



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

TEMA:

**Elaboración de una composición en el género jazz
afroperuano utilizando los recursos musicales del tema
“negra presuntuosa” del compositor Andrés Soto.**

AUTORA:

Vanegas Chávez, Ana Paula

**Trabajo integrador curricular previo a la obtención del título
de Licenciada en Artes Musicales**

TUTORA:

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

**Guayaquil, Ecuador
26 de febrero del 2025**

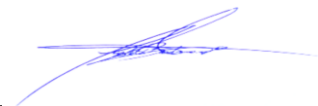


UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Vanegas Chávez, Ana Paula**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en artes musicales**.

TUTORA

f. 

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. 

Vargas Prias, Gustavo Daniel

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026



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

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Vanegas Chávez, Ana Paula**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Elaboración de una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto** previo a la obtención del título de **Licenciada en artes musicales** ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026

LA AUTORA:

f. _____

Vanegas Chávez, Ana Paula



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

AUTORIZACIÓN

Yo, **Vanegas Chávez, Ana Paula**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Elaboración de una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 26 días del mes de febrero del año 2026

LA AUTORA:

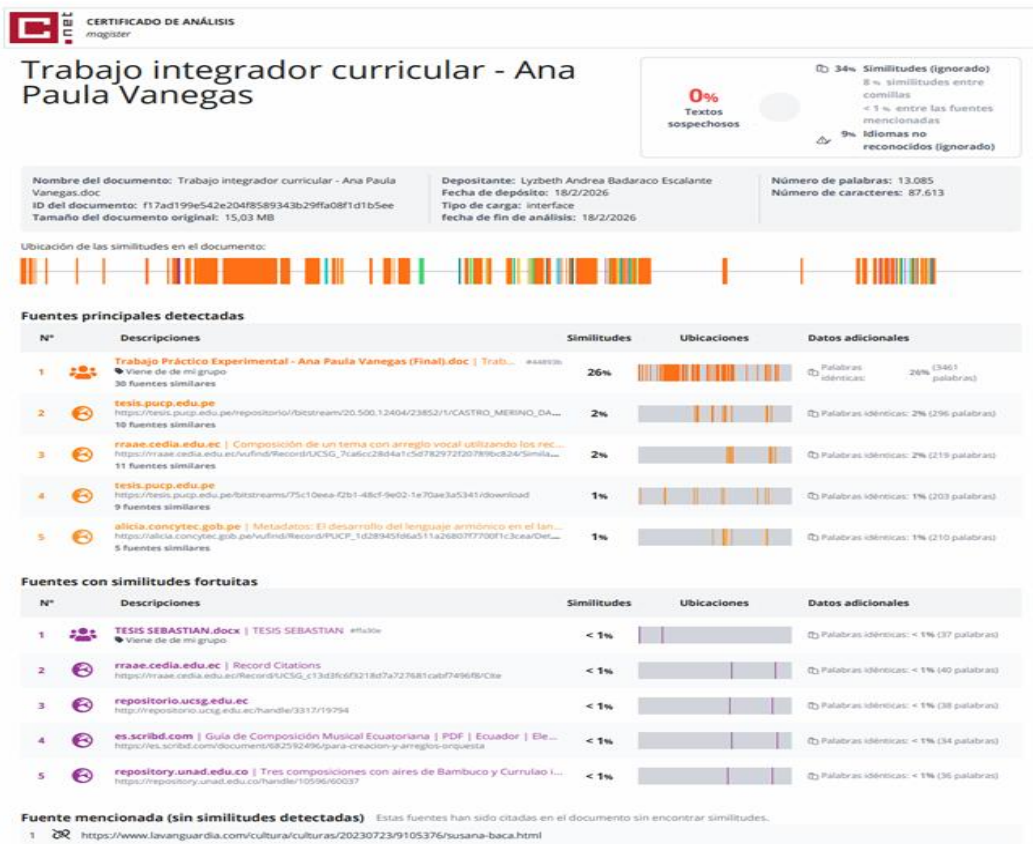
f. *Ana Paula Vanegas*

Vanegas Chávez, Ana Paula



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

Reporte Compilatio



TUTORA

f.

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mis padres, Verónica y Elkin, por ser mi ejemplo constante de resiliencia, por sus palabras de aliento y su apoyo incondicional en cada decisión que he tomado. Su amor ha abierto el camino que hoy sigo.

A mi hermana Andrea, por acompañarme de cerca en cada reto y confiar en mí incluso cuando yo misma he dudado.

A toda mi familia en Perú y Ecuador, por estar siempre presentes, superando cualquier distancia.

Al profesor Luis Flores, por haberme presentado a la música; cada nota que escribo, canto y toco lleva la huella de sus enseñanzas.

A los profesores que guiaron mi camino en la carrera, porque cada uno dejó una marca trascendental en mi formación; gracias por ayudarme a convertirme en la música que soy hoy.

A los amigos que encontré en este recorrido, Adela, Daniel, Melanin, Doménica y Joan, por su cariño, su apoyo y su capacidad de contagiar alegría incluso en los momentos más difíciles.

A los amigos que dieron vida a la composición de este trabajo, Ricardo Miño, Elías Solórzano, Joseph Ubilla, Israel Zambrano, Stalyn Aguirre y Enrique Paz, gracias por su disposición, por compartir su talento y música conmigo.

A la doctora Monserrath Acosta, por preocuparse por mi voz tanto como yo, y así permitirme seguir cantando.

Finalmente, a mi abuela, por estar presente en el final de mi carrera, quizá de otra manera, siendo mi inspiración para esta composición.

DEDICATORIA

A todas las niñas en etapa escolar que encuentran en la música una compañera de vida, nunca se dejen vencer; son capaces de lograr todo lo que se propongan.



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

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Mgs. Alemania González Peñafiel

DECANA DE CARRERA

f. _____

Mgs. Gustavo Vargas Prias

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Mgs. Carlos Bravo

OPONENTE

TUTORA

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1	4
1.1 Problema de investigación.....	4
1.2 Contexto de la investigación	4
1.3 Antecedentes	5
1.4 Justificación.....	8
1.5 Objetivo general.....	9
1.6 Objetivos específicos	10
1.7 Preguntas de investigación	10
1.8 Marco teórico.....	10
1.8.1 Andrés Soto.....	10
1.8.2 Susana Baca.....	11
1.8.3 Jazz	12
1.8.4 Jazz afroperuano	12
1.8.5 Landó.....	13
1.8.5.1 Definición	13
1.8.5.2 Origen.....	13
1.8.5.3 Características musicales	14
1.8.6 Negra Presuntuosa.....	16
1.8.6.1 Lírica	16
1.8.6.2 Partitura	17
1.8.6.3 Forma	25
1.8.6.4 Instrumentación.....	25
1.8.7 Recursos musicales	26
1.8.7.1 Escala.....	26
1.8.7.1.1 Escala modales	26
1.8.7.1.2 Escala simétrica disminuida	27
1.8.7.2 Motivo.....	27
1.8.7.3 Desplazamiento melódico.....	27

1.8.7.4	Melisma.....	28
1.8.7.5	Unísono	28
1.8.7.6	Coros responsoriales.....	28
1.8.7.7	Aproximación	29
1.8.7.8	Cromatismo.....	29
1.8.7.9	Tensiones	30
1.8.7.10	Dominantes secundarios.....	30
1.8.7.11	Sustitutos tritonales.....	30
1.8.7.12	Intercambio modal.....	31
1.8.7.13	Cadencias	31
1.8.7.13.1	Cadencia II-V-I	31
1.8.7.14	Resolución deceptiva	32
1.8.7.15	Fill	32
1.8.7.16	Improvisación.....	32
1.8.7.17	Bordoneo	33
1.8.7.18	Ornamentación	33
1.8.7.18.1	Mordente	33
1.8.7.18.2	Apoyatura.....	33
1.8.7.19	Ostinato.....	34
1.8.7.20	Amalgama	34
1.8.7.21	Hemiola	34
1.8.7.22	Síncopa.....	35
1.8.7.23	Kicks over time	35
1.8.7.24	Stop time.....	35
CAPÍTULO 2		36
1.9	Diseño de investigación	36
1.10	Enfoque.....	36
1.11	Alcance	36
1.12	Instrumentos de investigación.....	37
1.12.1	Análisis de documentos	37
1.12.2	Grabación de audio	41

1.12.3	Análisis de transcripción	41
1.12.4	Negra Presuntuosa.....	41
1.13	Resumen del análisis.....	50
CAPÍTULO 3		51
1.14	Título de la propuesta	51
1.15	Presentación y descripción	51
1.16	Forma	51
1.17	Letra	52
1.18	Instrumentación.....	52
1.19	Análisis de la composición	53
CONCLUSIONES		65
RECOMENDACIONES		66
REFERENCIAS		67
ANEXOS		70

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Forma del tema "Negra Presuntuosa" versión de Susana Baca (Encuentro en el Estudio)	25
Tabla 2 Instrumentación del tema "Negra Presuntuosa" versión de Susana Baca (Encuentro en el Estudio)	25
Tabla 3 Información obtenida	37
Tabla 4 Comparación entre motivo y desplazamiento.....	44
Tabla 5 Forma de la composición "Pajarillo"	51
Tabla 6 Instrumentación de la composición "Pajarillo"	52
Tabla 7 Comparación entre motivo y desplazamiento.....	54
Tabla 8 Comparación entre las secciones de solo de la composición "Pajarillo"	59

