



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

**TEMA:**

**Creación de dos composiciones inéditas en formato trío  
mediante la aplicación de recursos musicales característicos  
de McCoy Tyner.**

**AUTORES:**

**Echeverría Rizzo, Abraham Francisco  
Farías Meza, Juan Andrés**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
LICENCIADO EN MÚSICA**

**TUTOR:**

**Mgs. Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea**

**Guayaquil, Ecuador**

**21 de marzo del 2019**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Echeverría Rizzo, Abraham Francisco** y **Farías Meza, Juan Andrés**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en música**.

### **TUTORA**

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

**Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea**

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

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

**Vargas Prias, Gustavo Daniel**

**Guayaquil, 21 de marzo del 2019**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, **“Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner”**, 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, 21 de marzo del 2019**

### **EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_  
**Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE ARTES MUSICALES

## DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Farías Meza, Juan Andrés**

### DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **“Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner”**, 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, 21 de marzo del 2019**

### EL AUTOR:

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

**Farías Meza, Juan Andrés**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner.”**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 21 de marzo del 2019**

**EL AUTOR:**

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

**Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Farías Meza, Juan Andrés**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner”**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 21 de marzo del 2019**

**EL AUTOR:**

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

**Farías Meza, Juan Andrés**

Guayaquil, 15 de marzo del 2019

**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 **Abraham Echeverría** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.



The screenshot displays the URKUND web interface. At the top, there is a navigation bar with the URKUND logo. Below it, a table provides details about the document analysis:

Documento	<a href="#">Trabajo de titulación Echeverreia y Farias con observaciones Febrero 25.docx (D48963953)</a>
Presentado	2019-03-11 12:43 (-05:00)
Presentado por	alexmorac77_75@hotmail.com
Recibido	alex.mora.ucsg@analysis.orkund.com

Below the table, a yellow highlight indicates that 4% of the 33 pages consist of text present in 6 sources. At the bottom of the interface, there is a toolbar with various icons for navigation and document management.

Atentamente,

Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

Guayaquil, 15 de marzo del 2019

**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 **Juan Farías** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.



The screenshot displays the URKUND web interface. At the top, the browser address bar shows the URL: <https://secure.orkund.com/view/47803832-517861-200316#DcU7DoAgEAXAu1C/mP0C>. Below the address bar is the URKUND logo. The main content area is a table with the following information:

<b>Documento</b>	<a href="#">Trabajo de titulación Echeverreia y Farias con observaciones Febrero 25.docx (D48963953)</a>
<b>Presentado</b>	2019-03-11 12:43 (-05:00)
<b>Presentado por</b>	alexmorac77_75@hotmail.com
<b>Recibido</b>	alex.mora.ucsg@analysis.orkund.com

Below the table, a yellow highlight indicates: **4%** de estas 33 páginas, se componen de texto presente en 6 fuentes.

At the bottom of the interface is a navigation toolbar with icons for home, search, and navigation.

Atentamente,

Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

## **AGRADECIMIENTO**

A nuestra tutora, la Mgs. Lyzbeth Badaraco, que fue quien nos dirigió para que este trabajo sea un éxito.

A los profesores de la carrera de música, quienes fueron los que nos compartieron sus conocimientos.

A los compañeros de la carrera, por superar los diferentes momentos que se dieron durante los años de estudio.

## **DEDICATORIA**

A Dios, quien nos ha dado la oportunidad de estudiar la carrera que amamos, a nuestros padres por ser nuestros guías y soporte afectivo.



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

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

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

**Gustavo Daniel Vargas Prias**  
DIRECTOR DE CARRERA

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

**Jenny María Villafuerte Peña**  
DOCENTE DE LA CARRERA

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

**Alex Fernando Mora Cobo**  
OPONENTE

# ÍNDICE

RESUMEN.....	XVI
ABSTRACT.....	XXIII
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I.....	4
1.1 Contexto de la investigación.....	4
1.2 Antecedentes.....	5
1.3 Problema de la investigación.....	7
1.4 Justificación.....	8
1.5 Objetivos.....	10
1.5.1 Objetivo general.....	10
1.5.2 Objetivos específicos.....	10
1.6 Preguntas de investigación.....	10
1.7 Marco conceptual.....	11
1.7.1 Armonía.....	11
1.7.2 Armonización.....	11
1.7.3 Rearmonización.....	11
1.7.4 Tipos de armonías utilizadas para la composición.....	12
1.7.5 Voicing.....	15
1.7.6 Voicings de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance.....	16
1.7.7 Improvisación.....	19

1.7.8	Improvisación de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance.....	19
1.7.9	Elementos de la sección rítmica de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance .....	21
1.7.10	Arreglo .....	24
1.7.11	Orquestación.....	24
1.7.12	Técnicas de orquestación de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance.....	25
CAPÍTULO II.....		28
2.1	Diseño de la investigación .....	28
2.1.1	Metodología .....	28
2.2	Instrumentos de investigación .....	29
2.2.1	Estudio de documentos.....	29
2.2.2	Audición de los discos y análisis de partituras .....	29
2.2.3	Análisis de transcripciones.....	30
2.3	Resultados.....	30
2.3.1	Del estudio de documentos.....	30
2.3.2	De la audición de los discos y análisis de partituras .....	31
2.3.3	Del análisis de transcripciones.....	47
2.4	Resultado del análisis.....	55
CAPÍTULO III.....		57
3.1	Título de la propuesta .....	57
3.2	Justificación de la propuesta.....	57
3.3	Objetivo.....	57

3.4	Descripción .....	57
3.5	Composiciones .....	59
3.5.1	Luz del horizonte .....	59
3.5.2	Sin nombre .....	71
3.6	Elementos usados en las composiciones Luz del horizonte y Sin nombre .....	78
	CONCLUSIONES .....	80
	RECOMENDACIONES.....	81
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
	ANEXOS .....	84

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Planteamiento del problema .....	7
Tabla 2: Modos de la escala mayor .....	15
Tabla 3: Documentos bibliográficos analizados.....	30
Tabla 4: Características generales de There is No Greater Love.....	31
Tabla 5: Características generales de Inception.....	36
Tabla 6: Características generales de Passion Dance .....	41
Tabla 7: Tabla resumen de los recursos musicales obtenidos de cada uno de los tres temas.....	55
Tabla 8: Estructura de Luz del horizonte .....	60
Tabla 9: Voicings sin séptima, triada con tensión; voicings con séptima, acorde de séptima con tensión.....	64
Tabla 10: Estructura de Sin nombre .....	72
Tabla 11: Elementos musicales usados en las composiciones propuestas.	79

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Armonía tonal. Fuente: (Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 423).....	12
Figura 2: Armonía no funcional. Fuente: (Leonard, The Real Book Sixth Edition, 2007, pág. 378).....	14
Figura 3: Armonía modal. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	15
Figura 4: Dominantes suspendidos. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	16
Figura 5: Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	17
Figura 6: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	17
Figura 7: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	17
Figura 8: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	18
Figura 9: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	18
Figura 10: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	18
Figura 11: Acorde híbrido. Fuente: Herrera, Teoría musical y armonía moderna Vol. II, 1995, pág. 140.....	19
Figura 12: Patrones hexatónicos. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	20
Figura 13: Escala pentatónica. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	20

Figura 14: Patrones cuartales. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	21
Figura 15: Kicks Over Time. Fuente: Doezema, Arranging 1 Workbook, 1986, pág. 24.....	22
Figura 16: Walking Bass, four feel. Fuente: Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986, pág. 77 .....	22
Figura 17: Walking Bass, two feel. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	22
Figura 18: Bajo pedal. Fuente: Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 281 .....	23
Figura 19: Ostinato. Fuente: Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 157.....	24
Figura 20: Two-Part Soli. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	26
Figura 21: Omit Voicing. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	26
Figura 22: Guide Tone with Extensions. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	27
Figura 23: Three-Part Voicing in Fourths e inversiones. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018).....	27
Figura 24: Four-Part Soli. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	27
Figura 25: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, (Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 31).....	32
Figura 26: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 31-32 .....	33

Figura 27: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 32 .....	34
Figura 28: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 31 .....	35
Figura 29: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 31-32.....	35
Figura 30: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46.....	37
Figura 31: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 46-47.....	38
Figura 32: Inception, análisis general. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018) .....	38
Figura 33: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 53.....	39
Figura 34: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46.....	39
Figura 35: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46.....	40
Figura 36: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 46-47.....	40
Figura 37: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 71-72 .....	42
Figura 38: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72 .....	43
Figura 39: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73 .....	44

Figura 40: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 73 .....	45
Figura 41: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 71-72.....	45
Figura 42: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72.....	46
Figura 43: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73.....	46
Figura 44: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33 .....	47
Figura 45: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33) .....	47
Figura 46: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34 .....	48
Figura 47: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33 .....	48
Figura 48: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34 .....	48
Figura 49: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33 .....	49
Figura 50: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34 .....	49
Figura 51: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33 .....	49
Figura 52: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46.....	50

Figura 53: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 47.....	51
Figura 54: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 49.....	51
Figura 55: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 47.....	51
Figura 56: Inception, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág 47.....	52
Figura 57: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 71.....	52
Figura 58: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72.....	53
Figura 59: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73.....	53
Figura 60: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 74.....	53
Figura 61: Passion Dance, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 74 .....	54
Figura 62: Passion Dance, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 77 .....	54
Figura 63: Tema en formato standard. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	60
Figura 64: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018) .....	61
Figura 65: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018) .....	62
Figura 66: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018) .....	62

Figura 67: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	63
Figura 68: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	63
Figura 69: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	64
Figura 70: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	65
Figura 71: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	66
Figura 72: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	67
Figura 73: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	68
Figura 74: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	69
Figura 75: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)	70
Figura 76: Tema en formato standard. Fuente: Juan Farías (2018)	71
Figura 77: Análisis melódico-armónico. Fuente: Juan Farías (2018)	73
Figura 78: Análisis melódico-armónico. Fuente: Juan Farías (2018)	74
Figura 79: Análisis melódico-armónico. Fuente: Juan Farías (2018)	75
Figura 80: Técnicas de orquestación. Fuente: Juan Farías (2018)	75
Figura 81: Técnicas de orquestación. Fuente: Juan Farías (2018)	76
Figura 82: Ostinatos en el Head. Fuente: Juan Farías (2018)	77
Figura 83: Walking bass en la sección de solos. Fuente: Juan Farías (2018)	78

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar los recursos melódicos, armónicos, rítmicos y de orquestación utilizados por McCoy Tyner en sus discos *Inception* y *The Real McCoy*; del cual se trabajó sobre los temas: *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*; para aplicarlos en la creación de dos composiciones formato trío: guitarra, bajo y batería. Este trabajo está relacionado principalmente sobre la sonoridad cuartal. El enfoque realizado en esta investigación es cualitativo. El análisis de los recursos musicales se lo realizó mediante la utilización de diferentes instrumentos de investigación, como: el estudio de documentos relacionados al objeto de estudio, la audición de los discos y análisis de partituras en libros, así como el análisis de transcripciones de los temas. Gracias a estos instrumentos de investigación se seleccionó los diferentes elementos y técnicas aplicados por Tyner, objeto de estudio, para posteriormente proceder a implementarlos a dos composiciones inéditas: Luz del horizonte y Sin nombre. Este proyecto permitirá al lector entender los recursos musicales obtenidos y verificar su aplicación en las dos composiciones propuestas, para su uso en nuevos trabajos de arreglo y composición. Para darle un mayor protagonismo, se optó como instrumento de soporte armónico la guitarra.

**Palabras Claves:** *McCoy Tyner, recursos melódicos, armónicos, rítmicos, composiciones, sonoridad cuartal.*

## ABSTRACT

This research has as a goal analyzing melodic, harmonic, rhythm and orchestration resources used by McCoy Tyner in his albums *Inception* and *The Real McCoy*; from which we chose the songs : *There is No Greater Love*, *Inception* and *Passion Dance*; to apply the resources in the composition with a trio setup: guitar, bass and drums. This work is mainly related to the quartal sonority. The focus of this research is qualitative. The analysis of music resources was made through using different research methods like: Studying documents related to the main research target, listening to records and analysis of music scores in books, and also analyzing of music transcriptions of chosen songs. Thanks to these research methods, different music elements and techniques applied by Tyner (research goal) were chosen to apply them in two of our musical compositions: *Luz del horizonte* and *Sin Nombre*. This music project will allow readers to understand the extracted music resources and verify applying of them in the offered compositions to use them in new composition and arranging Works. The guitar was used as a harmonic instrument to give it a highlighted role.

**Keywords:** *McCoy Tyner, resources melodic, harmonics, rhythmic, compositions, quartal sonority.*

# INTRODUCCIÓN

A nivel mundial, existen investigaciones referentes a McCoy Tyner, en el cual se realiza un breve estudio sobre algunos de sus aspectos musicales, por ejemplo, Tatiana Castro Mejía (2007) se refiere de los voicings que utilizaron varios pianistas, entre ellos menciona a McCoy Tyner; mientras que Thomas Andrew Van Seters (2011) destaca de Tyner su aspecto percutivo. La publicación más detallada sobre la musicalidad de Tyner es “The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner” de Paul Rinzier (1999), donde se realiza un análisis de la armonía de Tyner basada en acordes cuartales y suspendidos, escalas modales y pentatónicas, de él se obtuvo aspectos generales de la armonía y la clasificación de acordes.

