabes que...me dice después que esas líneas estaban bien hechas, entonces resulto que el unísono funcionaba mejor. Entonces, él dice: “me maté, escribiendo los drops, las triadas, las octavas para las trompetas” y la respuesta era unísono. Entonces, no pierdas de vista que cuando tengas un lateral melódico, decidir, si es que prefieres que sea armonizado o no.
- **Entrevistador:** Claro, es cuestión de funcionalidad.

- **Andrés:** Y que veas, además, que es lo que pasa con esa melodía que generaste. Me parece que por ahí es un buen punto de partida que tienes, es decir, estas con las ideas históricas de la importancia de Gil Evans, tienes claras las referencias adicionales, hasta tienes claro cosas teóricas puntuales armónicas, es hora de trabajar sobre los temas como tal. Creo que es importante, es un trabajo duro, pero puede que aprendas en el momento que empieces a trabajar. Puede que suene bien.

Anexos 2

Partitura de Playita Mia

PLAYITA MIA

PASACALLE

LETRA: BOLIVAR VIEIRA
MUSICA: CAELOS RUBIRA INFANTE

INTRO

PIANO

C7 F

PNO.

C7 F F

A F

PNO.

C7 F

PNO.

B b

PNO.

The musical score is written for piano and piano accompaniment. It begins with an 'INTRO' section. The piano part (PIANO) starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment (PNO.) follows with a bass clef and the same key signature. The score is divided into several systems, each with a section label in a box: 'INTRO', 'A', and 'B'. Chord symbols are placed above the piano part: C7, F, and Bb. Measure numbers 6, 12, 16, and 22 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment provides a rhythmic foundation with chords and moving bass lines.

PNO.

F

26

PNO.

A^b

30

PNO.

C7 F

34

(D.S. AL CODA)

PNO.

F7 B^bMIN

40

PNO.

F7 B^bMIN

44

PNO.

C7 F

68

FINE

Partitura de Chica Linda

CHICA LINDA

PASACALLE

LETRA Y MUSICA
CARLOS RUBIRA INFANTE

PIANO

6

11

16

20

A

E

B7

E

A

E

B7

E

YO TEN - GO UNA CHI - CA LIN - DA
E - LLA SA - LE MUY - AI - RO - SA
LA QUE ME HACE PA - DE - CER
POR EL PAR - QUE A PA - SER

CHICA LINDA

3

PNO.

MOR CHI - GA CO - RA - ZON

46

B7 E

PNO.

E A

51

PNO.

B7 E

55

PNO.

G

59

PNO.

B7 E

65

AL  AL 

4

CHICA LINDA

PNO.

B7 E

69

SU - RA MI CO - RA - ZON

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Achig Arias Daniel Alejandro**, con C.C: # **(0917578593)** autor/a del trabajo de titulación: **Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Gil Evans para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos** 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, 20 de septiembre del 2018

f. _____

Nombre: **Achig Arias Daniel Alejandro**

C.C: 0917578593



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Aplicación de los recursos orquestales utilizados por Gil Evans para el arreglo de dos pasacalles ecuatorianos.		
AUTOR(ES)	Daniel Alejandro Achig Arias		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Valdiviezo Dávila Liana Gardenia		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Carrera de Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	20 de septiembre del 2018	No. PÁGINAS:	DE 169
ÁREAS TEMÁTICAS:	Teoría musical, arreglos, técnicas de orquestación, análisis musical		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Gil Evans, técnicas de orquestación, orquestar pasacalles, recursos musicales, análisis musical, Birth of The Cool.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>Dentro de este trabajo se propone orquestar dos pasacalles ecuatorianos utilizando las técnicas de orquestación de Gil Evans, las cuales fueron obtenidas tras un análisis de dos temas específicos seleccionados previamente. Además, de tratar de mantener en lo posible el sentido autóctono de ambos pasacalles. Para el análisis de los temas se emplearon diferentes instrumentos y métodos de investigación tales como: audición, transcripción musical, análisis armónico, análisis melódico y entrevistas a músicos especializados en el tema. Todos estos instrumentos nos ayudaron a recolectar la información necesaria para realizar la propuesta. Los temas analizados fueron Boplicity y Moon Dreams pertenecientes al álbum Birth of The Cool de Miles Davis. Ambos temas fueron orquestados por Gil Evans. Mediante el análisis de estos temas, hemos extraído las técnicas de orquestación más empleadas por Gil Evans. A través de la recopilación y aplicación de las técnicas obtenidas tras el análisis en la propuesta, se espera que el lector comprenda el uso más eficaz de dichas técnicas.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-9-9490-3109	E-mail: ariasdan93@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo		
	Teléfono: +593-9-9867-0248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			