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Patrón básico del landó y su conversión rítmica	14
Figura 2	Simulación de la textura rítmica percibida en el tema "Lando" de Granda. De arriba a abajo: Voz, guitarra y oboe.	15
Figura 3	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 1	17
Figura 4	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 2	18
Figura 5	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 3	19
Figura 6	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 4	20
Figura 7	Partitura "Negra Presuntuosa" parte 5	21
Figura 8	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 6	22
Figura 9	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 7	23
Figura 10	Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 8	24
Figura 11	Modos	26
Figura 12	Frases de blues desplazadas	27
Figura 13	Melisma	28
Figura 14	Coros responsoriales en el tema "Samba Malató" de Nicomedes Santa Cruz	28
Figura 15	Aproximación diatónica	29
Figura 16	Aproximación cromática	29
Figura 17	Dominantes secundarios en la tonalidad de do mayor	30
Figura 18	Dominante sustituto en la tonalidad de do mayor	30
Figura 19	Cadencia II-V-I en la tonalidad de do mayor	31
Figura 20	Resolución deceptiva en la tonalidad de do mayor	32
Figura 21	Puente/Modulación de Cardo o Ceniza – Bordón	33
Figura 22	Amalgama	34
Figura 23	Presentación básica de la hemiola	34
Figura 24	Kicks over time	35
Figura 25	Stop time	35
Figura 26	Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"	42
Figura 27	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	42
Figura 28	<i>Extracto del instrumental del tema "Negra Presuntuosa"</i>	43

Figura 29	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	43
Figura 30	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	43
Figura 31	<i>Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"</i>	44
Figura 32	Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"	44
Figura 33	Extracto del tag ending del tema "Negra Presuntuosa"	44
Figura 34	Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"	45
Figura 35	Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"	45
Figura 36	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	46
Figura 37	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	46
Figura 38	<i>Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"</i>	47
Figura 39	Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"	47
Figura 40	Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"	48
Figura 41	Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"	48
Figura 42	<i>Extracto del solo del tema "Negra Presuntuosa"</i>	49
Figura 43	Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"	49
Figura 44	Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"	50
Figura 45	Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	53
Figura 46	Extracto del verso de la composición "Pajarillo"	53
Figura 47	Extracto del verso de la composición "Pajarillo"	54
Figura 48	Extracto del coro de la composición "Pajarillo"	54
Figura 49	Extracto del tagg ending de la composición "Pajarillo"	54
Figura 50	Extracto del coro de la composición "Pajarillo"	55
Figura 51	Extracto del verso de la composición "Pajarillo"	55
Figura 52	Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	56
Figura 53	Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	56
Figura 54	Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	57
Figura 55	Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	57
Figura 56	Extracto del Coro de la composición "Pajarillo"	58
Figura 57	Extracto del coro de la composición "Pajarillo"	58
Figura 58	Extracto del puente de la composición "Pajarillo"	59
Figura 59	Extracto del solo de guitarra de la composición "Pajarillo"	59

Figura 60 Extracto del solo de piano de la composición "Pajarillo"	59
Figura 61 Ensamble de percusión de landó	60
Figura 62 Extracto del instrumental de la composición "Pajarillo"	61
Figura 63 Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"	62
Figura 64 Extracto del solo de la composición "Pajarillo"	63
Figura 65 Extracto del coro de la composición "Pajarillo"	63
Figura 66 Extracto del coro final de la composición "Pajarillo"	64

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se realizó con el objetivo de elaborar una composición en el género jazz afroperuano, utilizando los recursos musicales del arreglo “Negra Presuntuosa” de Susana Baca. Este trabajo cuenta con un enfoque cualitativo, alcance descriptivo y explicativo, y se utilizaron el método analítico e inductivo. Los instrumentos de recolección de datos utilizados fueron: análisis documental, grabación de audio y análisis de transcripción. Se identificaron las características musicales del arreglo de Susana Baca al tema tradicional peruano “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto, para su posterior análisis y así desarrollar su correcta aplicación en un tema inédito. El resultado de esta investigación es la composición de la obra “Pajarillo”, en la cual se evidencia la fusión de elementos y lenguajes musicales del jazz con el ritmo. Esta propuesta busca aportar al repertorio del jazz afroperuano y servir como referencia para otros compositores, arreglistas, ensambles y músicos en general. Al mismo tiempo, tiende puentes entre distintas corrientes musicales y fortalece la identidad artística mediante la deconstrucción y reinterpretación de recursos propios de temas tradicionales, contribuyendo a ampliar los horizontes de la música contemporánea y a enriquecer el panorama cultural.

Palabras Claves: *Composición, Jazz afroperuano, Landó, Jazz, Recursos musicales, Andrés Soto, Susana Baca*

ABSTRACT

This research project aimed to develop a composition in the Afro-Peruvian jazz genre, utilizing the musical resources of Susana Baca's arrangement "Negra Presuntuosa." This work has a qualitative approach, descriptive and explanatory scope, and employed an analytical and inductive method. The data collection instruments used were documentary analysis, audio recording, and transcription analysis. The musical characteristics of Susana Baca's arrangement of the traditional Peruvian song "Negra Presuntuosa" by composer Andrés Soto were identified for subsequent analysis and thus developed for its correct application to an unpublished piece. The result of this research is the composition of the work "Pajarillo", which demonstrates the fusion of jazz musical elements and languages with the landó rhythm. This proposal seeks to contribute to the Afro-Peruvian jazz repertoire and serve as a reference for other composers, arrangers, ensembles, and musicians in general. At the same time, it builds bridges between different musical movements and strengthens artistic identity through the deconstruction and reinterpretation of traditional themes, helping to broaden the horizons of contemporary music and enrich the cultural landscape.

Palabras Claves: *Composition, Afro-Peruvian jazz, Landó, Jazz, Musical Resources, Andrés Soto, Susana Baca*

INTRODUCCIÓN

El escenario musical ha evolucionado a lo largo del tiempo gracias a la interacción constante entre diversos géneros y tradiciones. En este sentido, la fusión musical se presenta como un espacio de exploración sonora que permite expandir los límites de la composición, dando lugar a propuestas innovadoras que enriquecen el panorama artístico contemporáneo.

Uno de los géneros surgidos como resultado de este proceso de hibridación es el jazz afroperuano, originado a partir de la experimentación y de la progresiva incorporación de elementos y lenguajes del jazz en los ritmos tradicionales afroperuanos. A través de esta fusión, la música peruana ha encontrado nuevas formas de expresión que, sin perder su raíz cultural, se abren al lenguaje global del jazz.

En este contexto, la presente investigación tiene como propósito aportar al repertorio del jazz afroperuano mediante la elaboración de una composición original en dicho género. Para este objetivo, se consideró fundamental seleccionar un tema tradicional peruano del género landó, con el fin de analizar sus recursos musicales y aplicarlos de manera creativa y pertinente en la creación de una obra inédita. La pieza elegida fue “Negra Presuntuosa”, emblemática composición del músico peruano Andrés Soto, interpretada por diversos artistas y reconocida como una obra representativa de la identidad cultural peruana. En particular, se tomó como referencia el destacado arreglo de Susana Baca, registrado en una sesión en vivo para el programa televisivo Encuentro en el Estudio, versión que evidencia un proceso de adaptación y reinterpretación del tema tradicional mediante la incorporación de elementos y lenguaje propios del jazz.

El objetivo principal de este trabajo es demostrar la factibilidad de integrar los recursos musicales del jazz al ritmo afroperuano landó, preservando la esencia y autenticidad de ambas identidades sonoras. Asimismo, se busca demostrar cómo la deconstrucción y la reinterpretación de obras tradicionales pueden ampliar las posibilidades creativas y fortalecer la difusión de estos géneros en distintos contextos.

Finalmente, esta investigación destaca la relevancia del análisis y la experimentación musical como herramientas esenciales para la evolución de la música, al permitir que los artistas exploren nuevas sonoridades sin desvincularse de sus raíces. De esta manera, el estudio propone un acercamiento entre dos tradiciones con profundas raíces históricas y estéticas, explorando el diálogo entre el landó y el jazz a través de la elaboración de una composición que emplea los recursos musicales de “Negra Presuntuosa”. Con ello, se espera aportar a la investigación y a la música contemporánea, ofreciendo una propuesta que, además de su valor artístico, reafirme la fusión como un medio de difusión, innovación y preservación cultural.

CAPÍTULO 1

1.1 Problema de investigación

¿Cómo elaborar una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto?

1.2 Contexto de la investigación

Según Espinoza (2021) la llegada del jazz a Perú estuvo influenciada tanto por el contexto que vive el jazz internacional, caracterizado por una apertura hacia la innovación y un alcance a públicos más amplios, este proceso se vio fortalecido por la posibilidad de acceder a una formación musical profesional, gracias a los programas de jazz que comenzaron a surgir en los años 50 en Estados Unidos y que, con el tiempo, se expandieron a otros países, incluido el Perú.