El presente trabajo tomó en consideración todos los estudios previos citados para llevar a cabo una propuesta de presentación de dos composiciones, útil para la aplicación de nuevos recursos en la música contemporánea.

Para un guitarrista es importante incorporar y ejecutar diversas estructuras armónicas en el momento de acompañar, así como lo hace un pianista, según los diferentes contextos musicales que se presenten. Por esta razón, la investigación planteó algunos retos, como el estudio de los discos *Inception* y *The Real McCoy*, para la selección de elementos musicales característicos de McCoy Tyner obtenidos de los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance” y luego implementarlos en dos nuevas composiciones. Como resultado, este proyecto aportará con estructuras armónicas, patrones melódicos en improvisación, técnicas de orquestación y recursos rítmicos.

Para comprender de manera ordenada cada uno de los recursos musicales, esta investigación se dividió en tres capítulos. En el primero se plantea el problema y se da la justificación del trabajo, luego se presenta el objetivo general respaldado por los objetivos específicos y por último se elabora un

marco conceptual en donde se explican los recursos musicales de McCoy Tyner que serán implementados en las dos nuevas composiciones.

En el capítulo dos se detalla el diseño del proyecto, la metodología y los instrumentos por los cuales se pudo realizar el análisis para lograr los objetivos propuestos, luego se lleva a cabo la presentación y selección de los recursos analizados, obtenidos de los tres temas. Tras haber realizado el análisis y la selección de los recursos musicales en el capítulo dos, en el tercero se procede a la implementación de lo seleccionado para la composición y arreglo de los temas: Luz del horizonte y Sin nombre.

# CAPÍTULO I

## 1.1 Contexto de la investigación

En la época moderna, en la década de los años sesenta, varios exponentes de la música como Miles Davis, John Coltrane, McCoy Tyner, Herbie Hancock y Wayne Shorter, fueron pioneros en componer empleando la sonoridad cuartal para diferenciarse de los recursos comunes de la sonoridad por terceras.

Esta nueva sonoridad básicamente consiste en construir acordes que usan intervalos de cuartas y que al mismo tiempo respetan todas las reglas de la armonía tradicional que funciona en terceras. (Bellora, 2017)

La sonoridad cuartal se la emplea tanto para la estructuración de *voicings* como para la creación de líneas melódicas de improvisación. La utilización de esta sonoridad hace que los *voicings* no puedan ser clasificados aisladamente como mayor o menor (Gabis, 2006, pág. 359), proporcionando mayor libertad en la improvisación.

El estudio de la sonoridad cuartal o acordes por cuartas, es tratado en algunos libros, como: Armonía Funcional (2006) de Claudio Gabis, Modern Jazz Voicings (2001) de Ted Pease y Ken Pullig. Adicionalmente, el libro "The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner" de Paul Rinzler, es la recopilación más detallada sobre la armonía de Tyner, fue publicado en 1999 por el grupo editorial independiente Rowman & Littlefield Publishing Group, que anualmente ofrece libros relacionados al estudio del jazz.

Con la referencia de todo este material bibliográfico, se planteó el marco conceptual, en el cual se definen los elementos musicales que serán utilizados en las dos composiciones propuestas y que fueron seleccionados de los tres temas estudiados de McCoy Tyner.

## 1.2 Antecedentes

Los acordes contruidos por superposición de cuartas, remiten a períodos muy antiguos (basta citar el imperio romano) pero fue desde mediados del siglo XIX, que los compositores los incorporaron como material muy habitual en sus obras (Gabis, 2006, pág. 358). Claude Debussy utilizó voicings abiertos que contenían intervalos de cuartas, como en su obra *La cathédrale engloutie*.

McCoy Tyner, nacido el 11 de diciembre de 1938, hoy con 80 años; es un pianista estadounidense, conocido por su trabajo con John Coltrane Quartet, por sus composiciones modales y su concepto de ejecutar los voicings de manera cuartal, además de su improvisación por escalas pentatónicas, hexatónicas y patrones cuartales. Su estilo fue y sigue siendo influencia para otros pianistas e instrumentistas.

En la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil se han realizado varias publicaciones, en donde se estudia algún referente de la música, para analizar y seleccionar los diferentes recursos musicales y luego ser aplicados en la elaboración de arreglos o para la creación de composiciones. Por ejemplo, Pérez (2016) en su tesis “Aplicación e innovación de los recursos compositivos y procesos creativos característicos de Herbie Hancock para la composición de temas musicales inéditos de jazz moderno” se enfoca en la identificación, aplicación e innovación de los recursos compositivos del compositor y pianista Herbie Hancock. Su tesis tiene como objetivo analizar los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos de dos obras de Hancock, para identificar su proceso compositivo y utilizarlo en la creación de dos obras. En los temas propuestos, *Tarot* y *Burka*, utiliza acordes sus4. Establece como conclusión, la amplia gama de sonoridades y estilos de Hancock debido a su enfoque primordialmente filosófico e ideológico al momento de componer.

Castillo Calderón (2018) presentó su trabajo de titulación para Licenciado en Música en la Universidad de las Américas, Quito, “Buscando el acorde ideal: desarrollo de una guía de voicings de guitarra con base en, el concepto armónico del guitarrista de jazz Lage Lund. Aplicado en la creación de arreglos de dos standards<sup>1</sup> de jazz presentados en un recital final”. El proyecto expone una guía con nuevas herramientas y sonoridades bajo el concepto de Lage Lund. El objetivo es aportar con una guía para que el instrumentista pueda interpretar su música con nuevos recursos, explorando diferentes sonoridades que pueden ser usadas en el desarrollo de arreglos y composiciones. Como conclusión, menciona sobre los dos métodos en que se llevó a cabo la elaboración de la guía, el método de Lage Lund y el de tríadas, y que la relevancia del trabajo es ampliar el vocabulario armónico.

Thomas Andrew Van Seters (2012) en su tesis para el grado de Doctor en Artes Musicales de la Facultad de Música de la Universidad de Toronto, “Eighty-Eight Drums: The Piano as Percussion Instrument in Jazz”, realiza el estudio de varios pianistas, entre ellos McCoy Tyner, en el que hace referencia sobre su enfoque en el aspecto rítmico, como *vamps* modales extendidos. Su objetivo es mostrar las técnicas que han llevado a muchos músicos a considerar el piano y la batería como una sección de la familia de instrumentos de percusión. Por último, concluye que en el contexto del jazz existen fuertes relaciones en el desenvolvimiento de pianistas y bateristas, ya que el jazz es fundamentalmente música percutiva de ritmo.

Paul Rinzler (1999), en su libro “The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner” presenta un análisis sobre la musicalidad de Tyner. Su objetivo es documentar y analizar un aspecto especial de su música: sistema armónico basado en acordes cuartales y suspendidos, además de escalas modales y pentatónicas. Concluye animando a los músicos absorber todo de la gran música de Tyner, de los ejemplos que se incluyen en su libro, para permitir que la música de Tyner inspire a un trabajo nuevo y creativo.

1. *Standard, especialmente referente al jazz o blues, una melodía o canción de popularidad establecida. Tomado de: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/standard>*

### 1.3 Problema de la investigación

Cada músico o compositor tiene un estilo propio que lo caracteriza, debido a la utilización preferencial de determinados recursos musicales, por el cual surge la pregunta:

¿Cómo aplicar los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y de orquestación de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance de McCoy Tyner en la composición de dos temas inéditos?

Tabla 1: Planteamiento del problema

<b>Objeto de estudio</b>	Recursos armónicos, melódicos, rítmicos y de orquestación de McCoy Tyner.
<b>Campo de acción</b>	Teoría musical aplicada: composición/lenguaje musical
<b>Tema de investigación</b>	Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner.

## 1.4 Justificación

Este proyecto, al igual que otras propuestas de la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, plantea el estudio de un músico relevante para el análisis, selección y aplicación de sus recursos musicales característicos en nuevas composiciones. Sin embargo, la particularidad de este trabajo es el tratamiento específico sobre la sonoridad cuartal y su ejecución en formato trío.

En la carrera de Música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, existen trabajos de tesis en el que se expone de manera breve sobre la sonoridad cuartal, sin embargo, no se lo explica específicamente, por esta razón, surge la necesidad de realizar un estudio más detallado, por ejemplo, sobre estructuras de voicings cuartales usadas por McCoy Tyner, para su adaptación a la guitarra como instrumento de soporte armónico y la aplicación de estas estructuras en la creación de dos composiciones con sus respectivos arreglos. Del mismo modo, surge la necesidad de ampliar los recursos de improvisación según el concepto de Tyner.

A pesar de existir otros exponentes para el análisis de esta sonoridad, se eligió a Tyner por su lenguaje cuartal referencial, el uso de esta sonoridad fue precisamente lo que lo caracterizó. Tyner ha sido un gran referente para el desarrollo del jazz moderno, siendo de inspiración hacia otros grandes pianistas como Chick Corea e incluso otros instrumentistas como el saxofonista Michael Brecker, quienes incorporaban estos recursos en su lenguaje musical.

Este trabajo aportará con estructuras de voicings, recursos en improvisación melódica, técnicas de orquestación y recursos rítmicos, por lo tanto, es importante para guitarristas, pero también es un aporte para otros instrumentistas, estudiantes, compositores y músicos profesionales que deseen incorporar más recursos musicales y experimentar en nuevas composiciones.

Además, este trabajo cumple con algunos objetivos del Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021-Toda una Vida, los cuales se especificarán a continuación:

Objetivo 2: “Afirmar la interculturalidad y plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas”.

“Impulsar el ejercicio pleno de los derechos culturales junto con la apertura y fortalecimiento de espacios de encuentro común que promuevan el reconocimiento, la valoración y desarrollo de las identidades diversas, la creatividad, libertad, estética y expresiones individuales y colectivas”.

Objetivo 5: “Impulsar la productividad y competitividad para el crecimiento económico sostenible de manera redistributiva y solidaria”.

“Promover la investigación, la formación, la capacitación, el desarrollo y la transferencia tecnológica, la innovación y el emprendimiento, la protección de la propiedad intelectual, para impulsar el cambio de la matriz productiva mediante la vinculación entre el sector público, productivo y las universidades”.

## 1.5 Objetivos

### 1.5.1 Objetivo general

Crear dos composiciones en formato trío: guitarra, bajo y batería, mediante la aplicación de recursos musicales armónicos, melódicos, rítmicos y de orquestación característicos de la sonoridad de McCoy Tyner.

### 1.5.2 Objetivos específicos

- Analizar los recursos musicales de los temas *There is No Greater Love* e *Inception*, del álbum *Inception* y *Passion Dance* del álbum *The Real McCoy*, de McCoy Tyner.
- Seleccionar los recursos musicales relacionados a la sonoridad cuartal, de los temas *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*, que serán utilizados en las dos nuevas composiciones.
- Aplicar los recursos musicales seleccionados de los tres temas analizados, en la creación de dos composiciones y sus respectivos arreglos.

## 1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los recursos musicales característicos en las composiciones de McCoy Tyner?
- ¿Cuáles son las técnicas de orquestación utilizadas por McCoy Tyner en los temas *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*?
- ¿En qué difieren el standard *There is No Greater Love* con respecto a las dos composiciones *Inception* y *Passion Dance*?

## **1.7 Marco conceptual**

### **1.7.1 Armonía**

La armonía estudia y enseña las relaciones entre sonidos simultáneos (intervalos y acordes) y los posibles enlaces y encadenamientos que pueden establecerse entre ellos. (Gabis, 2006, pág. 50)

El objetivo de la armonía es jugar con las diferentes sensaciones que nacen de las distintas combinaciones de sonidos, en general, estas sensaciones que se producen son de relajación y tensión.

### **1.7.2 Armonización**

Según la Real Academia Española (2019), armonización es poner en armonía, o hacer que no discuerden o se rechacen dos o más partes de un todo, o dos o más cosas que deben concurrir al mismo fin. Escoger y escribir los acordes correspondientes a una melodía o a un bajete.

Refiriéndose a un contexto musical de armonía tradicional, armonización es asignar de funcionalidad a una melodía, por medio de acordes que tienen atribuidos diferentes funciones. Estas funciones implican sensaciones de relajación y tensión, que es lo que generalmente es la música.

### **1.7.3 Rearmonización**

Rearmonización es el equivalente musical de un nuevo acabado de pintura sobre un auto viejo. Cuando se rearmoniza un tema se provee de un nuevo color, alterando la progresión armónica que da soporte a la melodía. (Felts, 2002, pág. Introducción)

La rearmonización se efectúa mediante la utilización de diversas técnicas, pero de manera general se trata de la adición, sustracción y sustitución de acordes o progresiones de acordes sobre una melodía.

#### 1.7.4 Tipos de armonías utilizadas para la composición

##### Armonía tonal

Según Gabis (2006), en la armonía tonal, los materiales melódicos-armónicos provienen de una escala principal o de otras que son sus relativas, basándose en la relación ternaria de tónica-subdominante-dominante. (pág. 264)

La armonía tonal se construye sobre una escala principal, formada por una serie determinada de sonidos subordinados a uno fundamental o principal. Estos sonidos proporcionan los elementos melódicos y armónicos para la funcionalidad de la escala. No obstante, a más de la escala principal con que se construye la armonía tonal, a su vez, se puede formar por otras escalas relativas, dotándola de varios centros tonales secundarios.

Como se observa en la figura, en la sección A del standard There is No Greater Love, el centro tonal principal es Bbmaj7, aunque G7 también es un centro tonal, pero es secundario momentáneo.