De acuerdo con Alcázar (2023) “En la década de los 90's, músicos peruanos encontraron en los ritmos afroperuanos las bases para fusionarlo con el lenguaje del jazz”, este proceso de hibridación se da mediante el surgimiento de propuestas innovadoras las cuales abrirían el diálogo entre el jazz y los géneros tradicionales afroperuanos. La iniciativa de los destacados precursores del jazz peruano se fundamenta en conservar los ritmos tradicionales del país, integrando elementos de armonía y función melódica, a la vez que promueve la expresión individual mediante la improvisación (López, 2022). Finalmente, según Alcázar (2023) “En los 2000 el concepto de jazz afroperuano comienza a consolidarse gracias a las exploraciones realizadas de esta fusión en la escena musical”.

El landó es uno de los géneros más emblemáticos de la música afroperuana. Sus orígenes se entrelazan con la historia de las comunidades afrodescendientes del Perú en el contexto de la colonización y la esclavitud en América Latina, así como con su rica tradición cultural.

El origen del ritmo landó en el Perú está rodeado de incertidumbre debido a la falta de documentación histórica que respalde su existencia. Sin embargo,

gracias a los testimonios de diversos informantes de la comunidad afroperuana y al trabajo de músicos folkloristas, principalmente los hermanos Nicómedes y Victoria Santa Cruz, fue posible reconstruir y consolidar este género musical (Alcázar, 2023). Su registro oficial se dio por primera vez en la canción “Samba Malató”, grabada por Nicomedes Santa Cruz y su grupo Cumaná. (Tompkins, 2011 como se citó en Benavides, 2022)

Por su parte, el jazz es un género que nace de la experiencia afroamericana en los Estados Unidos durante el siglo XIX, surge tras la influencia socio cultural europea y la influencia musical traída por los esclavos africanos que se encontraron asentados en el Mississippi. (Cabrera, 2020)

Su complejidad armónica y rítmica, naturaleza improvisativa y capacidad de evolución y adaptación lo ha consolidado como un fenómeno global, influyendo en una amplia variedad de géneros musicales y sirviendo como un medio para la exploración artística y cultural.

Este enfoque contemporáneo abre un abanico de oportunidades para crear nuevas formas de expresión musical que enriquecen tanto la herencia cultural como las prácticas artísticas actuales. Aunque se ha observado un creciente interés en este tipo de fusiones, en el contexto ecuatoriano, este estudio adquiere especial relevancia, ya que propuestas de fusión entre el jazz y un género afroperuano como el landó no han sido ampliamente exploradas. Esta carencia de antecedentes convierte la investigación en un terreno fecundo, para la experimentación y la creación, favoreciendo el surgimiento de propuestas artísticas que propicien un dialogo intercultural capaz de reinterpretar y celebre tradiciones musicales de profundo valor histórico y estético.

1.3 Antecedentes

La fusión del jazz con ritmos tradicionales alrededor del mundo ha sido un fenómeno recurrente en la evolución de este género, por lo que es importante explorar los procesos musicales involucrados. En un trabajo de investigación realizado en la Universidad de Chile se afirma que:

“La influencia del jazz en músicas latinoamericanas puede manifestarse en diferentes aspectos, así como la instrumentación (Como el formato Big band y orquesta), uso de patrones rítmicos (como la recurrencia en la corchea de swing o las líneas de walking bass), o incluso recursos melódicos y fraseo (uso de blue notes, glissando y vibrato exagerado)”. (Menanteau, 2020)

La música peruana por su parte, reconocida por su diversidad y riqueza cultural, ha experimentado múltiples transformaciones a lo largo de su historia como resultado de los intercambios e influencias de distintas tradiciones musicales y su fusión con el jazz ha surgido como una corriente musical contemporánea en la búsqueda de los artistas por nuevas sonoridades a través de la combinación de los recursos de ambos géneros.

En un el artículo Sabores en blanco negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano de la revista El Muro, se describe al jazz peruano como la integración de ritmos afroperuanos, como el festejo y el landó, con la base armónica propia del jazz, género donde la improvisación cumple un rol fundamental. Mediante el trabajo de destacados músicos peruanos, destaca como la cercanía de la música popular afroperuana con sus raíces africanas ha favorecido una adaptación espontánea al jazz, logrando una fusión casi orgánica entre ambas tradiciones musicales. (Olivera, 2011, como se citó en Ruesga, 2022).

En un estudio realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, se propuso la inclusión de métricas irregulares en la ejecución del festejo en la batería. A lo largo de su investigación, el autor hace reiteradas referencias al jazz afroperuano y menciona varios estándares de jazz con métricas irregulares. Además, realiza un análisis de los patrones tradicionales en los distintos instrumentos de percusión afroperuana, estudiando su timbre para luego adaptar estos elementos a la batería. El resultado de esta investigación fue una guía para la ejecución del festejo en métricas irregulares desde la batería, así como el desarrollo de nuevas formas de interpretación de este estilo, llevando el festejo a nuevas instancias mientras

se respeta su sonoridad y se incorpora parte de su tradición percutiva (Tello, 2022).

En Ecuador músicos alrededor del país también se han visto influenciados por esta corriente fusionando géneros tradicionales ecuatorianos con recursos del jazz contemporáneo, en un trabajo de investigación realizado en la Universidad de Cuenca, se presentó una propuesta de fusión entre el género ecuatoriano yaraví y las técnicas armónicas y el lenguaje musical del jazz. Esta propuesta se desarrolló mediante la creación de cuatro arreglos de temas tradicionales, en los cuales se explicó detalladamente el proceso creativo del autor y los criterios utilizados para el desarrollo de estos. Los resultados del estudio confirmaron la viabilidad de fusionar estos dos géneros musicales, evidenciando además el creciente interés de los músicos ecuatorianos por integrar sus géneros tradicionales con el jazz, un fenómeno que refleja una apertura hacia nuevas expresiones musicales y el reconocimiento de la riqueza cultural propia en un contexto global. El autor concluye que “La aplicación de las técnicas de Jazz sobre el género ecuatoriano Yaraví es posible, debido a que estas técnicas, pueden complementar la armonía de este género”. (Cabrera, 2020)

En Guayaquil, un trabajo de Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras realizado en la Universidad de las Artes se realizó una propuesta de composición de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz. Los autores concluyeron que:

“El conocer los elementos de los ritmos ecuatorianos, así como sus características estilísticas y distintivas de cada uno de ellos ayudó a la implementación de estos elementos en las composiciones dando como resultado un trabajo cuya estética une las sonoridades propias del jazz modal, así como también el uso de ritmos ecuatorianos.” (Suntaxi, 2021)”

Los trabajos mencionados previamente reúnen información valiosa sobre la música latinoamericana, la fusión del jazz con géneros latinoamericanos y procesos que reflejan el manejo de la forma, ritmo, armonía y melodía tanto de la música tradicional como del jazz. Esta recopilación nos brinda las

herramientas fundamentales para desarrollar la propuesta planteada en esta investigación.

1.4 Justificación

En la actualidad, tanto músicos peruanos como internacionales han comenzado a experimentar con la fusión de diversos estilos, la iniciativa de los destacados precursores del jazz peruano se fundamenta en conservar los ritmos tradicionales del país, integrando elementos de armonía y función melódica, a la vez que promueve la expresión individual mediante la improvisación. Este escenario amplía las posibilidades tanto de los géneros peruanos como del jazz; favoreciendo las expresiones peruanas y extranjeras, remitiendo un modo de edificar la identidad mediante la fricción de costumbres o culturas y de pronunciarse a nivel global, dando una visión de los componentes culturales del país, dando lugar a la investigación únicamente musical, promoviendo interés por la música nacional representativa a un escenario global contemporáneo, entre otros escenarios posibles. (Lopez, 2022)

La motivación de la autora para elegir este tema de investigación surge de sus vivencias adquiridas durante más de diez años de residencia en Perú, periodo en el que la música tradicional peruana formó parte de su cotidianidad y se convirtió en un eje central de su formación musical. Durante este tiempo, tuvo la oportunidad de aprender directamente de músicos que transmiten su conocimiento desde la práctica y su herencia cultural. La exposición constante a los ritmos y a la cultura peruana le permitió comprender la música no solo como un objeto de estudio, sino como una forma de identidad y expresión. A partir de esta vivencia surgió el interés por explorar cómo estas tradiciones pueden dialogar con el lenguaje del jazz desde una perspectiva creativa, dando sentido al enfoque de este trabajo.

La relevancia de esta investigación yace en su propuesta compositiva y analítica la cual permitirá desarrollar procesos, aplicar técnicas y recursos musicales en la composición de un tema inédito en el género jazz afroperuano, tomando como base el estudio del destacado arreglo de

Susana Baca para la obra “Negra Presuntuosa”, profundizando en la adaptación y reinterpretación de dicho tema tradicional y la incorporación de elementos y lenguaje propios del jazz. Este enfoque permitirá identificar, aplicar recursos musicales y generar herramientas que puedan ayudar a otros músicos a lograr nuevas sonoridades.

Por otro lado, aunque la fusión entre géneros musicales latinoamericanos tradicionales y el jazz ha sido evidente en el panorama musical, aún existen pocos estudios formales que analicen y expongan el proceso creativo en la composición de un tema o arreglo fusionado. Al desarrollarse en Ecuador, esta iniciativa no solo contribuiría a su proyección a nivel internacional, sino que también establecería una plataforma de diálogo intercultural, permitiendo a los músicos explorar cómo los elementos de un género pueden integrarse a otros de manera equilibrada. De este modo, sin perder su esencia y respetando ambas raíces culturales, se abre la posibilidad de generar propuestas que trasciendan géneros y audiencias.