Sucesión de dominantes	
Extensión de dominante	Dominante sustituto
E♭7	A♭7

Figura 1: Armonía tonal. Fuente: (Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 423)

## **Elementos de la armonía tonal**

La armonía tonal también es denominada “armonía funcional”, esto se debe a que a cada acorde se le asigna una determinada función respecto a una tonalidad principal.

La armonía tonal contiene diversos elementos que son producto de un progresivo desarrollo musical que se dio a lo largo de los años, gracias a grandes exponentes de la música. Estos elementos han quedado plasmados en diferentes tratados o libros de armonía.

Por ejemplo, de acuerdo al libro Armonía funcional de Claudio Gabis (2006), algunos de los elementos que se utilizan en la armonía funcional son:

- Tipos de acordes (de séptima, poliacordes, cuartales)
- Grados y funciones armónicas de una escala
- Dominantes secundarios
- Extensión de dominantes secundarios
- Dominantes sustitutos
- Patrones disminuidos
- Intercambio modal
- Two fives contiguous
- Modos

## **Armonía no funcional**

Los acordes que carecen de un centro tonal entran en la categoría de armonía no funcional (...) Los acordes en un contexto no funcional obtienen su función de patrones establecidos, relaciones de acordes vecinos, movimiento de la raíz y de su relación con la melodía. (Naus, 1998, pág. 11)

La armonía no funcional carece de las funciones básicas de tónica, subdominante y dominante que se establecen en la armonía funcional. Un ejemplo de composición no funcional es Speak No Evil, del saxofonista y compositor estadounidense Wayne Shorter. A continuación se muestra una parte del tema.



Figura 2: Armonía no funcional. Fuente: Leonard, The Real Book Sixth Edition, 2007, pág. 378

## Armonía modal

En la música modal, un determinado conjunto de sonidos (una escala o modo) juega alrededor de un centro tonal fijo. (Gabis, 2006, pág. 243)

La armonía modal se construye por una sucesión determinada de sonidos, conformando un modo o escala específica. Esta sucesión de sonidos está subordinada a uno principal. Un modo o escala se establece por su nota fundamental, su tercera y su nota característica. A diferencia con la música tonal, la música modal no utiliza otras escalas relativas, por lo tanto, los acordes se originan exclusivamente de los grados del modo o escala.

Según Claudio Gabis (2006), el advenimiento de la tonalidad la relegó durante mucho tiempo, pero la música del siglo XX la recuperó plenamente, dotándola de nuevos significados. Actualmente usamos lo modal y lo tonal por igual (pág. 243). A continuación, se observa una melodía en C-frigio y su estructura armónica se compone por los grados I-7, II-7 y V-7 correspondientes al modo C-frigio.



Figura 3: Armonía modal. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

En la música contemporánea, sobre todo de occidente, los modos más utilizados son: los de la escala mayor, los de la escala menor armónica y escala menor melódica.

Tabla 2: Modos de la escala mayor

	<b>Modos</b>
1	Mayor jónico
2	Menor dórico
3	Menor frigio
4	Mayor lidio
5	Mayor mixolidio
6	Menor aeolico
7	Menor locrio

### 1.7.5 Voicing

El uso del voicing es esencial para dar soporte armónico a las frases melódicas. En lo que respecta al desarrollo del jazz, según Ted Pease y Ken Pullig (2001), desde principios del siglo veinte, se dio un progresivo desarrollo del voicing debido a la búsqueda de nuevos colores y sonoridades. (pág. iv)

En consecuencia, existen diversos tipos de voicings que han sido desarrollados por grandes referentes de la música, hoy en día esa búsqueda no se detiene, constantemente se está explorando nuevas posibilidades de colores y sonoridades.

En lo concerniente a la sonoridad cuartal, se trata de voicings contruidos principalmente por intervalos de cuartas justas pero también de cuartas aumentadas. Además, estos voicings en cuartas pueden ser invertidos. La particularidad de estos tipos de voicings es que son ambiguos, ya que carecen de tercera.

### 1.7.6 Voicings de los temas *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*

Los voicings que utiliza McCoy Tyner en los temas “*There is No Greater Love*” y principalmete en “*Inception*” y “*Passion Dance*”, tienen una sonoridad cuartal. Los tipos de voicings ambiguos que utiliza Tyner son: voicings in fourths, inverted voicings in fourths, dominantes suspendidos, y también híbridos. Todos estos voicings que posteriormente fueron implementados en las dos nuevas composiciones, se detallan a continuación.

#### Dominantes suspendidos

En este voicing triádico, originalmente mayor, su tercera es reemplazada por la cuarta justa o por la segunda mayor, lo que provoca que su sonoridad sea ambigua.



Figura 4: Dominantes suspendidos. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Voicings in Fourths

Este tipo de voicing se construye principalmente por intervalos de cuartas justas, pero también admite intervalos de cuartas aumentadas, creando mayor disonancia.

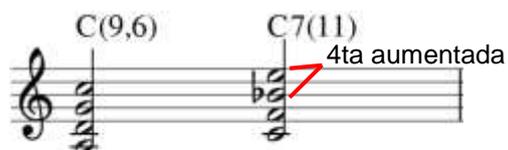


Figura 5: Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Inverted Voicings in Fourths

Como afirman Ted Pease y Ken Pullig (2001), los voicings in fourths pueden ser invertidos de varias maneras (págs. 78-82), con el propósito de obtener más opciones sonoras. Con estas inversiones se obtiene un nuevo color, el intervalo de segunda, el cual es sonorizado conjuntamente con el intervalo de cuarta. Obsérvese figura 6 y 7.

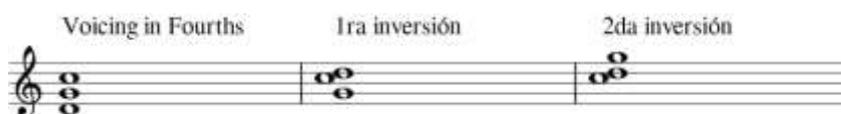


Figura 6: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)



Figura 7: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

Los voicings in fourths y sus inversiones pueden tener diversas implicaciones armónicas, por ejemplo: los voicings de la figura 6 pueden ser vistos como Gsus4 con sus respectivas inversiones, o también como Csus2 con sus respectivas inversiones. Obsérvese figura 8.

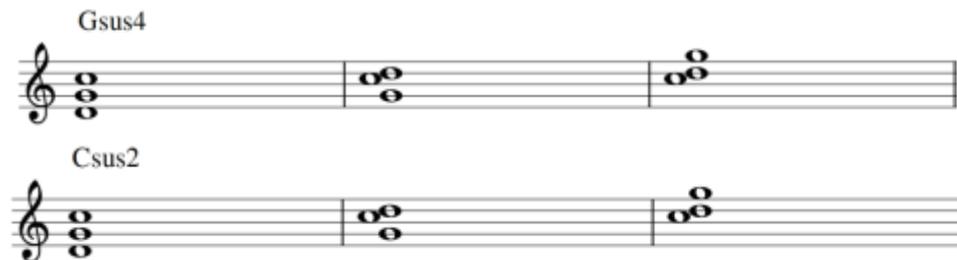


Figura 8: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

Así mismo, los voicings de la figura 7 pueden ser vistos como Gsus4(add2) con sus respectivas inversiones, o también como Csus2(add6) con sus respectivas inversiones. Obsérvese figura 9.

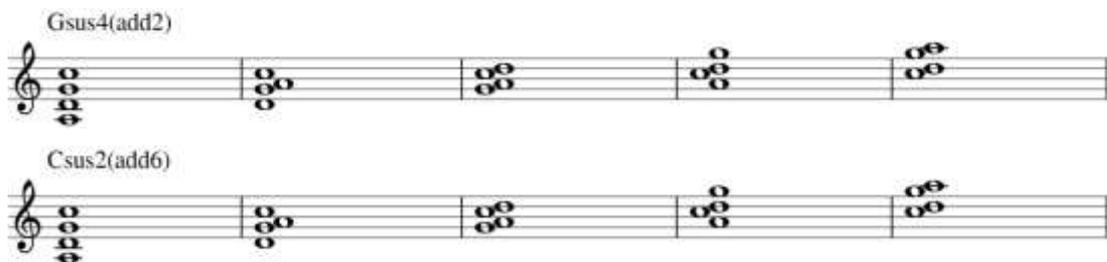


Figura 9: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

Además, los voicings de la figura 9 pueden ser vistos como inversiones de un acorde dominante con cuarta suspendida, en este caso D7sus4.



Figura 10: Inverted Voicings in Fourths. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Acorde híbrido

Este tipo de acorde está formado por dos partes, la superior que puede ser una tríada o cuatríada y la inferior el bajo. El bajo provee la denominación del acorde en contexto. Se le denomina híbrido porque ambas partes de las que está formado no le dan una cualidad definida porque carece de tercera, por lo tanto, es ambiguo al igual que los dominantes suspendidos, voicings in fourths y sus inversiones. El siguiente acorde contiene en su parte superior una tríada mayor de Gb y C como bajo, por lo tanto, sería un C7alt (b9, #4) sin tercera.



Figura 11: Acorde híbrido. Fuente: Herrera, Teoría musical y armonía moderna Vol. II, 1995, pág. 140

### 1.7.7 Improvisación

Improvisar es componer música en tiempo real, tanto melódica como armónicamente. La improvisación es desarrollada por el músico dentro de una estructura armónica previamente analizada.

### 1.7.8 Improvisación de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance

Los elementos en improvisación melódica que fueron seleccionados de los temas "There is No Greater Love", "Inception" y "Passion Dance" y que posteriormente serán implementados en las dos nuevas composiciones, se detallan a continuación.

## Patrones hexatónicos

Como su nombre lo indica, hexa de origen griego, significa seis. Los patrones hexatónicos son escalas formadas por la combinación de dos arpeggios triádicos, lo cual en su conjunto forman seis sonidos. La siguiente línea melódica está formada por la combinación de los arpeggios de C y D.



Figura 12: Patrones hexatónicos. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Escala pentatónica

Como su nombre mismo lo indica, pentatónica, escala de cinco sonidos. Existen muchas escalas pentatónicas de diferentes combinaciones de sonidos, siendo las más usadas: pentatónica mayor y su relativa pentatónica menor.



Figura 13: Escala pentatónica. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Patrones cuartales

Fundamentalmente, es crear una melodía o ejecutar una escala en intervalos de cuartas, de manera ascendente o descendente. Obsérvese figura 14.



Figura 14: Patrones cuartales. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

### 1.7.9 Elementos de la sección rítmica de los temas *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*

Según Enric Herrera (1986), la sección de ritmo está formada básicamente por cuatro instrumentos: el piano, la guitarra, el bajo o contrabajo y la batería. (pág. 70)

Los recursos de la sección rítmica que fueron seleccionados de los temas “*There is No Greater Love*”, “*Inception*” y “*Passion Dance*” y que posteriormente serán implementados en las dos nuevas composiciones, se detallan a continuación.

#### **Kicks Over Time**

Notas con las plecas hacia arriba que se colocan sobre el pentagrama, se usan para indicar los acentos rítmicos que se incorporarán al tempo del tema. (Doezema, 1986, pág. 24)

Kicks Over Time indican al percusionista que tiene que marcar aquellos acentos rítmicos indicados, los cuales se ejecutan en conjunto con los demás instrumentistas. Obsérvese figura 15.



Figura 15: Kicks Over Time. Fuente: Doezema, Arranging 1 Workbook, 1986, pág. 24

## Walking Bass

Usado normalmente en jazz, se caracteriza por una sucesión de negras. (Herrera, 1986, pág. 77)

Es un recurso técnico que consiste en crear líneas de bajo melódicas de forma ascendente-descendente, dando la sensación al oyente de un “bajo caminante”. En el jazz, esta línea de bajo se la realiza por sucesión de negras denominada “four feel” y por sucesión de blancas denominada “two feel”.



Figura 16: Walking Bass, four feel. Fuente: Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986, pág. 77



Figura 17: Walking Bass, two feel. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Bajo pedal y ostinato

Si se desea “anclar” más una cadencia modal a su centro tonal, evitando así que el movimiento de los bajos desdibuje el clima del modo, pueden montarse todos los acordes sobre un bajo pedal o una figura ostinato simple basada en él. Este recurso puede aplicarse en todos los modos. (Gabis, 2006, pág. 253)

La función del bajo pedal es permitir que el solista o la persona que está acompañando pueda tener mayor libertad en crear melodías y tener la posibilidad de realizar varias estructuras de voicings, creando un efecto de tensión-relajación. Es común en una composición, en la que esté basada por una melodía modal, aplicar la técnica de bajo pedal u ostinato para dar mayor énfasis al modo. El bajo pedal aplicado al bajo eléctrico no es otra cosa que tocar la raíz o la quinta del tono que se esté ejecutando. Obsérvese figuras 18 y 19.

Handwritten musical score for "MAIDEN VOYAGE" by Herbie Hancock, page 281. The score shows a piano introduction with a "Bajo pedal" (pedal bass) line highlighted in red. The pedal line consists of a repeating eighth-note pattern: D7sus4, F7sus4, D7sus4, F7sus4. The main melody is written in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Handwritten notes include "PLAY CHORDS AT [A] FOR INTRO", "A", "D7sus4", "F7sus4", and "1.", "2."

Figura 18: Bajo pedal. Fuente: Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 281



Figura 19: Ostinano. Fuente: Leonard, The Real Book Five Edition, 1999, pág. 157

### 1.7.10 Arreglo

Según Alchourrón (1991), un arreglo es una versión organizada y orquestada de una pieza. Puede resultar de una labor colectiva o del trabajo de una sola persona. (pág. 86)

El arreglo, especialmente escrito, es indispensable para que cada instrumentista pueda leer y ejecutar lo que el autor de la obra quiere que se escuche.

### 1.7.11 Orquestación

El verdadero arte de la orquestación es inseparable del acto de crear música. Los sonidos producidos por la orquesta son la manifestación externa más acabada de las ideas musicales que germinan en la mente del compositor. El orquestador debe poseer un conocimiento amplio de cada instrumento por separado, de sus posibilidades y características. (Piston, 1984, pág. 1)

Orquestar es armonizar una melodía utilizando diversas técnicas para la disposición de las voces. Cuando se trata de una gran orquesta, hay que tener especial cuidado con el timbre de cada familia de instrumento, además de la tesitura.

#### **1.7.12 Técnicas de orquestación de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance**

Para la elaboración de un arreglo musical, se utilizan diversas técnicas de orquestación como unísonos, octavas, four way close, drop 2, drop 2+4, drop 3, voicings in fourths. Según el número de voces, estas técnicas pueden clasificarse en two-part soli, three-part soli, four-part soli. Las técnicas de orquestación que fueron seleccionadas de los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance” y que posteriormente fueron implementadas en las dos nuevas composiciones, se detallan a continuación.

#### **Chord Melody**

En este estilo, un tema es arreglado ejecutando de manera simultánea la armonía, melodía, ritmo y algunas veces el bajo. (Fisher, 1995, pág. 5)

Esencialmente, chord melody es la orquestación de una melodía. Para la orquestación mediante chord melody se pueden utilizar diversas estructuras de voicings.

## Two-Part Soli

Cuando dos o más instrumentos ejecutan un pasaje de melodía, con la misma figuración, son denominados “playing soli” o “playing a soli”. (Freeman & Pease, 1989, pág. 35)

En este tipo de voicing sus dos melodías están relacionadas en diferentes intervalos, por ejemplo de terceras, quintas o sextas, con la misma figuración.



Figura 20: Two-Part Soli. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

## Three-Part Soli

Este tipo de voicing se forma por tres voces y puede originarse de diversas técnicas, como por ejemplo:

- **Omit Voicing**

Se origina de voicings que tienen cuatro notas, del cual se le omite cualquiera, menos la nota tope.



Figura 21: Omit Voicing. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

- **Guide Tone with Extensions**

Este tipo de voicing está conformado por sus guide tones que son la tercera y séptima, además de una nota más.

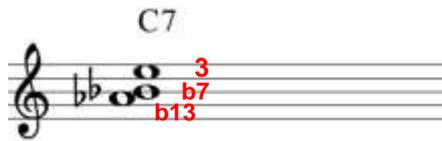


Figura 22: Guide Tone with Extensions. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

- **Three-Part Voicing in Fourths e inversiones**

Este es un voicing cuartal de tres notas y sus respectivas inversiones.



Figura 23: Three-Part Voicing in Fourths e inversiones. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

### Four-Part Soli

Este es un voicing de cuatro notas y se lo puede aplicar mediante técnicas como: four way close, drop 2, drop 3, drop 2+4 o four-part voicing in fourths y sus respectivas inversiones. Los siguientes ejemplos están en Cmaj7.



Figura 24: Four-Part Soli. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

# CAPÍTULO II

## 2.1 Diseño de la investigación

### 2.1.1 Metodología

- **Enfoque**

El enfoque de esta investigación es de carácter cualitativo. El enfoque se basa en métodos de recolección de los datos no estandarizados, no se efectúa una medición numérica, por lo tanto el análisis no es estadístico (...) los datos cualitativos son descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 9). Este proyecto de investigación realizará una descripción de los recursos musicales característicos de McCoy Tyner empleados en dos composiciones y un standard.

- **Alcance**

Este proyecto tiene un alcance descriptivo, porque se seleccionarán y describirán los recursos musicales característicos de McCoy Tyner utilizados en dos composiciones y un standard, para posteriormente aplicarlos en la creación de dos nuevas propuestas musicales.

El alcance final de los estudios cualitativos muchas veces consiste en comprender un fenómeno social complejo. El acento no está en medir las variables involucradas en dicho fenómeno, sino en entenderlo. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 19)

## **2.2 Instrumentos de investigación**

En la indagación cualitativa, los instrumentos no son estandarizados, en ella se trabaja con múltiples fuentes de datos, que pueden ser entrevistas, observaciones directas, estudio de documentos, análisis de material audiovisual, etc. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 409)

Los instrumentos de investigación que se utilizaron para llevar a cabo la recopilación de los datos se detallan a continuación.

### **2.2.1 Estudio de documentos**

Según Hernández, Fernández y Baptista (2010), una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos. Nos pueden ayudar a entender el fenómeno central del estudio. (pág. 433). Para este proyecto, se realizó la búsqueda, selección y estudio de libros, tesis y videos.

### **2.2.2 Audición de los discos y análisis de partituras**

Audición es la capacidad de percibir un sonido por medio del sentido del oído (Oxford, 2019). Para realizar esta investigación se necesitó escuchar los discos Inception y The Real McCoy, de los cuales se escogieron los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance”. Mediante la audición de los temas, se tiene un entendimiento real del objeto a estudiar.

Según la real academia española (2019), análisis es un estudio detallado de algo, especialmente de una obra o de un escrito. Se procedió con el análisis de las partituras para identificar aspectos generales como por ejemplo: tipo de estructura armónica, recursos rítmicos, análisis de la melodía y técnicas de orquestación.

### 2.2.3 Análisis de transcripciones

En lo que respecta a música, transcribir es representar sonidos de manera gráfica mediante un sistema especial de signos (Oxford, 2019). Para esta investigación es necesario el análisis de las transcripciones de los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance”. De esta manera, se obtienen directamente los recursos musicales utilizados en dichos temas, como estructuras y tipos de voicings o recursos en improvisación. Las ideas musicales del objeto de estudio, que fueron analizadas por la audición, ahora por medio del estudio de las transcripciones se ven plasmadas de manera tangible en una partitura, para su respectivo análisis.

## 2.3 Resultados

### 2.3.1 Del estudio de documentos

Para respaldar la propuesta de esta investigación, se consultó varios libros relacionados con el objeto de estudio. A continuación, se elaboró una tabla en donde se obtuvo información de algunos documentos principales.

Tabla 3: Documentos bibliográficos analizados.

Documentos bibliográficos	Información analizada
The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner	Aspectos generales de la armonía de Tyner Clasificación de acordes
Modern Jazz Voicings	Voicings in Fourths
Arranging 2 Workbook	Técnicas de orquestación
Armonía Funcional	Tonalidad Modos
Jazz Improvisation McCoy Tyner	Transcripciones (There is No Greater Love, Inception y Passion Dance)
Metodología de la investigación	Instrumentos de investigación

### 2.3.2 De la audición de los discos y análisis de partituras

Por medio de este instrumento de investigación se obtuvo conclusiones generales de los tres temas: sonoridad y estructura armónica, forma, métrica, tempo, recursos de la sección rítmica y técnicas de orquestación. Luego, por medio del análisis de partituras se realizó la revisión de la melodía de cada uno de los temas. A continuación, se expone el análisis del standard “There is No Greater Love” y de las composiciones: “Inception” y “Passion Dance”.

#### There is No Greater Love, análisis general

Este es un standard tradicional compuesto en 1936 por Isham Jones y Marty Symes. (Leonard, 2007, pág. 406) Está en el álbum debut de McCoy Tyner, Inception, publicado en 1962. Este disco contó con la colaboración del contrabajista Art Davis y del baterista Elvin Jones.

Tabla 4: Características generales de There is No Greater Love.

Sonoridad y estructura armónica	Tríadica/Tonal (Bb mayor)
Forma	Head In 32 compases (AABA) Solos de piano y bajo (sobre la forma) Fours (piano-batería) 64 compases (A) Head Out 32 compases (AABA)
Métrica	4/4
Tempo	165 bpm
Recursos sección rítmica	Kicks over time, walking bass
Técnicas de orquestación	Canon, octavas, chord melody (two-part y four-part soli)

En la parte AA, el tema comienza con un breve canon a manera de respuesta, lo hace al unísono una octava abajo en relación al primer motivo propuesto. Este canon es unísono en los tres primeros tiempos del primer compás, luego cambia a intervalos de sexta en el segundo compás, el bajo también realiza el canon doblando al piano al unísono. Además, Tyner rearmoniza el tercer y cuarto compás de cada A, sustituye la extensión de dominante cromática original (Ab7) por una extensión de dominantes con resolución tardía por cuarta. El trío realiza *kicks over time* sobre el penúltimo compás de la primera A. Durante el Head, el bajo realiza un walking bass en two feel.

The image displays a musical score for the piece "There is No Greater Love" by McCoy Tyner, with various annotations highlighting specific musical features. The score is divided into systems for Piano (Pno.), Acoustic Bass (Bajo acústico), and Electric Bass (Bajo).

- System 1 (Measures 1-4):**
  - Chords:** Bb, Eb7, A-7, D7, D-7, G7.
  - Annotations:**
    - "Extensión de dominante con resolución tardía" (Late resolution of dominant extension) points to the A-7 chord.
    - "Canon" is marked in red, indicating the unison relationship between the piano and bass lines.
    - "Octavas" (Octaves) and "Sextas" (Sixths) are marked in red, describing the intervallic relationship in the first two measures.
    - "Chord melody two-part" is marked in orange, highlighting the piano's role in playing the melody.
    - "Rearmonización" (Reharmonization) is marked in purple, pointing to the A-7 and D7 chords.
    - "(V7/II-)" is marked in purple, indicating a secondary dominant function.
- System 2 (Measures 5-8):**
  - Chords:** C7, C-, F7.
  - Annotations:**
    - "Kicks over time" is marked in green, with green circles highlighting the bass line's rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 9-12):**
  - Chords:** Bb, Eb7, A-7, D7, D-7, G7.
  - Annotations:**
    - "Canon" is marked in red, indicating the unison relationship between the piano and bass lines.
    - "Octavas" (Octaves) is marked in red, describing the intervallic relationship.
    - "Rearmonización" (Reharmonization) is marked in purple, pointing to the A-7 and D7 chords.
    - "(V7/II-)" is marked in purple, indicating a secondary dominant function.
- System 4 (Measures 13-16):**
  - Chords:** C7, C-, F7, Bb.
  - Annotations:**
    - "Canon" is marked in red, indicating the unison relationship between the piano and bass lines.
    - "Octavas" (Octaves) is marked in red, describing the intervallic relationship.
    - "Rearmonización" (Reharmonization) is marked in purple, pointing to the C- and F7 chords.

Figura 25: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, (Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 31)

La parte B se compone de tres motivos que son armonizados en four-part soli. El bajo ejecuta el primer motivo durante toda la parte B, una octava abajo en relación a la melodía.

The image displays a musical score for the piece 'There is No Greater Love'. It is divided into three sections labeled 'Motivo 1', 'Motivo 2', and 'Motivo 3'.  
 - **Motivo 1** (measures 18-21): The piano part features a 'Four-part soli' in the right hand, with chords A-7b5, D7, and G-. The bass part plays a canon in the left hand.  
 - **Motivo 2** (measures 20-21): Similar to Motivo 1, with chords A-7b5, D7, and G-.  
 - **Motivo 3** (measures 22-25): The piano part features a 'Four-part soli' in the right hand, with chords A-7b5, D7, G-, C7, and F7. The bass part continues the canon in the left hand.  
 The score is written for Piano (Pno.) and Bass (Bajo). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Figura 26: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 31-32

La última A es similar a las dos primeras A, vuelve a realizar el canon, la rearmonización, chord melody en two-part, octavas, y el bajo en two feel. Obsérvese figura 27.

Extensión de dominante con resolución tardía

(V7/II-)

Octavas

Canon

Chord melody two-part

Octavas

Sextas

Rearmonización

30 C7 C- F7 Bb

Figura 27: There is No Greater Love, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 32

## Análisis de la melodía

Como se observa en la figura 28, para que predomine el swing<sup>2</sup> en el tema, Tyner realiza algunas variaciones con respecto a la melodía original, por ejemplo: hace que la melodía empiece en anacrusa a partir del tercer tiempo débil, agrega síncopas para variar la regularidad del ritmo y realiza anticipaciones. Además, añade notas sin alterar las que son claves de la melodía original, estas notas añadidas se pueden categorizar como adornos musicales y notas del acorde.

2. Swing, un estilo de jazz o música de baile con un ritmo fluido pero vigoroso. Tomado de: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/swing>

Compás anacrusa      Síncopa      Anticipación      Notas añadidas

B $\flat$       E $\flat$ 7      A-7      D7      D-7      G7

5      C7      C-      F7

9      B $\flat$       E $\flat$ 7      A-7      D7      D-7      G7

13      C7      C-      F7      B $\flat$

Figura 28: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 31

Además, en la parte B realiza variaciones, como agregar síncopas, anticipaciones y añadir notas.