Finalmente, al contribuir con la generación del material artístico se presenta una invitación a otros artistas a explorar diversas sonoridades para componer y reinterpretar, ampliando los horizontes de la música contemporánea y enriqueciendo el panorama cultural. A través de este intercambio, se fortalece la identidad artística y se crean puentes entre distintas corrientes musicales, consolidando un movimiento que trasciende fronteras y generaciones.

1.5 Objetivo general

Elaborar una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto.

1.6 Objetivos específicos

- Analizar los recursos musicales más característicos del jazz afroperuano.
- Extraer los recursos musicales empleados en el arreglo del tema “Negra Presuntuosa” de Susana Baca, que aportan a la sonoridad del género landó
- Aplicar adecuadamente los recursos obtenidos en la composición del tema inédito “Pajarillo”

1.7 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los recursos musicales del jazz afroperuano?
- ¿Cuáles fueron los recursos musicales empleados en el tema “Negra Presuntuosa” de Andrés Soto que aportan a la sonoridad del género landó?
- ¿Cómo aplicar adecuadamente los recursos musicales obtenidos en el tema inédito “Pajarillo”?

1.8 Marco teórico

1.8.1 Andrés Soto

Según Obando (2025), “Andrés Soto Mena fue un destacado cantautor peruano, reconocido por fusionar la música criolla con elementos afroperuanos y modernos. Sociólogo de formación, inició su carrera musical en 1968 con el grupo Manos Duras”. Luego de graduarse como sociólogo, se matricula en el Conservatorio, en ese tiempo llamado Escuela Nacional de Música, para comenzando su formación musical formal (Iriate, 2022).

En 1981, lanzó su álbum debut titulado “Para El Carmen (1981)” (Obando, 2025), un trabajo centrado en la música afroperuana tradicional. En este disco se encuentran sus canciones más conocidas “Quisiera ser caramelo”, “Vendedora de amoríos”, “El tamalito” y “Negra Presuntuosa”. Todas estas canciones eran interpretadas con arreglos innovadores y contemporáneos, donde además de las tradicionales guitarras y cajones, se incorporaban bajos eléctrico y flautas traversas.

A lo largo de su trayectoria artística, Soto mantuvo un firme compromiso con la preservación y la divulgación de la herencia musical afroperuana. Su segundo y último álbum como solista no se lanzaría sino hasta 2014, bajo el título “El bribón”, que reúne sus éxitos y temas más personales (Obando, 2025).

Algunos de sus temas más reconocidos y de una gran calidad fueron “Negra presuntuosa”, “El tamalito”, “Tu mirada y mi voz”, “El ropavejero”, “El membrillito”, “Quisiera ser caramelo”, “Es Amador” y “Negrita cuculí”, que fueron grabados por los artistas Susana Baca, Tania Libertad, Bárbara Romero, Richard Vuillalón, Julie Freundt, Patricia Saravia, Julia Elena Dávalos, Eva Ayllón y Cecilia Barraza (Jáuregui, 2017, como se citó en Tabra, 2024).

1.8.2 Susana Baca

Susana Baca es reconocida como una de las principales representantes de la tradición musical afroperuana y una de las artistas más influyentes del folclore latinoamericano. Nació el 24 de mayo de 1944 en Lima y proviene de una destacada familia de artistas afroperuanos, los De la Colina, originarios del distrito de San Luis de Cañete, en el sur del país.

Desde su infancia estuvo inmersa en un entorno profundamente musical: su padre era guitarrista, su madre bailarina, varias de sus tías también bailaban y algunos de sus primos formaron parte del grupo fundador de Perú Negro, una de las agrupaciones más emblemáticas de música y danza afroperuana. Este ambiente marcó su sensibilidad artística y cimentó su conexión con la tradición cultural de sus raíces.

Con el paso del tiempo inició su formación musical y formó un grupo de experimentación artística que fusionaba música y poesía local. Obtuvo dos becas, una del Instituto de Arte Moderno del Perú y otra del Instituto Nacional de Cultura, que le permitieron profundizar en la investigación de las raíces de la tradición musical peruana y fortalecer su mirada como creadora, investigadora e intérprete.

Durante la década de 1970 trabajó estrechamente con Chabuca Granda, una de las compositoras más influyentes del país, quien se convirtió en su mentora y posteriormente en una gran amiga. Esta relación contribuyó a su consolidación artística y amplió su visión sobre la canción peruana y sus posibilidades expresivas.

En 1995 alcanzó reconocimiento internacional gracias a su interpretación de María Landó, incluida en el álbum *Afro-Peruvian Classics: The Soul of Black Peru* del sello Luaka Bop. Dos años después lanzó su primer disco como solista para este sello, *Susana Baca* (1997), que consolidó su presencia en la escena musical global.

Durante la década siguiente continuó presentándose en los escenarios más prestigiosos del mundo y produjo obras ampliamente celebradas, entre ellas *Lamento Negro* (2001), álbum con el que obtuvo el Latin Grammy a Mejor Álbum Folclórico. Asimismo, colaboró con Calle 13 en la canción *Latinoamérica*, incluida en el álbum *Entren los que quieran* (2010), grabación que recibió el Latin Grammy a la Grabación del Año (Moreu, 2023).

1.8.3 Jazz

Género que nace de la experiencia afroamericana en los Estados Unidos durante el siglo XIX, surge tras la influencia socio cultural europea y la influencia musical traída por los esclavos africanos que se encontraron asentados en el Mississippi. (Cabrera, 2020)

1.8.4 Jazz afroperuano

El jazz afroperuano es un género musical nacido en el Perú a finales del siglo XX, resultado de la fusión entre los elementos y el lenguaje del jazz con los ritmos tradicionales afroperuanos. Géneros como el festejo, el landó, la zamacueca y el panalivio constituyen la base fundamental del género. (Alcázar, 2023).

1.8.5 Landó

1.8.5.1 Definición

El landó es un género musical afroperuano reconocido por su sonoridad compleja y distintiva, lo que lo convierte en una de las principales referencias de la música del Perú (Castro, 2022). Se caracteriza por un ritmo lento y un estilo rubato, descrito como flotante e irregular, que suele interpretarse con voz solista, coro, guitarras y cajón, además de otras percusiones como claves, bongó o campana (Llanos, 2023). Su origen se vincula a las tradiciones culturales de las poblaciones afrodescendientes de la costa peruana (Castro, 2022).

1.8.5.2 Origen

El origen del género Landó es incierto puesto que carece de respaldo por documentación histórica. A pesar de este obstáculo el género pudo ser reconstruido gracias a fuentes orales transmitidas por personas mayores que habían presenciado el baile a principios del siglo XX (Alcázar, 2023).

Los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz trabajaron juntos investigando y reconstruyendo el género, Victoria se basó en el ritmo y la memoria ancestral, mientras que Nicomedes en la investigación documental. También contaron con la contribución del guitarrista Vicente Vázquez quien ayudó en la construcción del acompañamiento rítmico y armónico (Feldman, 2009, citado por Benavides, 2022).

Los primeros temas reconocidos como referentes tradicionales del género corresponden a la grabación de “Samba Malató” en el álbum *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz (1964) y a “Landó” de Perú Negro (1973), un arreglo basado en una canción proveniente de El Guayabo, en Chincha, recopilada y adaptada por dicha agrupación (Castro, 2022).

1.8.5.3 Características musicales

1.8.5.3.1.1 Tempo

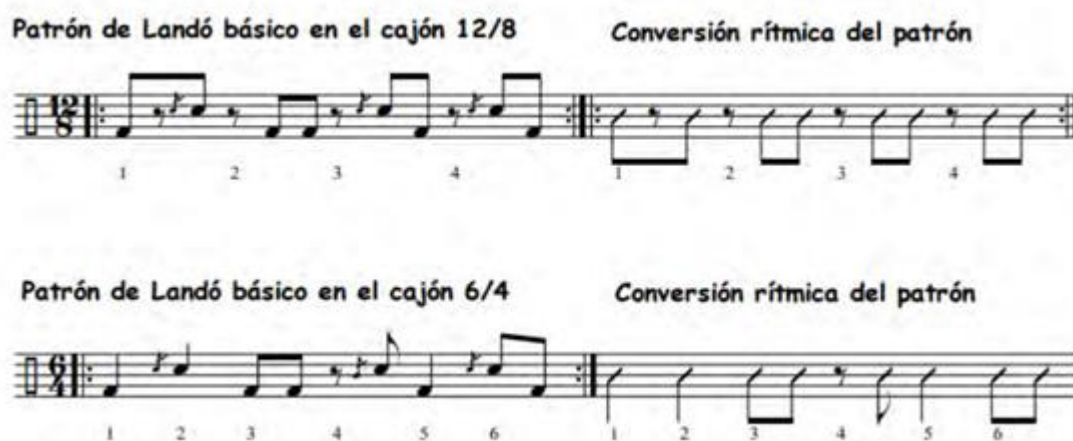
El landó presenta una preferencia por las velocidades lentas (León, 2003, citado por Benavides, 2022). Caracterizado por un estilo rubato, descrito como flotante y desigual (Llanos, 2023).