Síncopa      Anticipación

17      A-7 $\flat$ 5      D7      G-      A-7 $\flat$ 5      D7      G-

21      A-7 $\flat$ 5      D7      G-      C7      F7

Notas añadidas

Figura 29: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 31-32

## Inception, análisis general

Este tema pertenece al álbum debut de McCoy Tyner, Inception, publicado en 1962. Todos los temas de este disco, a excepción de There is No Greater Love y Speak Low, son composiciones de Tyner.

Tabla 5: Características generales de Inception.

Sonoridad y estructura armónica	Cuartal/Tonal (Eb mayor)
Forma	Intro 4 compases Head In 40 compases (A1, A2) Solo piano Interludio (8 compases), fours (8 piano, 8 batería, 8 interludio)x3 Head Out 40 compases (A1, A2) Ending 4 compases
Métrica	4/4
Tempo	250 bpm
Recursos sección rítmica	Kicks over time, power chords (octavas), walking bass.
Técnicas de orquestación	Chord melody (two-part, three-part y four-part soli).

El tema, que está en la tonalidad de Eb, empieza con una introducción de cuatro compases, siendo una sucesión de dominantes que empieza con Db7(#9) y va descendiendo por terceras menores hasta Db7(#9). Después, en la parte A1, comienza con una sucesión de dominantes los cuales se dirigen al sexto grado, C menor, esta sucesión se repite. Luego, sigue con otra sucesión de dominantes que se dirige al segundo grado, F menor, esta es una sucesión cromática descendente de extensión de dominantes del dominante secundario V7/II-, que resuelve al II-. Finalmente, termina la parte A1 con la sucesión de dominantes al sexto grado. Durante toda la parte A1, la melodía es apoyada por kicks over time. Obsérvese figura 30.

**Sucesión de dominantes descendiendo por terceras menores**

**Intro**  
 Db7(#9) Bb7(#9) G7(#9) E7(#9) Db7(#9)

**A1**  
 Sucesión de dominantes: G7 C7 F7 B7 E7 Db7 C-6(9)  
 Sub V7/VI VI-

9  
 G7 C7 F7 B7 E7 Db7 C-6(9)  
 VI- C-6(9)

13  
 Sucesión por extensión de dominantes cromática: F7 E7 Eb7 D7 Db7 C7 F-  
 V7/II- II-

17  
 G7 C7 F7 B7 E7 Db7 C-6(9)  
 VI- C-6(9)

Figura 30: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46

En la parte A2, también realiza una sucesión de acordes que se dirigen al sexto grado, C menor; esta sucesión se compone de una extensión de dominante cromática del dominante secundario V7/VI-, que resuelve al VI-. En esta parte, la melodía es orquestada por chord melody en three-part soli. Para dar una mayor intensidad, Tyner apoya esta sucesión de acordes con power chords (raíz y su octava).

Figura 31: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 46-47

Al finalizar el Head In, los solos se desarrollan sobre los dos grados principales del tema, II- y VI-.

VI-	C-	%	%	%
				V7/II- C7
II-	F-	%	%	%
VI-	C-	%	%	%
Extensión de dominante cromática			V7/VI-	
	Ab7	%	G7	%
VI-	C-	%	%	V7/VI- G7

Figura 32: Inception, análisis general. Fuente: Abraham Echeverría y Juan Farías (2018)

Se puede observar que Tyner usa un recurso rítmico para componer un patrón, el cual es utilizado como interludio de ocho compases de piano y batería.

The image shows a musical score for the piece 'Inception' by McCoy Tyner. It consists of three systems of staves. The first system includes Piano, Bass, and Drum Set. The Piano part features dense, complex textures with many notes and chords. The Bass part has a steady, rhythmic line. The Drum Set part shows a consistent pattern of eighth notes. The second system includes Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. S.). The Piano part is mostly silent, with a few notes at the beginning. The Bass part has a 'Solo Fill' section. The Drum Set part has a pattern of diagonal lines, indicating a specific drum pattern.

Figura 33: Inception, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 53

### Análisis de la melodía

La introducción está compuesta por un patrón melódico de intervalos de cuarta justa, cuarta aumentada y sexta menor.

The image shows a melodic line from the piece 'Inception' by McCoy Tyner. The line is in 4/4 time and features a pattern of intervals: Cuarta justa (Just Fourth), Cuarta aumentada (Augmented Fourth), and Sexta menor (Minor Sixth). The intervals are highlighted with colored boxes: red for Cuarta justa, blue for Cuarta aumentada, and green for Sexta menor. The chords D7(b9), B7(b9), G7(b9), E7(b9), and D7(b9) are indicated above the notes.

Figura 34: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46

La parte A1 se compone fundamentalmente de una sola frase. Este patrón de frase resuelve al VI- y II- grado, la frase que resuelve al II- está dos tonos y un semitono arriba.

Figure 35 shows four staves of music in B-flat major, illustrating phrase resolutions. The first staff is annotated with a red bracket and arrow labeled "Frase que resuelve al VI-", with a red "VI-" label at the end. The chord progression is G7, C7, F7, B7, E7, D♭7, C-. The second staff has a red bracket and arrow labeled "VI-", with a red "VI-" label at the end. The chord progression is G7, C7, F7, B7, E7, D♭7, C-. The third staff is annotated with a blue bracket and arrow labeled "Frase que resuelve al II-", with a blue "II-" label at the end. The chord progression is F7, E7, E♭7, D7, D♭7, C7, F-. The fourth staff has a red bracket and arrow labeled "VI-", with a red "VI-" label at the end. The chord progression is G7, C7, F7, B7, E7, D♭7, C-, followed by A♭.

Figura 35: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46

La parte A2, está compuesta por otra frase que se dirige al VI-.

Figure 36 shows two staves of music in B-flat major. The first staff has a red bracket and arrow labeled "VI-", with a red "VI-" label at the end. The chord progression is B♭/A♭, A♭. The second staff has a red bracket and arrow labeled "VI-", with a red "VI-" label at the end. The chord progression is E♭/G, D♭/G, C-, G7. The melody includes first and second endings.

Figura 36: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 46-47

## Passion Dance, análisis general

Pertenece al séptimo álbum, *The Real McCoy*, grabado y publicado en 1967. (Leonard, 2007, pág. 320) En este disco cuenta con la colaboración del saxofonista Joe Henderson, Ron Carter en el contrabajo y Elvin Jones en la batería. Todos los temas de este disco son composiciones de McCoy Tyner.

Tabla 6: Características generales de *Passion Dance*

Sonoridad y estructura armónica	Cuartal/Modal, uso de modos (mixolidio, frigio, aeolico)
Forma	Intro 4 compases Head In 32 compases (AABC) Solos piano, saxo (sobre un Vamp en F) Head Out 32 compases (AABC) Ending (solo colectivo sobre Vamp en F)
Métrica	4/4
Tempo	239 bpm
Recursos sección rítmica	Bajo pedal, walking bass, vamp, power chords.
Técnicas de orquestación	Unísonos, octavas, chord melody (three-part y four-part soli)

El tema empieza con una introducción de cuatro compases de percusión. En la parte A que está en F mixolidio, comienza con un primer motivo, luego sigue con otro, a ambos, Tyner los dobla una octava arriba en relación al saxo tenor. A su vez, armoniza la última nota del primer motivo y las dos últimas del segundo con chord melody en three-part soli, como se observa en la figura 37. Además, tanto el piano como el bajo realizan un pedal, el bajo dobla al piano octava abajo.

The image displays a musical score for the piece "Passion Dance" by McCoy Tyner. It consists of three systems of staves. The first system includes Tenor Sax, Piano, and Electric Bass. The second system includes Tenor Sax (T. Sx.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The score is annotated with several labels: "F mixolidio" at the top left, "Melodía doblada octava arriba" with a green arrow pointing to the saxophone line, "Motivo 1" and "Motivo 2" in red circles on the piano staff, "Chord Melody (Three-Part Soli)" in blue circles on the piano staff, and "Bajo pedal" in an orange box around the electric bass staff. The tempo is marked as quarter note = 239.

Figura 37: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 71-72

La parte B, que la repite, empieza con un motivo y luego con otro, toda la parte B está en Bb frigio. A los dos motivos, Tyner, los dobla al unísono en relación al saxo tenor y a su vez armoniza con chord melody en three-part soli. Además, el bajo dobla al piano en el pedal, octava abajo. Obsérvese figura 38.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Passion Dance'. The first system (measures 9-13) includes staves for T. Sax., Pno., and E.B. (Double Bass). The saxophone part features a melodic line with a 'Bb frigio' mode indicated by a 'B' in a box. A green bracket labeled 'Melodía doblada al unísono' spans measures 10-12. Two red ovals labeled 'Motivo 1' and 'Motivo 2' are placed under the piano's chord melody in measures 10 and 11. A blue box labeled 'Chord Melody (Three-Part Soli)' encompasses the piano's upper and middle voices in measures 10-11. An orange box labeled 'Bajo pedal' covers the double bass part in measures 10-11. The second system (measures 14-17) shows the continuation of these parts, with similar annotations for the piano and double bass.

Figura 38: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72

En la parte C, que la repite, empieza con un motivo al que le sigue otro, todo está en Eb aeolico. A los dos motivos, Tyner, los dobla una octava abajo en relación al saxo tenor y a su vez los armoniza con chord melody en three-part soli. En este chord melody de tres voces, ubica la melodía en medio, entre la voz superior e inferior. Al finalizar esta parte, realiza un chord melody en four-part soli en la última nota. Como en las dos partes anteriores, el bajo dobla al piano en el pedal, octava abajo. Obsérvese figura 39.

The image displays a musical score for 'Passion Dance' by McCoy Tyner, specifically focusing on the Eb aeolian mode. The score is presented in three systems, each with three staves: T. Sax. (Tenor Saxophone), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The first system covers measures 18 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. Key annotations include:
 

- Eb aeolico**: A box labeled 'C' above the first measure of the first system.
- Melodía doblada octava abajo**: A green arrow pointing to the second measure of the first system.
- Motivo 1** and **Motivo 2**: Red ovals highlighting specific melodic phrases in the piano part of the first system.
- Chord Melody (Three-Part Soli)**: A blue box encompassing the piano part of the first system.
- Bajo pedal**: An orange box highlighting the bass line in the first system.
- Chord melody (four-part soli)**: A purple box highlighting a specific chord melody in the piano part of the second system.

Figura 39: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73

El head in se repite antes de entrar a la sección de solos, caso en el cual se los desarrolla sobre un Vamp en F, en el que el bajo realiza walking bass en four feel y en up tempo<sup>3</sup>. Constantemente, Tyner realiza power chords dando mayor fuerza rítmica, obsérvese figura 40. Terminado los solos, se ejecuta el head out para luego finalizar con un solo colectivo en el mismo Vamp en F. Passion Dance es una composición modal, puesto que Tyner compuso el head en F mixolidio, parte A; Bb frigio, parte B; y Eb aeolico, parte C.

3. *Up tempo*, ejecutar música con un tempo rápido o aumentado. Tomado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/up tempo>

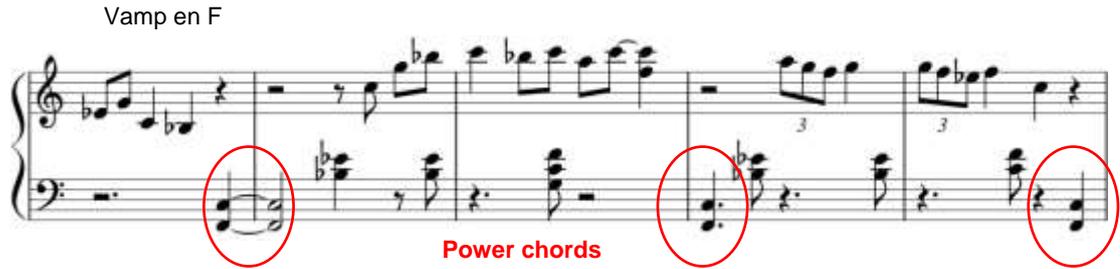


Figura 40: Passion Dance, análisis general. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 73

### Análisis de la melodía

La parte A, comienza con un primer motivo el cual desciende por el arpeggio mayor de F para luego ascender por cuartas y finalmente descender por una tercera menor. Luego, sigue con otro motivo que es prácticamente lo mismo, salvo con una pequeña variación. La melodía de esta parte está en F mixolidio, ya que está presente Eb (b7, característico de mixolidio).

F mixolidio

Motivo 1

Motivo 2

Arpeggio Cuartas 3ra menor

Arpeggio Cuartas 3ra menor

Figura 41: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 71-72

En la parte B, también hay dos motivos, el segundo es una variación del primero. Esta parte está en un modo menor, específicamente en Bb frigio, la justificación para que esté en modo frigio se debe a la presencia de Cb (b2, característico de frigio) que se puede observar cuando Tyner armoniza la melodía. Obsérvese figura 42.

Bb frigio

B

Motivo 1                      Motivo 2

Cb (b2)                              Cb (b2)

Figura 42: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72

La parte C también tiene dos motivos y están en modo menor. Están en Eb menor aeolico, ya que está presente Gb y Db (b3 y b7 respectivamente). Además no existe la presencia de otra nota que justifique que sean de algún otro modo menor.