1.8.5.3.1.2 Compás

El landó tiene una característica sensación ternaria, utiliza patrones rítmicos en 6/4 el que tiene una fuerte relación con el 12/8, por lo que su acento puede ser intercambiable entre estas dos métricas. (Benavides, 2022).

Figura 1

Patrón básico del landó y su conversión rítmica



Fuente: Tomado de De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano por Alcázar (2023)

1.8.5.3.1.3 Polirritmia

En el landó se evidencia la textura polirrítmica por el contrapunto generado entre el patrón binario de 6/4 del cajón y el pulso de subdivisión ternaria en 12/8. (Castro, 2022).

Figura 2

Simulación de la textura rítmica percibida en el tema "Lando" de Granda. De arriba a abajo: Voz, guitarra y oboe.



Fuente: Tomado de El landó y sus posibilidades en la guitarra: dilucidando un ethos performativo por Llanos y Wolf (2019).

1.8.5.3.1.4 Instrumentación

Se presenta en forma de voz solista, coro, guitarras y cajón (y eventualmente con otras percusiones, por ejemplo, claves, bongos, campana). (Llanos, 2023)

1.8.5.3.1.5 Forma/Estructura

Los landós suelen estructurarse en dos o tres secciones diferenciadas. La sección inicial, denominada "A", corresponde a un estribillo interpretado mediante un esquema de alternancia entre la voz solista y el coro. La sección siguiente, "B", consiste en estrofas cantadas exclusivamente por el solista, tras las cuales se retorna nuevamente al estribillo inicial. Ambas secciones suelen separarse por un breve interludio instrumental. En algunos casos, el landó incorpora una tercera sección, "C", de carácter más lírico y contrastante, que puede ser interpretada tanto por el solista como por el coro. Aunque esta última sección introduce mayores variaciones armónicas (Tompkins 2011, citado por Benavides 2022).

1.8.6 Negra Presuntuosa

1.8.6.1 Lírca

NEGRA PRESUNTUOSA

Algo de mí se ha perdido
entre tu casa y mi casa.
Será el calor que no abrasa;
no es de gozo, no es de ira.
Como tampoco es mentira
que algo de ti se ha escondido
entre tu calle y mi alma.

Será tal vez la esperanza
de un cariño adormecido.

Yo sabré reír,
yo sabré llorar,
yo sabré entregarte mi cariño.

Negra,
negra que te quiero.
Goza,
negra presuntuosa.
Mira
que me estoy muriendo.
Dame
vida de tu boca.
Bota
que me está pisando
los talones de la libertad.

1.8.6.2 Partitura

Figura 3

Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 1

Negra Presuntuosa
Encuentro en el estudio

Landó peruano
♩ = 110

Arreglo: Susana Baca
Compositor: Andrés Soto

INTRO

Voz

Gtr. Ac.

5

Am9 E7 Am9 E7

Vz.

5

Am9 E7 Am9 E7 Am9 E7 Am9 E7 Am9 E7

Gtr. Ac.

VERSO

Vz.

Al-go de mi seha-per - di - do en - tre tu ca-say mi ca sa se - rá el ca - lor que noa - bra -

Am E7(♯9)/B Am E7 Am9 Dm7 G7

Gtr. Ac.

10

Vz.

- za noes - de go - zo noes de i - ra co - mo tam - po - coes men -

Cmaj7 Bm7(♯5) E7 Am

Gtr. Ac.

13

Fuente: Elaboración propia

Figura 4
Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 2

Negra Presuntuosa 3

Measures 28-29:

Vz. ca - ri - ño ne - gra que te quie -
 Am E7 Am C9

CORO

Measures 30-31:

Vz. - ro ne - gra pre - sun - tuo - sa que mees - toy mu - rien -
 Fmaj7 E7 Am C9(13)

Measures 32-33:

Vz. - do vi - da de tu bo - ca que mees - ta pi - san
 Fmaj7 E7(#9) Am9

Measures 34-35:

Vz. do los ta - lo - nes de la li - ber - tad ne - gra que te quie -
 Dm7 G C Fadd9 Bm11(5) E7 Am C9

Fuente: Elaboración propia

Figura 5
Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 3

2 Negra Presuntuosa

15

Vz.

ti-ra queal-gode ti schaeson-di-do en-tre tu ca-lley mi al-

Am E7(#9) Am9 E7

Gtr. Ac.

15

INSTRUMENTAL

Vz.

- ma

Am9 E7 Am E7 Am E7 Am E7

Gtr. Ac.

18

PRECORO

Vz.

Se-rá tal-vez laes-pe-ran-za deun ca-ri-ñoa-dor-me-ci-do- yo sa-bré-re-ir

Am13(maj7) G#dim7 Am9 Dm7 G7 Cmaj7 C#dim7/E Dm7 G6

Gtr. Ac.

22

26

Vz.

Yo sa-bré llo-rar yo sa-bréen-tre-gar-te mi

C F9 Bm11(5) Bb7(#11)

Gtr. Ac.

26

Fuente: Elaboración propia

Figura 6
Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 4

4 Negra Presuntuosa

CORO

Vz.

ro ne - gra pre - sun - tuo - sa que mees - toy mu - rien -

Fmaj7 E7 Am C9(13)

Gtr. Ac.

38

40

Vz.

- do vi-da de tu bo - ca quemees-ta pi-san-do los ta - lo - nes de la li - ber -

Fmaj7 E7(#9) Am9 Dm7 G Cadd9 Fadd9 Bm11(b5) E7

Gtr. Ac.

40

SOLO

Vz.

- tad

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7

Gtr. Ac.

44

48

Vz.

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7

Gtr. Ac.

48

Fuente: Elaboración propia

Figura 7
Partitura "Negra Presuntuosa" parte 5

Negra Presuntuosa 5

52
 Vz. 52
 Gtr. Ac.

56
 Vz. 56
 Gtr. Ac.

PRECORO

58
 Vz. 58
 Gtr. Ac.

62
 Vz. 62
 Gtr. Ac.

Se-rá tal-vez laes-pe - ran-za deun ca-ri-flador-me - ci - do yo sa-bré re - ir
 Am9 E7(#9) Am9 Dm7 G7 Cmaj7 C#dim7/E Dm7 G7(#11)

Yo sa - bré llo - rar yo sa - bréen - tre - gar - te mi
 C Fmaj7(add#11) Bm11(b5) Bb7(#11)

Fuente: Elaboración Propia

Figura 8

Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 6

6 Negra Presuntuosa

64

Vz. ca - ri - ño ne - gra que te quie -

Am E7 Am C9

Gtr. Ac.

CORO

64

Vz. - ro ne - gra pre - sun - tuo - sa que mees - toy mu - rien -

Fmaj7 E7 Am C9(13)

Gtr. Ac.

66

68

Vz. - do vi - da de tu bo - ca que mees - ta pi - san

Fmaj7 E7(♯9) Am9

Gtr. Ac.

68

70

Vz. do los ta - lo - nes de la li - ber - tad ne - gra que te quie -

Dm7 G C Fadd9 Bm11(♯5) E7 Am C9

Gtr. Ac.

70

Fuente: Elaboración propia

Figura 9
Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 7

CORO Negra Presuntuosa 7

Vz.

Fmaj7 E7 Am C9(13)

Gtr.

Ac.

Vz.

Fmaj7 E7(#9) Am9 C9

Gtr.

Ac.

TAGG ENDING

Vz.

Fmaj7 E7 Am C9(13) Fmaj7 E7(#9) Am9 C9

Gtr.

Ac.

Vz.

Fmaj7 E7 Am C9(13) Fmaj7 E7(#9) Am9 C9

Gtr.

Ac.

Fuente: Elaboración propia

Figura 10
Partitura del tema "Negra Presuntuosa" parte 8

8 Negra Presuntuosa

86

Vz.

go - za

Fmaj7 E7 Am C9(13) Fmaj7 E7(#9) Am9 C9

86

Gtr. Ac.

90

Vz.

Fmaj7 E7 Am C9(13) Fmaj7 E7(#9) Am9

90

Gtr. Ac.

OUTRO

94

Gtr. Ac.

96

Vz.

Am13(maj7)

96

Gtr. Ac.

Fuente: Elaboración propia

1.8.6.3 Forma

Tabla 1

Forma del tema "Negra Presuntuosa" versión de Susana Baca (Encuentro en el Estudio)

SECCIONES	COMPASES
Introducción	9
Verso 1	8
Instrumental	4
Precoro 1	8
Coro 1	8
Coro 2	6
Solo	14
Precoro 2	8
Coro 3	8
Coro 4	4
Tag ending	16
Outro	3

Fuente: Elaboración propia

1.8.6.4 Instrumentación

Tabla 2

Instrumentación del tema "Negra Presuntuosa" versión de Susana Baca (Encuentro en el Estudio)

INSTRUMENTACIÓN
Voz principal
Sección de voces
Guitarra acústica
Contrabajo
Cajón Peruano

Fuente: Elaboración propia

1.8.7 Recursos musicales

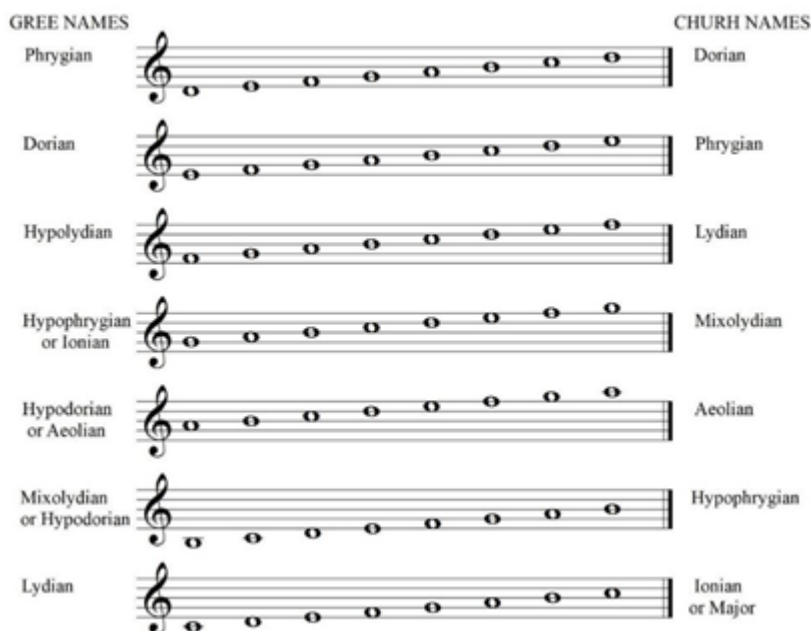
1.8.7.1 Escala

“Conjunto de sonidos ordenados que crean un entorno sonoro particular. Estos sonidos o notas se denominan “grados de la escala” y pueden estar dispuestas de forma ascendente (de grave a agudo) o descendentemente (de agudo a grave)” (Reyes, 2013, como se citó en Guanoluisa, 2022).

1.8.7.1.1 Escalas modales

Las escalas modales son un conjunto de escalas basadas en cada grado de la escala mayor, cada una de estas escalas cuenta a su vez con su propia estructura interválica. Aunque sus orígenes se remontan a la edad media, actualmente se ven incorporadas en distintos géneros musicales, desde música clásica hasta géneros de música populares. Los músicos de jazz específicamente se benefician de las diferentes sonoridades que proveen los modos en su búsqueda por música original (Soycan, 2023).

Figura 11
Modos



Fuente: Tomado de *AN APPROACH TO TEACHING MODES*. *European Journal of Education Studies* de Wharram 1969, como se citó en Soycan, 2023.

1.8.7.1.2 Escala simétrica disminuida

La escala simétrica disminuida puede entenderse como una escala octatónica de ocho sonidos, construida mediante una alternancia regular de tonos y semitonos, lo que genera una estructura completamente simétrica y fácilmente reconocible dentro del vocabulario moderno de la música (Chóez, 2024).

1.8.7.2 Motivo

Un motivo musical es la unidad mínima de una composición, la célula melódica o rítmica reconocible que puede reaparecer, transformarse y sostener la identidad temática de la obra (Auerbach, 2021).

1.8.7.3 Desplazamiento melódico

Ferraetto (2020), utiliza el término para referirse al desplazamiento rítmico de una melodía conocida, de modo que su perfil original se mantiene, pero aparece en un tiempo distinto dentro del compás, produciendo una sensación de variación.

Figura 12

Frases de blues desplazadas



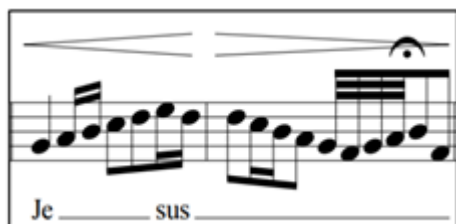
Fuente: Tomado de Strings Can Swing: Redefining the Role of Large String Ensembles in the Jazz Context. A dissertation containing 3 CD recordings, scores and an exegesis de Ferraretto, 2020.

1.8.7.4 Melisma

“El melisma que proviene del griego “μελίσμα” significa “cantar sin palabras”. Se refiere al canto con una sola sílaba o una vocal conducida en una sucesión de diferentes alturas o notas” (Vega, 2016, como se citó en Cuervo, 2023).

Figura 13

Melisma



Fuente: Tomado de *El melisma góspel como herramienta interpretativa en la canción mensaje de Innatha: Perspectiva Epistemológica* por Cuervo (2023).

1.8.7.5 Unísono

“Se produce cuando dos o más instrumentos tocan la misma frase melódica, siendo unísono cuando lo hacen exactamente a la misma altura” (Herrera, 1987, como se citó en Martínez, 2023).

1.8.7.6 Coros responsoriales

Forma en la que el solista interpreta el verso (pregunta) y el coro responde de manera inmediata, creando una estructura de alternancia entre solista y colectivo (Nuñez, 2020).

Figura 14

Coros responsoriales en el tema "Samba Malató" de Nicomedes Santa Cruz

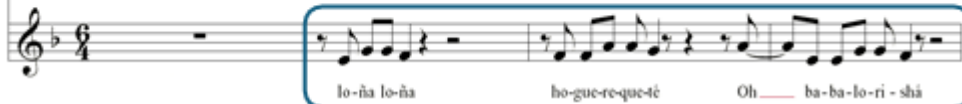
Pregunta

Solista



A la mu-cu-rú A la re-co-lé Ba-ba-lo-ri-shá

Voces



lo-ña lo-ña ho-gue-re-que-té Oh ba-ba-lo-ri-shá

Fuente: Elaboración propia

Respuesta

1.8.7.7 Aproximación

“Pequeñas figuraciones que resuelven a una nota de destino dentro de una melodía” (Ocampo, s.f., como se citó en Medina, 2020).

1.8.7.8 Cromatismo

El término “cromatismo” se utiliza para referirse a una nota alterada con respecto a la tonalidad de la pieza. Puede manifestarse como una secuencia melódica en la que aparecen varios semitonos consecutivos, alternando entre semitonos diatónicos y cromáticos, formando así un fragmento de la escala cromática (García, 2020).

1.8.7.8.1 Aproximación diatónica

“Se acercan a su nota destino por medio de un tono o semitono siempre y cuando sea diatónico a la tonalidad o a la situación armónica que esté sucediendo en el momento” (Freedman & Pease, 1989, como se citó en Medina, 2020).

Figura 15
Aproximación diatónica



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.8.2 Aproximación cromática

“Se caracteriza por acercarse a su nota destino por un semitono y puede ser un movimiento no diatónico a la tonalidad o armonía” (Freedman & Pease, 1989, como se citó en Medina, 2020).

Figura 16
Aproximación cromática



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.9 Tensiones

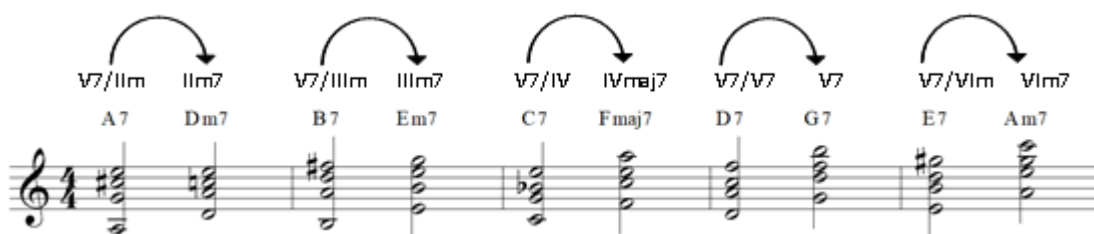
“Notas que no son parte de la constitución primaria del acorde. Estas notas que sobran de la escala de donde proviene el acorde se pueden utilizar para modificar la sonoridad de una cualidad” (Hinostroza, 2020).

1.8.7.10 Dominantes secundarios

“Acordes dominantes que están temporalmente subordinados a una dominante principal en una progresión. En términos simples, una dominante secundaria se construye sobre el quinto grado de otro acorde dentro de una tonalidad diferente a la tónica actual” (Gámez, 2024).

Figura 17

Dominantes secundarios en la tonalidad de do mayor



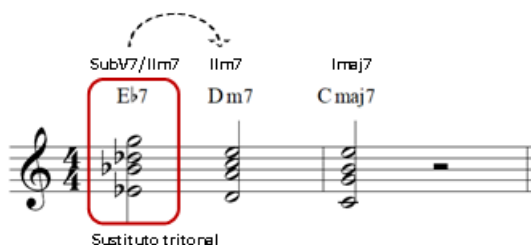
Fuente: Elaboración propia

1.8.7.11 Sustitutos tritonales

“Técnica avanzada utilizada para reemplazar un acorde dominante por otro que comparte el mismo tritono, manteniendo su función tonal, pero cambiando notas específicas” (Gámez, 2024).

Figura 18

Dominante sustituto en la tonalidad de do mayor



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.12 Intercambio modal

El intercambio modal implica tomar prestados acordes de modos paralelos o relativos para introducir nuevos colores armónicos, manteniendo al mismo tiempo una conexión con el modo original. (Dalmazzo, et al, 2025).