Eb aeolico

C

Motivo 1                      Motivo 2

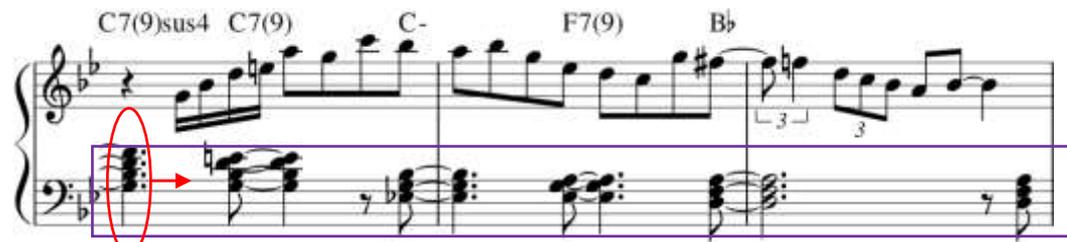
Figura 43: Análisis de la melodía. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73

### 2.3.3 Del análisis de transcripciones

Por medio de este instrumento de investigación se pudo analizar los tipos de voicings que usa McCoy Tyner, tanto en sus dos composiciones como en el standard. De igual manera, los recursos usados para elaborar sus frases melódicas en la improvisación. A continuación, se indicarán todos estos recursos musicales.

#### There is No Greater Love, voicings

Tyner se caracteriza por su sonoridad cuartal, esto es evidente cuando se trata de sus composiciones; no obstante, cuando interpretaba un standard empleaba voicings triádicos. Además, usa el voicing del tipo dominante con cuarta suspendida, por lo general, Tyner resolvía este voicing suspendido al dominante original.

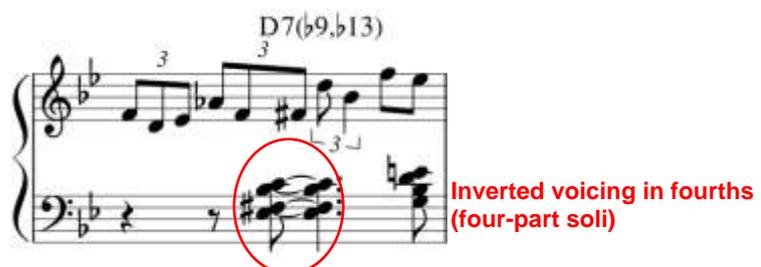


The image shows a musical score for the standard 'There is No Greater Love'. The bass line features several chords: C7(9)sus4, C7(9), C-, F7(9), and Bb. A red oval highlights the C7(9)sus4 chord, with a red arrow pointing to the C7(9) chord. A purple box encompasses the C7(9) and F7(9) chords, with the label 'Voicings triádicos' below it.

**Dominante suspendido lo resuelve al dominante original** **Voicings triádicos**

Figura 44: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33

También usa voicings cuartales invertidos (inverted voicing in fourths) en four-part soli.



The image shows a musical score for the standard 'There is No Greater Love'. The bass line features a D7(b9,b13) chord. A red oval highlights the D7(b9,b13) chord, with the label 'Inverted voicing in fourths (four-part soli)' below it.

**Inverted voicing in fourths (four-part soli)**

Figura 45: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33)

En la sección del solo de este standard, Tyner en ocasiones utiliza voicings cuartales en three-part soli.

**Three-part voicing in fourths**

Figura 46: There is no Greater Love, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34

### There is No Greater Love, improvisación

En este caso, Tyner utiliza los elementos típicos usados en el lenguaje del jazz, como: arpeggios, enclosures, cromatismos, escala de blues, aproximaciones cromáticas, además de secuencias en segundas y chord melody en two-part soli.

**Arpeggio Enclosure Cromatismo**

Figura 47: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33

**Escala Bb blues**

Figura 48: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34



Figura 49: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33



Figura 50: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 34



Figura 51: There is no Greater Love, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 33

## Inception, voicings

En el Head de esta composición, tanto en la introducción como en la parte A1, la mayoría de los voicings contienen intervallos de cuarta aumentada (voicings con tritono), salvo los últimos compases de la sección A2 en los que usa híbridos, obsérvese figura 52 y 53. En un contexto tonal, Tyner incluía estos voicings con tritono.

**Intro** D $\flat$ 7( $\sharp$ 9) B $\flat$ 7( $\sharp$ 9) G7( $\sharp$ 9) E7( $\sharp$ 9) D $\flat$ 7( $\sharp$ 9)

**A1** Voicings in fourths con tritono

5 G7 C7 F7 B7 E7 D $\flat$ 7 C-

9 G7 C7 F7 B7 E7 D $\flat$ 7 C-

13 F7 E7 E $\flat$ 7 D7 D $\flat$ 7 C7 F-

17 G7 C7 F7 B7 E7 D $\flat$ 7 C-

Figura 52: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 46

**A2**

21

Pno.

Bajo

**Híbridos**

B $\flat$ /A $\flat$  A $\flat$  E $\flat$ /G D $\flat$ /G C-

Figura 53: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 47

En la sección del solo, Tyner usa voicings cuartales y triádicos.

C-(maj7) menor melódica

**Voicings in fourths (voicings cuartales)**

Figura 54: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 49

F-(maj7) menor armónico

**Voicings triádicos**

Figura 55: Inception, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 47



Figura 58: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 72

Figura 59: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, págs. 72-73

En la sección de los solos, cuando Tyner improvisa, usa principalmente voicings cuartales (voicings in fourths) de intervalos de cuartas justas en three-part soli. Además, como ya hemos visto, constantemente usa power chords.

Figura 60: Passion Dance, voicings. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 74

## Passion Dance, improvisación

En la sección de solos, se identifica la construcción de frases por medio de patrones hexatónicos, es decir, la combinación de arpeggios. En este caso, está combinando dos arpeggios dentro de la escala de F mixolidio, el de F y Eb mayor. Además, ejecuta una escala pentatónica mayor en Gb, la cual está “outside” porque está medio tono arriba del vamp que está en F, este recurso de ejecutar “outside” le agrega tensión momentánea a la frase, luego regresa al patrón hexatónico diatónico de F. Tyner ejecutaba escalas pentatónicas “inside-outside” para combinar relajación-tensión.

**Patrón hexatónico (arpeggio F/arpeggioEb)**

Vamp en F

The figure shows two staves of music. The first staff is in 4/4 time and starts with a rest followed by a quarter note F. The first four measures are enclosed in an orange box and labeled 'Patrón hexatónico (arpeggio F/arpeggioEb)'. Below these measures are the fingering numbers: 5 1 3, 5 3 5 3, 1 5 1 3, and 1 1 5 3 1 5 3. The fifth measure is a Gb pentatonic scale, indicated by a green bracket above it and labeled 'Gb pentatónico'. The second staff continues the hexatonic pattern, also enclosed in an orange box, with fingering numbers: 3 5 3 1, 5 3, 1 3 1 5, 1 3 5 1, 1 5 3 5, and 1 1.

Figura 61: Passion Dance, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 74

Además, las frases de Tyner están compuestas por elementos melódicos cuartales.

Vamp en F

**Elementos melódicos cuartales**

The figure shows two staves of music. The first staff is in 4/4 time and starts with a rest followed by a quarter note F. The first four measures are enclosed in red boxes and labeled 'Elementos melódicos cuartales'. The second staff continues the melodic elements, also enclosed in red boxes.

Figura 62: Passion Dance, improvisación. Fuente: Toshiba, Jazz Improvisation McCoy Tyner, 1962, pág. 77

## 2.4 Resultado del análisis

A continuación, se muestra una tabla en donde se recopilan todos los recursos analizados y seleccionados de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance.

Tabla 7: Tabla resumen de los recursos musicales obtenidos de cada uno de los tres temas.

<b>Temas</b> <b>Recursos Musicales</b>	<b>There is No Greater Love</b>	<b>Inception</b>	<b>Passion Dance</b>
<b>Tipo de armonía/ sonoridad y elementos armónicos</b>	- Tonal/triádica, rearmonización (extensión de dominantes)	- Tonal/cuartal (sucesión de dominantes al VI- y al II-)	- Modal/cuartal, uso de modos (mixolidio, frigio, aeolico)
<b>Técnicas de orquestación</b>	- Canon - Octavas - Chord melody (two-part, four-part soli)	- Chord melody (two-part, three-part, four-part soli)	- Unísono - Octavas - Chord melody (three-part, four-part soli)
<b>Elementos rítmicos</b>	- Kicks over time - Walking bass	- Kicks over time - Power chords - Walking bass - Interludio (creado sobre patrón rítmico)	- Bajo pedal - Walking bass - Vamp - Power chords
<b>Elementos motivicos</b>	- Variación de la melodía (compás anacrusa, síncopas, anticipaciones, notas añadidas)	- Patrones melódicos (intervalos de cuartas justas y aumentadas, sexta menor)	- Arpeggios (tríadas) - Cuartas

<b>Voicings</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Triádicos (tríadas y acordes con séptima)</li> <li>- Dominantes suspendidos</li> <li>- Voicings in 4ths</li> <li>- Inverted voicings in 4ths (four-part soli)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Voicings in 4ths con tritono</li> <li>- Híbridos</li> <li>- Voicings in 4ths sin tritono</li> <li>- Triádicos (con séptima)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inverted voicings in 4ths (three-part soli)</li> <li>- Voicings in 4ths</li> <li>- Híbridos</li> <li>- Triádicos (tríadas y acordes con séptima)</li> </ul>
<b>Recursos en improvisación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arpeggios</li> <li>- Enclosures</li> <li>- Cromatismos</li> <li>- Escala de blues</li> <li>- Aproximaciones cromáticas</li> <li>- Secuencias de segundas</li> <li>- Chord melody (two-part soli)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escalas (menor melódica, menor armónica, aeólica, dórica; mixolidio, lidio b7, alterada, whole tone)</li> <li>- Cromatismos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Patrones hexatónicos</li> <li>- Escalas pentatónicas (inside-outside)</li> <li>- Elementos melódicos cuartales</li> </ul>

Al inicio de esta investigación se plantearon varias interrogantes, las cuales fueron respondidas por la utilización de tres instrumentos de investigación que son: estudio de documentos, en el cual recopilan diversos conceptos de diferentes libros; audición de los discos y análisis de partituras, donde se muestra un análisis armónico, melódico, rítmico y de orquestación de los tres temas; análisis de transcripciones, donde se exponen los tipos de voicings y líneas melódicas de improvisación empleados por McCoy Tyner.

Una vez que se realizó el análisis y selección de los recursos musicales extraídos de los tres temas, se procede a explicar en el siguiente capítulo la aplicación de los recursos musicales obtenidos del capítulo 2 en dos temas inéditos.

## **CAPÍTULO III**

### **3.1 Título de la propuesta**

Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner.

### **3.2 Justificación de la propuesta**

Este proyecto tiene como fin presentar un estudio detallado de la sonoridad cuartal, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil existen trabajos de tesis en el que se expone de manera breve sobre esta sonoridad, sin embargo, no se lo explica específicamente. Este trabajo aportará con estructuras de voicings y recursos en improvisación en base al concepto musical de McCoy Tyner, los cuales, pueden ser incorporados por cualquier músico interesado en ampliar su vocabulario musical, como instrumentista, arreglista o compositor.

### **3.3 Objetivo**

Crear dos composiciones inéditas en formato trío: guitarra, bajo, batería, mediante la aplicación de recursos musicales armónicos, melódicos, rítmicos y de orquestación característicos de la sonoridad de McCoy Tyner.

### **3.4 Descripción**

El tema “Luz del horizonte” fue creado aplicando recursos musicales característicos de McCoy Tyner, seleccionados de los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion” Dance. Sin embargo, no se replicó

exactamente lo que realizó Tyner, ya que el fin no es limitarse en su concepto musical, sino seleccionar ciertos elementos que lo caracterizaban para utilizarlos en nuevas composiciones o arreglos, quedando a criterio del arreglista o compositor. La composición de 3/4, está formada por interludio, head de 48 compases (ABC), sección de solos sobre el head, interludio y head out.

La composición "Sin nombre" es un tema modal basado netamente en "Passion Dance". Entre los recursos musicales utilizados al momento de componer el tema fueron: el uso de motivos en la melodía, modos mixolidio, dórico y frigio, así como la utilización de ostinatos en la línea de bajo para resaltar el aspecto modal característico de Tyner. El tema está en 4/4, con una forma ABC que contiene 32 compases, además de un intro y ending.

### 3.5 Composiciones

#### 3.5.1 Luz del horizonte

Tema en formato standard

$\text{♩} = 150$   
EVEN STRS

## LUZ DEL HORIZONTE

ABRAHAM ECHEVERRIA RIZZO

**INTRO** D

D

Dmi D7sus4 D Dsus2

**A** GMAJ7 EbMAJ7 C CMi7

E7sus4 D

E7sus4

**B** G/A GMAJ7

FMAJ7(#11) Dmi7

D<sup>b</sup>mi7 Amaj7/B

CMAJ7 GMAJ7/A

Figura 63: Tema en formato standard. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

## Estructura del tema

Tabla 8: Estructura de Luz del horizonte

Partes		Instrumentación
Introducción	11 compases	Guitarra
Head In	A (16 compases)	Guitarra
	B (16 compases)	Bajo
	C (16 compases)	Batería
Solos	Sobre el Head (ABC)	Trío: solo de guitarra
Interludio	7 compases	Guitarra Bajo Batería
Head Out	A (16 compases)	Guitarra
	B (16 compases)	Bajo
	C (16 compases)	Batería

## Análisis melódico-armónico

La melodía del tema es diatónica a cada acorde, es decir, se forma por notas del acorde, pero también de tensiones y modos. Todas las partes están orquestadas con chord melody.