1.8.7.13 Cadencias

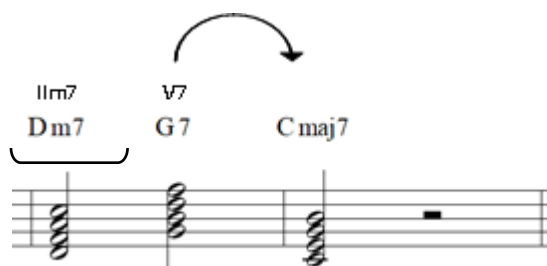
“Encadenamiento de acordes o fórmula de melodía que frecuenta encajar el fin de una parte de la pieza musical” (Toledo, 2014, como se citó en Valverde & Vélez, 2022).

1.8.7.13.1 Cadencia II-V-I

“Implica tres acordes que se suceden en orden secuencial: el segundo grado de la escala, el quinto grado y finalmente el primer grado. En el jazz, es parte fundamental de la armonía improvisada y se encuentra en muchas composiciones estándar” (Gámez, 2024).

Figura 19

Cadencia II-V-I en la tonalidad de do mayor



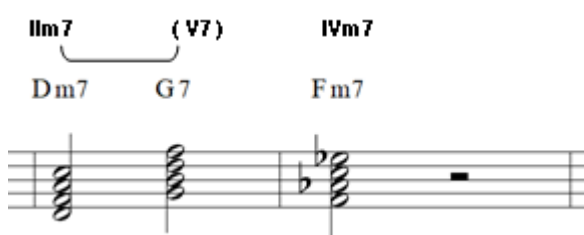
Fuente: Elaboración propia

1.8.7.14 Resolución deceptiva

Término usado para describir acordes que no son la continuación más esperada en el contexto dado, pero que son armónicamente aceptables desde el punto de vista de la teoría musical. Por ejemplo, una resolución deceptiva podría consistir en un acorde VIm después de un acorde V. (Adams, 2024).

Figura 20

Resolución deceptiva en la tonalidad de do mayor



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.15 Fill

“Frase melódica y/o rítmica corta que se escucha en el espacio entre dos frases melódicas más largas, tocadas por otros instrumentos o voces; a veces se solapa un instante con la frase anterior o la siguiente” (Tagg, 2022).

1.8.7.16 Improvisación

Navarro, (2022) define la improvisación como un proceso creativo en el que el músico compone en tiempo real, generando y expresando ideas musicales de manera espontánea a partir de la interiorización de un vocabulario musical previamente adquirido, junto con sólidas habilidades técnicas.

Este proceso se integra en el patrón de combinación del jazz afroperuano, el cual se aborda tanto desde la incorporación de extensiones armónicas como desde la presencia de secciones de improvisación propias del jazz, desarrolladas sobre melodías y patrones rítmicos peruanos (Otarola, 2020).

1.8.7.17 Bordoneo

Técnica de acompañamiento melódico que se ejecuta en las cuerdas graves del instrumento (Lloréns & Chocano, 2009, citado por Arevalo, 2020) con la que se construye el motivo principal, además de líneas ornamentales a lo largo de las distintas secciones de cada composición, a las que puede incluirse articulaciones como mordentes y trinos. A su vez, se emplea una amplia gama de texturas tímbricas entre tonos abiertos y muteados, así como una variedad de recursos para desarrollar su interpretación. (Castro, 2022).

Figura 21

Puente/Modulación de Cardo o Ceniza – Bordón



Fuente: Tomado de Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima por Castro (2022).

1.8.7.18 Ornamentación

“La palabra ornamento significa adorno. El término, aplicado en música, hace relación a la utilización de una o varias notas para embellecer una línea melódica” (Velasco, 2021).

1.8.7.18.1 Mordente

“Adorno melódico que consiste en tocar la nota principal con una alternancia rápida con la nota inmediata superior o inferior por grado conjunto” (Arevalo, 2020).

1.8.7.18.2 Apoyatura

“Consisten en llegar de forma ligada, generalmente ascendente, de una nota vecina a la nota principal, como un arrastre de la nota” (Tabra, 2024).

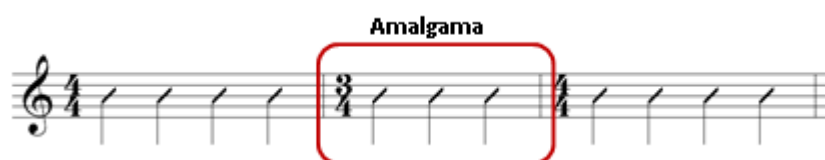
1.8.7.19 Ostinato

“Frase que se irá repitiendo a través de una sucesión armónica y que se puede situar en el bajo preferentemente” (Herrera, 1990, citado por Miño, 2022)

1.8.7.20 Amalgama

Según explica Mojica (2022) es un compás que se forma al unir dos compases simples con el mismo denominador rítmico, combinando métricas binarias y/o ternarias. Su acentuación marca un pulso fuerte al inicio y uno secundario al momento de iniciar la otra métrica.

Figura 22
Amalgama



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.21 Hemiola

“Una característica importante de la polifonía rítmica del África occidental, es el concepto de hemiola. La yuxtaposición de tres tiempos sobre dos, y de ritmos más complejos compuestos por esas unidades, tanto simultánea como alternativamente, constituye la base de buena parte de esa música” (Bruno, 1973, citado por Figueroa, 2023).

Figura 23
Presentación básica de la hemiola



Fuente: Elaboración propia

1.8.7.22 Síncope

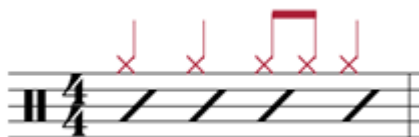
“Acentuación en un tiempo débil o semifuerte del compás, la cual se prolonga hasta un tiempo fuerte” (Espinoza & Matamoros, 2023).

1.8.7.23 Kicks over time

“Expresión usada para señalar acentos rítmicos sobre la ejecución de un ritmo, también menciona que “estos se tocan en un tambor o platillo a elección del músico” (Doezema, 1986, citado por Orozco, 2021).

Figura 24

Kicks over time



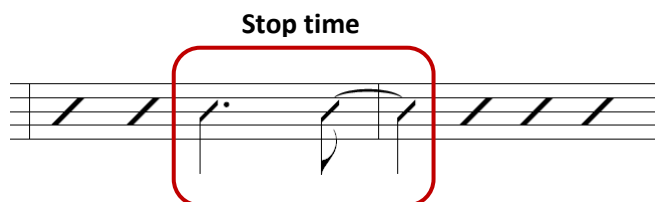
Fuente: Elaboración propia

1.8.7.24 Stop time

“Notación rítmica usada para indicar acentos que no se encuentren dentro de la ejecución de un ritmo, es decir que se encuentran aislados” (Doezema, 1986, citado por Orozco, 2021).

Figura 25

Stop time



Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO 2

1.9 Diseño de investigación

Este trabajo utiliza el método analítico, método que consiste en descomponer un todo en sus partes para entender su función, relación y contribución al funcionamiento general del objeto o fenómeno, en este estudio se aplicará dicho método para extraer los recursos musicales del arreglo “Negra Presuntuosa” de Susana Baca y las características musicales del jazz afroperuano para su posterior análisis y así lograr la fusión entre ambos géneros. También se utilizará el método inductivo, que parte de observaciones específicas para llegar a una conclusión general, es decir, va de lo particular a lo general. Una vez identificados los recursos musicales de ambos géneros podremos obtener herramientas e ideas que sirvan de guía en el proceso de fusión y elaboración del arreglo.

1.10 Enfoque

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo. Aquella donde según Vera (2015, como se citó en Salazar, 2020) “estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística”.

1.11 Alcance

El alcance del presente trabajo de investigación es descriptivo, ya que este tipo de estudio “tiene como objetivo describir las algunas características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos” (Sabino, 1992, citado por Guevara et al., 2020). En este sentido, se analizarán y detallarán los recursos musicales del jazz y del landó, con el fin de comprender su fusión aplicada en un arreglo musical. Asimismo, el estudio presenta un alcance explicativo, el cual busca explicar y determinar el fenómeno de estudio (Galarza, 2020).

1.12 Instrumentos de investigación

1.12.1 Análisis de documentos

Tabla 3

Información obtenida

DOCUMENTOS	INFORMACIÓN OBTENIDA
Artículo de periódico “Qué se celebra este 29 de abril en el Perú: poetas, músicos, héroes y grandes historias” (Obando, 2025).	• Biografía de Andrés Soto
Artículo de revista “Chabuca Granda y Andrés Soto: encuentros y desencuentros en un contexto político social del canto popular en el Perú” (Iriate, 2022).	• Formación musical de Andrés Soto
Tesis “La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja” (Tabra, 2024).	• Temas más reconocidos de Andrés Soto
Tesis “La música afroperuana en la Región Lambayeque” (Morante, 2019). Artículo de periódico “Susana Baca, la cantante descalza” (Moreu, 2023).	• Biografía de Susana Baca
Tesis “Propuesta de fusión del género ecuatoriano Yaraví con técnicas armónicas y lenguaje musical empleado en el Jazz, mediante la elaboración de cuatro arreglos extraídos del libro “Yaravíes Quiteños” de Juan Agustín Guerrero para guitarra sola” (Cabrera, 2020).	• Definición de Jazz
Tesis “De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano” (Alcázar, 2023).	• Definición de Jazz Afroperuano
Tesis “Fusión y música afroperuana... de Chabuca Granda a Los Hijos del Sol: Análisis musical comparativo de las obras “El surco” y “Coplas a fray martín” en los discos Cada canción con su razón y To my country” (Carpio, 2021).	• Contexto sociocultural del jazz afroperuano
Tesis “Propuesta de inclusión de métricas irregulares al festejo.” (Tello,	• Antecedente de