La introducción que tiene cambios de métrica de 5/4 y 3/4, se compone de un bajo pedal en D, ejecutando la guitarra un chord melody con bajo, acordes y melodía a la vez.

**Cambios de métrica**

The image shows a musical score for an introduction. The top staff is in 5/4 time, and the bottom staff is in 3/4 time. The score includes a box labeled 'INTRO' and various chords: D, D7sus4, D, and D7sus2. A red circle highlights the 5/4 time signature at the beginning, and another red circle highlights the 3/4 time signature at the end. A black arrow points from the text 'Cambios de métrica' to these two time signatures. The bottom staff shows a bass line with a pedal point in D, with first and second endings marked '1' and '2'.

Figura 64: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

La parte A, de compas 3/4, es tonal-funcional, el acorde principal es G, por lo tanto, se forma de acordes de la escala de G (Imaj7, IV, V y VI-7), también se compone de acordes de intercambio modal (bVIImaj7 y IV-7), por el cual se realizó un análisis armónico tradicional. Obsérvese figura 65.

Figura 65: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

La parte B, en compás 3/4, es modal, ya que las progresiones de acordes provienen de varios modos.

Figura 66: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

La parte C, de compás 3/4, se compone de la misma melodía de la parte A pero con otros acordes, ya que se realizó una rearmónización. Los primeros cuatro acordes realizan un movimiento de la raíz de manera ascendente: por semitono, tercera mayor, tono y semitono hasta llegar al primer grado, Gmaj7. Este tipo de movimiento es una técnica de rearmónización que es usada en la armonía no funcional.

Figura 67: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

El tema tiene un interludio que conecta la sección de los solos al head out, además, tiene cambios de métrica, de compás 5/4 y 3/4,

Figura 68: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

Todo el tema contiene algunos voicings que son ambiguos, es decir, no tienen una cualidad definida (mayor o menor) porque carecen de tercera, por ejemplo: invert voicings in fourths (sus4, sus2, sus4(2), sus2(6)), híbridos, dominantes suspendidos (sus4, sus2) y acordes incompletos (sin 3ra o 7ma), esto hace que el tema sea más abierto armónicamente.

De manera más específica, los voicings utilizados para la orquestación y los modos que delinear cada frase de la melodía del tema se detallan a continuación:

Los voicings sin séptima y con tensiones se los denominó: triada con tensión, en cambio, a los voicings con séptima y tensión se les denominó: acorde de séptima con tensión.

Tabla 9: Voicings sin séptima, triada con tensión; voicings con séptima, acorde de séptima con tensión.

	Triada con tensión		Acorde de séptima con tensión
Voicings sin séptima	b2, 2, #2, 4, #4, b6, 6	Voicings con séptima	b9, 9, #9, 11, #11, b13, 13

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'INTRO', shows a sequence of chords: D, D, and D7sus2. The D7sus2 chord is circled in purple. Below this staff is the label 'Dominantes suspendidos'. The bottom staff shows a sequence of chords: Dm7(b13), D7sus4, D(2), and D7sus2. The D7sus4 and D(2) chords are circled in red, and the D7sus2 chord is circled in purple. Below this staff are the labels 'Triada con tensión' and 'Inverted voicing in fourths (sus2)'.

Figura 69: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

Frase 1 Frase 2

Melodía compuesta por notas del acorde C aeolico

Frase 3

E aeolico

E- pentatónica Cromatismo

Frase 4

E aeolico

E- pentatónica E- pentatónica

**Triada con tensiones** **Triadas del acorde**

**Inverted voicing in fourths (sus4)** **Mayor con sexta**

**Inverted voicing in fourths (sus2)**

Figura 70: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)



**Frase 1**  
 Notas del acorde

**Frase 2**  
 F# lidio b7

**C** 36

B<sup>sus4</sup> C<sup>sus2</sup> E<sup>7alt</sup> F#<sup>7(11)</sup>

Inverted voicing in fourths (sus4) Dominante suspendido

**Frase 3**

G jónico

G pentatónica Cromatismo

G(2, b) D<sup>b</sup>

Tríada con tensiones Mayor con sexta

**Frase 4**

G jónico

G pentatónica E- pentatónica

G(2, b) E<sup>sus2</sup>

Inverted voicing in fourths (sus2)

**INTERLUDIO** 96

Tríada del acorde Acorde de séptima con tensión Inverted voicing in fourths sus2(6)

D D(9, 4, 6) D D<sup>sus4</sup> B<sup>b</sup>MAJ<sup>7(9)</sup> C<sup>sus2(b)</sup> G<sup>sus2(b)</sup>

Dominantes suspendidos Voicings sin tercera

D<sup>7sus2</sup> D<sup>7sus2(b)</sup> D<sup>7sus4(2)</sup> D<sup>sus4(2)</sup> B<sup>b7(11)</sup>

100

Figura 72: Análisis melódico-armónico. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

## Técnicas de orquestación

Chord melody con bajo pedal en D

**INTRO**

Shell voicing with extensions

Three-part soli

**A**

Three-part soli

Four-part soli

Three-part soli

Three-part soli

Figura 73: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

Three-part soli

Two-part soli

Three-part soli

Four-part soli

Figura 74: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

Three-part soli

Inverted voicings in fourths

C 36 B7sus4 C7sus4 E7alt F#7(alt)

Three-part soli

Four-part soli

Drop 2

40 1 G(2,b) D6 Drop 2

Three-part soli

44 2 G(2,b) Esus2

Three-part soli

INTERLUDIO

96 INTERLUDIO D BbMAJ7(9) Csus2(b) Gsus2(b)

Three-part soli

100 100 D7 BbMAJ7(alt)

Figura 75: Técnicas de orquestación. Fuente: Abraham Echeverría (2018)

### 3.5.2 Sin nombre

#### Tema en formato standard

$\text{♩} = 200$  **SIN NOMBRE** JUAN FARIAS MEZA

**A**  $F^7_{sus4}$

**B**  $B^7_{sus4}$

**C**  $C^7_{sus4}$

**F**

5 10 14 18 22 26

AFTER SOLOS, D.S. AL

Figura 76: Tema en formato standard. Fuente: Juan Farías (2018)

## Estructura del tema

Tabla 10: Estructura de Sin nombre

Partes		Instrumentación
Introducción	4 compases	Batería
Head in	A (16 compases)	Guitarra
	B (8 compases)	Bajo
	C (8 compases)	Batería
Solos	D (32 compases)	Trío: solo de guitarra
Eights	Sobre la sección D	Bajo, batería
Head out	A (16 compases)	Guitarra
	B (8 compases)	Bajo
	C (8 compases)	Batería
Ending	9 compases	Guitarra Bajo Batería

### Análisis melódico-armónico

La melodía está elaborada en modo mixolidio en la parte A, modo dórico en la parte B y modo frigio en la parte C. Por lo tanto, esta composición es modal, ya que cada una de las partes se basa en un modo en particular. La melodía de cada una de las tres partes se compone de dos motivos.

Los voicings utilizados para el arreglo del tema son característicos de la sonoridad de Tyner, ya que se utilizan inverted voicings in fourths (sus4) y voicing in fourths. Los voicings utilizados para el arreglo y los modos que delinean cada frase se detallan a continuación:



C frigio

Motivo 1                      Motivo 2

C frigio

Motivo 1                      Motivo 2

ENDING

Fm7                      Eb7                      Fm7                      Eb7

Voicings in fourths

Fm7                      Eb7                      Abmaj7                      C7                      Fm7

Triada

Figura 78: Análisis melódico-armónico. Fuente: Juan Farías (2018)

A partir de la parte D, correspondiente a la sección de solos, el bajo realiza walking bass en four feel. En los primeros dieciséis compases, la estructura armónica está basada en los grados I, II-7, VI-7 y bVIImaj7 del modo F mixolidio. Los siguientes ocho compases están estructurados por los grados I-, bVIImaj7, II-7 y bIIImaj7 del modo Bb dórico. Y los últimos ocho compases se componen de los grados I-, bVII-7, bIIImaj7 y bVIImaj7 del modo C frigio. Obsérvese figura 79.

**D** Solo I mixolidio II-7

**F<sup>7</sup> sus4** **G<sup>7</sup> mi7**

30 VI-7 **D<sup>mi7</sup>** bVII maj7 **E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>**

34 I- dórico bVII maj7 **B<sup>b7</sup> sus4** **A<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>**

38 II-7 **C<sup>mi7</sup>** bIII maj7 **D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>**

42 I- frigio **C<sup>7</sup> sus4** bVII-7 **B<sup>b</sup> mi7**

46 bIII maj7 **D<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>** bVI maj7 **A<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>**

50

Figura 79: Análisis melódico-armónico. Fuente: Juan Farías (2018)

### Técnicas de orquestación

Three-part soli Two-part soli

**A** **F<sup>7</sup> sus4** **F<sup>7</sup> sus4**

5

Inverted voicing in fourths

Three-part soli Two-part soli

**F<sup>7</sup> sus4** **F<sup>7</sup> sus4**

9

Figura 80: Técnicas de orquestación. Fuente: Juan Farías (2018)

Four-part soli voicing in fourths

**B**  $B^b$   $B^b$

14

Four-part soli voicing in fourths

$B^b$   $B^b$

18

Three-part soli

**C**  $C_{sus4}$   $C_{sus4}$

22

Inverted voicing in fourths

Three-part soli

$C_{sus4}$   $C_{sus4}$

26

Three-part soli voicing in fourths

**ENDING**  $F_{M7}$   $E^{b7}$   $F_{M7}$   $E^{b7}$

151

Three-part soli voicing in fourths

$F_{M7}$   $E^{b7}$   $A^{bMAJ7}$   $C^7$   $F_{M7}$

155

Figura 81: Técnicas de orquestación. Fuente: Juan Farías (2018)

## Elementos rítmicos

El bajo realiza ostinatos en el head y walking bass en la sección de solos. Obsérvese figuras 82 y 83.

The image displays three sections of a bass guitar solo, each with two staves of music. Section A, labeled 'A' in a box, is in the key of F major and features a suspended 4th chord (F7sus4). It begins at measure 5 and includes a first ending bracketed with '1' and a second ending bracketed with '2'. Section B, labeled 'B' in a box, is in the key of Bb major and features a suspended 4th chord (Bb7sus4). It begins at measure 9 and ends at measure 18. Section C, labeled 'C' in a box, is in the key of C major and features a suspended 4th chord (C7sus4). It begins at measure 18 and ends at measure 26. Measure numbers 5, 9, 14, 18, 22, and 26 are indicated at the start of their respective staves.

Figura 82: Ostinatos en el Head. Fuente: Juan Farías (2018)

**D** **F<sup>7</sup><sub>SUS</sub>** **WALKING BASS FOUR FEEL** **G<sub>M7</sub>**

30 **D<sub>m7</sub>** **E<sup>b</sup><sub>Maj7</sub>**

34 **B<sup>b</sup><sub>SUS</sub>** **A<sup>b</sup><sub>Maj7</sub>**

38 **C<sub>m7</sub>** **D<sup>b</sup><sub>Maj7</sub>**

42 **C<sup>7</sup><sub>SUS</sub>** **B<sup>b</sup><sub>m7</sub>**

46 **D<sup>b</sup><sub>Maj7</sub>** **A<sup>b</sup><sub>Maj7</sub>**

50

Figura 83: Walking bass en la sección de solos. Fuente: Juan Farías (2018)

### 3.6 Elementos usados en las composiciones Luz del horizonte y Sin nombre

En las composiciones propuestas, “Luz del horizonte” y “Sin nombre”, se usaron elementos melódicos, armónicos, orquestales y rítmicos seleccionados de los tres temas estudiados: “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance”. Todos estos elementos usados se muestran a continuación.

Tabla 11: Elementos musicales usados en las composiciones propuestas

<b>Elementos musicales utilizados de los temas There is No Greater Love, Inception y Passion Dance</b>		
<b>Temas</b>	<b>Luz del horizonte</b>	<b>Sin nombre</b>
<b>Melodía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diatónica y modal</li> <li>- Orquestación de la melodía</li> <li>- Motivos pentatónicos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diatónica y modal</li> <li>- Orquestación de la melodía</li> <li>- Motivos rítmicos</li> </ul>
<b>Elementos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intervalos de sexta</li> <li>- Tríadas del acorde</li> <li>- Tríadas del acorde con tensión</li> <li>- Acordes mayores con sexta</li> <li>- Acordes de séptima</li> <li>- Dominantes sus4 y sus2</li> <li>- Acordes híbridos</li> <li>- Inverted voicings in fourths (sus4, sus2, sus2(6))</li> <li>- Uso de modos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uso de grados de modos: F frigio (I-, bIII, bVII-7, bIIImaj7, bVIIImaj7)</li> <li>Bb dórico (I- bIIImaj7, II-7, bVIIImaj7, IV)</li> <li>C frigio (I-, bVI, bIII, IV-7, bVII-)</li> <li>- Inverted voicings in fourths (sus4)</li> <li>- Voicings in fourths</li> <li>- Tríada</li> </ul>
<b>Elementos orquestales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Shell voicings</li> <li>- Two-part soli</li> <li>- Three-part soli: drop 2 omit 3, drop 2 omit 2, four way close omit 2, four way close omit 3, tríada, inverted voicings in fourths</li> <li>- Four-part soli: drop 2, inverted voicings in fourths, voicing in fourths.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Two-part soli</li> <li>- Three-part soli: inverted voicings in fourths</li> <li>- Four-part soli</li> </ul>
<b>Elementos rítmicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bajo pedal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ostinatos</li> <li>- Walking bass</li> <li>- Kicks over time</li> </ul>

## CONCLUSIONES

Por medio del desarrollo de esta investigación, de los temas “There is No Greater Love”, “Inception” y “Passion Dance”, se pudo identificar recursos musicales armónicos, melódicos, rítmicos y de orquestación que caracterizan a McCoy Tyner. Algunos elementos de estos recursos sirvieron para la creación de dos nuevas composiciones.

Mediante toda la información recopilada de los recursos musicales de Tyner, se descubrió el uso de voicings ambiguos, es decir, utiliza voicings que no tienen una cualidad definida, por ejemplo: dominantes suspendidos, voicings in fourths, inverted voicings in fourths y acordes híbridos. Se concluyó que todos estos tipos de acordes tienen varias implicaciones armónicas, pueden originarse de diferentes acordes. En “There is No Greater Love”, emplea principalmente acordes triádicos y en sus composiciones “Inception” y “Passion Dance”, voicings in fourths, invert voicings in fourths, híbridos. Los voicings utilizados por Tyner en sus arreglos están orquestados en two-part soli, three-part soli y four-part soli.

En lo que respecta a la improvisación melódica en “There is No Greater Love”, emplea un lenguaje más tradicional, por ejemplo: arpeggios, enclosures, cromatismos, escala de blues, aproximación cromática y secuencias de segundas; a diferencia de sus composiciones, especialmente “Passion Dance”, en el que utiliza escalas hexatónicas, pentatónicas inside-outside y patrones cuartales.

Por último, se seleccionó algunos recursos musicales de los tres temas estudiados, los cuales fueron utilizados para las dos composiciones propuestas en este trabajo. Cuando se trata de un tema de armonía funcional tonal, por lo general se emplea acordes triádicos. En cambio, en temas de armonía no funcional y modal, el uso de la sonoridad cuartal es más admitido.

## RECOMENDACIONES

Analizar otras composiciones de McCoy Tyner, para obtener más recursos musicales, ya que los presentados en este trabajo fueron seleccionados específicamente de tres temas.

Establecer una nomenclatura estándar para el análisis de estos tipos de acordes, ya que no existe un cifrado estandarizado para representar las diferentes formas de acordes cuartales.

Es importante la constante actualización de conocimientos por parte del músico, para la obtención de nuevas ideas y su aplicación a nuevas composiciones; o como instrumentistas, para la aplicación de nuevos recursos musicales teóricos-técnicos.

La importancia del estudio de diferentes estilos musicales, permite la aplicación de sus recursos melódicos, armónicos y rítmicos, para la creación de nuevas composiciones.

Se espera que este trabajo despierte el interés en la realización de nuevos proyectos, para la búsqueda, estudio y aplicación de nuevas sonoridades.

A los nuevos estudiantes, próximos a presentar su proyecto de tesis, realizar el trabajo planteando un tema que sea del agrado, de tal manera que el trabajo sea más fácil de elaborar y finalizar a tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi.
- Bellora, P. (8 de junio de 2017). *Armonía cuartal #1 - Entendiendo la armonía en terceras*. Obtenido de Pedro Bellora: <https://www.youtube.com/watch?v=ayHMw3RZx4k>
- Calderón, D. A. (2018). *Buscando el acorde ideal: desarrollo de una guía de voicings de guitarra con base en, el concepto armónico del guitarrista de Jazz Lage Lund. Aplicado en la creación de arreglos de dos standards de jazz presentados en un recital final*. Obtenido de Univeridad de las Américas: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/9697>
- Doezema, B. (1986). *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press.
- Fisher, J. (1995). *The Complete Jazz Guitar Method-Mastering Chord Melody*. California: Alfred Publishing.
- Freeman, B., & Pease, T. (1989). *Arranging 2 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana).
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw Hill.
- Herrera, E. (1986). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch .
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol. II*. Antoni Bosch.

- Leonard, H. (1999). *The Real Book Five Edition*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Leonard, H. (2007). *The Real Book Sixth Edition*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Naus, W. J. (1998). *Beyond Functional Harmony*. Advance Music.
- Oxford, U. P. (2019). *Spanish Oxford Living Dictionaries*. Obtenido de Spanish Oxford Living Dictionaries: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/transcribir>
- Pease, T., & Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press.
- Pérez, C. (21 de marzo de 2016). *Aplicación e innovación de los recursos compositivos y procesos creativos característicos de Herbie Hancock para la composición de temas musicales inéditos de jazz moderno*. Obtenido de Universidad Católica de Santiago de Guayaquil: <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/5142>
- Piston, W. (1984). *Orquestación*. Madrid: Real Musical S.A.
- RAE. (2018). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/>
- Rinzler, P. (1999). *The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner*. Annual Review of Jazz Studies.
- Seters, T. A. (11 de enero de 2012). *Eighth-Eight Drums: The Piano as Percussion Instrument in Jazz*. Obtenido de University of Toronto, TSpace: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/31962>
- Toshiba. (1962). *Jazz Improvisation McCoy Tyner*. Rittor Music.
- Ulehla, L. (1994). *Contemporary Harmony: Romanticism Through the Twelve-Tone Row*. Advance Music.

# ANEXOS

# LUZ DEL HORIZONTE

ADRIAN ECHERRIA RIZZO

SCORE

**INTRO**  $\text{♩} = 150$   
Guitar: D, D7sus4, Dm, D  
Bass:  $\text{mf}$   
Drum Kit: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

**A**  
Guitar: Gmaj7, Ebmaj7, C, Cm7  
Bass:  $\text{mf}$   
D.S.: RICO CUMBIOR RITMICA 6/8 3/4, 8, 9, 10, 11

Guitar: E7sus4, D  
Bass:  $\text{mf}$   
D.S.: 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

2

LEZ DEL MOROCCOITE  $F^{maj}7(b9)$

**B**  $G/A$   $D^{maj}7$   $G^{maj}7$   $D^{maj}7$

Gtr.  $mf$   $mf$   $mf$   $f$   $mf$

Bass  $mf$   $mf$   $mf$   $f$   $mf$

P. 1. 20 21 22 23 24 25 26 27

$D^{maj}7$   $A^{maj}7/B$   $G^{maj}7/A$

Gtr.  $mp$   $mf$   $f$   $mf$   $f$   $mf$   $f$   $mf$

Bass  $mp$   $mf$   $f$   $mf$   $f$   $mf$   $f$   $mf$

P. 2. 28 29 30 31 32 33 34 35

**C**  $B7(b9)4$   $C7(b9)4$   $F^{maj}$   $F^{maj}$

Gtr.  $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$

Bass  $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$

P. 1. 36 37 38 39

$G$   $D$   $G$   $F^{maj}2$

Gtr.  $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$

Bass  $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$   $mf$

P. 2. 40 41 42 43 44 45 46 47

SOLO X2

LUZ DEL HORIZONTE

D

**A** GMAJ7 E7sus4 C Cmi7 E7sus4 E7sus4

Gr. Bass D.S. 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

RECOMENDACION RITMICA 6/8 Y 3/4

**B** G/A GMAJ7 FMAJ7(4513) Dmi7

Gr. Bass D.S. 60 61 62 63 64 65 66 67

Dmi7 GMAJ7/A CMAJ7

Gr. Bass D.S. 68 69 70 71 72 73 74 75

**C** B7sus4 C7sus4 E7mi7 F7(4513) D GMAJ7 E7sus4

Gr. Bass D.S. 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87

LUZ DEL HORIZONTE

INTERLUDIO

**D**

Gtr. Bass D.S. 4/4

*mp* *mf* *f*

88 89 90 91

**B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>** **C** **G**

Gtr. Bass D.S. 4/4

*mp* *mf* *f*

92 93 94

**D** **B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(E11)** **C**

**A**

Gtr. Bass D.S. 4/4

*mp* *mf* *f*

95 96 97 98

**G<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>** **C** **E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>** **C**

RECTO COMBINACION RITMICA 6/8 Y 3/4

Gtr. Bass D.S. 4/4

*mp* *mf* *f*

99 100 101 102 103 104 105 106

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



# SIN NOMBRE

SCORE  $\text{tempo} \text{♩} = 200$

The musical score is written for guitar and bass. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 200$ . The score is divided into three sections: Section A (measures 1-13), Section B (measures 14-21), and Section C (measures 22-29). The guitar part is primarily in the treble clef, while the bass part is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings include *mp*, *f*, and *mf*. Performance instructions include "BOW 2000" and "Cant. estirado sm." (Cant. estirado sm.). Section A starts with a **F<sup>7</sup> fort** marking. Section B starts with a **B<sup>7</sup> fort** marking. Section C starts with a **C<sup>7</sup> fort** marking. The score concludes with a *f* dynamic marking.

2

SIN NOMBRE

**D** **F<sup>7</sup>SUS 4** **G<sup>7</sup>M<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>M<sup>7</sup>** **E<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>**

**Gtr.** **BASS** **D. S.**

**SOLO**

**MAKING BASS FOUR FEEL**

**COMPING FOUR FEEL**

**SIMILE**

**SIMILE**

**F<sup>7</sup>SUS 4** **G<sup>7</sup>M<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>M<sup>7</sup>** **E<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>**

**Gtr.** **BASS** **D. S.**

**B<sup>b7</sup>SUS 4** **A<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>M<sup>7</sup>** **D<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>**

**Gtr.** **BASS** **D. S.**

**C<sup>7</sup>SUS 4** **B<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>** **D<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>** **A<sup>b</sup>M<sup>7</sup>J<sup>7</sup>**

**Gtr.** **BASS** **D. S.**

30 31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43 44 45

46 47 48 49 50 51 52 53

54 55 56 57 58 59 60 61

SIN NOMBRE

EIGHTS- 8 (BASS AND DRUMS)

**E**  
F#sus 4

Gtr. Bass Solo

Bass

D. S.

62 63 64 65 66 67 68 69

D#m7 E#m7

**F**  
sus 4

Gtr. Bass Solo

Bass

D. S.

70 71 72 73 74 75 76 77

Dm7 Ebm7

**B**  
sus 4

Gtr. Bass Solo

Bass

D. S.

78 79 80 81 82 83 84 85

Cm7 Dbm7

**C**  
sus 4

Gtr. Bass Solo

Bass

D. S.

86 87 88 89 90 91 92 93

Dm7 Ebm7





**Presidencia  
de la República  
del Ecuador**



**Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes**



## **DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN**

Yo, **Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**, con C.C: # **0930125919** autor del trabajo de titulación: **Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner**, 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, 21 de marzo del 2019

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

**Nombre: Echeverría Rizzo, Abraham Francisco**

**C.C: 0930125919**



Presidencia  
de la República  
del Ecuador



Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes



SENESCYT  
Secretaría Nacional de Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Farías Meza, Juan Andrés**, con C.C: # **0925411043** autor del trabajo de titulación: **Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner**, 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, 21 de marzo del 2019

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

Nombre: **Farías Meza, Juan Andrés**

C.C: **0925411043**



## REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

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

<b>TEMA Y SUBTEMA:</b>	Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner.		
<b>AUTOR(ES)</b>	Abraham Francisco Echeverría Rizzo y Juan Andrés Farías Meza		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>	Lyzbeth Andrea Badaraco Escalante		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Artes y Humanidades		
<b>CARRERA:</b>	Artes Musicales		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciado en Música		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	21 de marzo del 2019	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	93
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Voicings in fourths e inversiones, técnicas de orquestación y rearmonización		
<b>PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:</b>	McCoy Tyner, recursos melódicos, armónicos, rítmicos, composiciones, sonoridad cuartal.		
<b>RESUMEN/ABSTRACT:</b>	<p>Esta investigación tiene como objetivo analizar los recursos melódicos, armónicos, rítmicos y de orquestación utilizados por McCoy Tyner en sus discos <i>Inception</i> y <i>The Real McCoy</i>; del cual se trabajó sobre los temas: <i>There is No Greater Love</i>, <i>Inception</i> y <i>Passion Dance</i>; para aplicarlos en la creación de dos composiciones formato trío: guitarra, bajo y batería. Este trabajo está relacionado principalmente sobre la sonoridad cuartal. El enfoque realizado en esta investigación es cualitativo. El análisis de los recursos musicales se lo realizó mediante la utilización de diferentes instrumentos de investigación, como: el estudio de documentos relacionados al objeto de estudio, la audición de los discos y análisis de partituras en libros, así como el análisis de transcripciones de los temas. Gracias a estos instrumentos de investigación se seleccionó los diferentes elementos y técnicas aplicados por Tyner, objeto de estudio, para posteriormente proceder a implementarlos a dos composiciones inéditas: Luz del horizonte y Sin nombre. Este proyecto permitirá al lector entender los recursos musicales obtenidos y verificar su aplicación en las dos composiciones propuestas, para su uso en nuevos trabajos de arreglo y composición. Para darle un mayor protagonismo, se optó como instrumento de soporte armónico la guitarra.</p>		
<b>ADJUNTO PDF:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono:</b> 0980806020 0981784069	<b>E-mail:</b> abraham_echeverria@hotmail.com juanandresfariasmeza@gmail.com	
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>	<b>Nombre:</b> Alex Fernando Mora Cobo		
	<b>Teléfono:</b> +593-9-9867-0248		
	<b>E-mail:</b> alexmorac77_75@hotmail.com		
<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>			
<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>			
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>			
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>			