2022).	investigación
Tesis “Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima.” (Castro, 2022). Artículo de revista “Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya y Tumba carnaval: prácticas musicales, identidades y producción de sentido afroandinas” (Llanos, 2023).	Definición del landó
Tesis “El desarrollo del lenguaje armónico en el landó entre las décadas de 1960 y 1990 en Lima” (Benavides, 2022). Tesis “De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano” (Alcázar, 2023). Tesis “Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima.” (Castro, 2022).	Origen del landó
Tesis “El desarrollo del lenguaje armónico en el landó entre las décadas de 1960 y 1990 en Lima” (Benavides, 2022). Artículo de revista “Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya y Tumba carnaval: prácticas musicales, identidades y producción de sentido afroandinas” (Llanos, 2023). Tesis “Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima.” (Castro, 2022). Artículo de revista “El landó y sus posibilidades en la guitarra: dilucidando un ethos performativo” (Llanos & Pullig, 2019).	Análisis rítmico del landó: Tempo, compás y polirritmia

Artículo de revista “Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya y Tumba carnaval: prácticas musicales, identidades y producción de sentido afroandinas” (Llanos, 2023).	• Instrumentación del landó
Tesis “El desarrollo del lenguaje armónico en el landó entre las décadas de 1960 y 1990 en Lima” (Benavides, 2022).	• Forma del landó
Tesis “Guía didáctica de armonía musical, en el marco de la asignatura de arreglos y composición para el primero de bachillerato técnico musical”. (Guanoluisa, 2020).	• Escala
Artículo de revista “An approach to teaching modes” (Soycan, 2023).	• Modos
Tesis “Creación y sustentación de una obra musical de cinco movimientos abordando la experiencia subjetiva del autor a través de siete estados de ánimo experimentados en la pandemia del covid-19” (Chóez, 2024).	• Escala Simétrica disminuida
Artículo de revista “Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music” (Aurebach, 2021).	• Motivo
Tesis “El melisma góspel como herramienta interpretativa en la canción mensaje de Innatha: Perspectiva Epistemológica” (Cuervo, 2023).	• Melisma
Tesis “Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de los formatos Rock Band y Big Band” (Martínez, 2023).	• Unísono
Tesis “El bullerengue en medio del conflicto armado relato de vida de la cantadora Ceferina Banquez; análisis musical y pragmático”	• Coros responsoriales
Artículo “Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia” (García, 2020).	• Cromatismo
Tesis “Análisis armónico y melódico sobre el solo de Moment’s Notice publicado en el álbum "Blue Train" en 1957 por John Coltrane” (Medina, 2020).	• Aproximaciones diatónicas • Aproximaciones cromáticas
Tesis “Creación de dos temas inéditos aplicando los recursos armónicos y orquestales utilizados por el compositor	• Tensiones

Brian Wilson en los temas “God Only Knows” y “Good Vibrations” (Hinostroza, 2020).	
Tesis “Menú Armónico: Nueve recursos de Rearmonización Tonal aplicados a la Música Contemporánea en Formatos Múltiples de Banda” (Gámez, 2024).	• Dominantes secundarios • Sustituto tritonales • Progresión II-V-I
Tesis “Creación de un arreglo del tema inédito “Extrañar” utilizando los recursos musicales del arreglo “In My Room” de Jacob Collier” (Miño, 2022).	• Ostinato
Tesis “Estudio rítmico de los conceptos de amalgama y polimetría asociado a los bateristas ari hoenig, perrin moss y matt garstka en los estilos de jazz, neo soul y metal progresivo” (Mojica, 2022).	• Compás de amalgama
Tesis “Uso de intercambio modal para la rearmonización del Fandango de Imbabura” (Valarezo, 2020).	• Intercambio modal
Tesis “Creación del pasillo ecuatoriano “Ausencia” basado en el análisis de los pasillos: “Sendas Distintas” de Jorge Araujo y “El alma en los labios” de Francisco Paredes Herrera” (Valverde & Vélez, 2022).	• Cadencias
Tesis “Exploring musical diversity: The role of stylistic context in harmonic expectation” (Adams, 2024).	• Resolución deceptiva
Glosario “Tagg: Aggregated Glossary” (Tagg, 2022)	• Fill
Tesis “Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima.” (Castro, 2022).	• Bordoneo
Tesis “Guía didáctica de recursos compositivos utilizados en obras de música ecuatoriana aplicables a la enseñanza de la composición” (Velasco, 2021)	• Ornamentación
Tesis “La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja” (Tabra, 2024).	• Apoyatura
Tesis “El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo en la década de 1950 de instrumento acompañante a	• Mordente

protagonista" (Arevalo, 2020).	
Tesis "Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano "Zamba Zamba" basado en los recursos musicales del tema "Invocation" de Tony Succar" (Orozco, 2021).	• Stop time • Kicks over time
Tesis "Polirritmia y modulación métrica: su aplicación a una composición de Jazz Modal" (Figueroa, 2023).	• Hemiola
Tesis "Composición de un tema inédito con arreglo vocal en género Góspel contemporáneo a partir del análisis de los recursos musicales del tema "Melodies from heaven" de Kirk Franklin" (Espinoza y Matamoros, 2023).	• Síncopa

Fuente: Elaboración propia

1.12.2 Grabación de audio

"Las grabaciones de audio son consideradas como registros de información y documentos cuando son valoradas por sus cualidades informativas, científicas, estéticas, culturales, sociales e históricas" (Rodríguez, et. al, 2021 como se citó en Miño, 2022). En esta investigación, se empleará material en formato de audio de la canción "Negra Presuntuosa" del compositor Andrés Soto, para extraer la información requerida.

1.12.3 Análisis de transcripción

Transcripción es la escritura de una obra musical para instrumentos diferentes de aquellos para los que fue originalmente escrita. La transcripción del tema permitirá la identificación y análisis de los recursos musicales sobre los que se desarrollará el arreglo, así como el desarrollo de una correcta incorporación de elementos del jazz al respetar la esencia del tema original, pero aportándole una nueva sonoridad.

1.12.4 Negra Presuntuosa

Tema en género landó peruano compuesto por Andrés Soto, arreglado por Susana Baca, versión registrada en una sesión en vivo para el programa televisivo Encuentro en el Estudio en el año 2013. El tema está en la menor y su métrica es de 6/4.

1.12.5 Análisis del bordoneo

A lo largo del arreglo de Susana Baca se hace constante uso del bordoneo como técnica de acompañamiento, aparece por primera vez en los dos últimos compases de la introducción construyendo un motivo melódico interpretado en un registro grave, empleando figuraciones rápidas como la semicorchea y está constituido por notas de la escala de la menor y arpeggios.

Figura 26

Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

Este motivo se repite en el desarrollo primer verso con ciertas variaciones melódicas e incorporando el mordente como ornamentación.

Figura 27

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

En la primera sección instrumental se desarrolla un bordoneo a partir del compás 19 que emplea recursos como la síncopa y figuras irregulares.

Figura 28

Extracto del instrumental del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

1.12.6 Análisis de la melodía

La línea melódica de la voz se conforma por notas de la escala de la menor natural.

Figura 29

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"

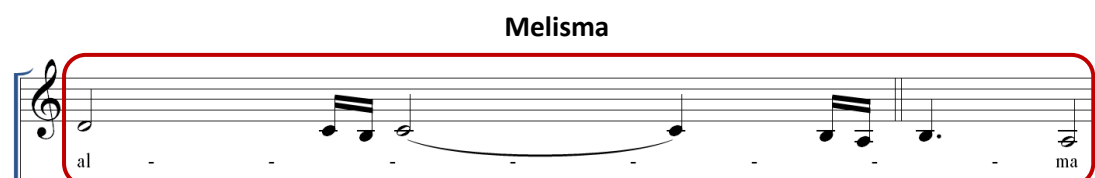


Fuente: Elaboración propia

Al final del verso 1 a partir del compás 17 se incorpora el recurso de los melismas como recurso interpretativo, recurso que también se utiliza en las secciones de precoro y tag ending.

Figura 30

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

Asimismo, la melodía se caracteriza por el uso reiterado de síncopas.

Figura 31

Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

A lo largo de la sección del Tag ending se emplea el recurso de desplazamiento melódico utilizando el motivo melódico característico del coro.

Tabla 4

Comparación entre motivo y desplazamiento

Motivo original	Motivo desplazado
Figura 32 <i>Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"</i> <i>Fuente: Elaboración propia</i>	Figura 33 <i>Extracto del tag ending del tema "Negra Presuntuosa"</i> <i>Fuente: Elaboración propia</i>
El motivo empieza en la corchea del tiempo cuatro del compás y se constituye por una figuración de semicorcheas y termina en el tiempo 2.	Comienza en el tiempo en la corchea del tiempo cuatro como el motivo principal; sin embargo, emplea una figuración irregular de tresillo de negras que desplaza la melodía, provocando que esta concluya en tiempo 3.

Fuente: Elaboración propia

1.12.7 Coros responsoriales

Se desarrollan en la sección del coro, recurso característico del landó, donde la solista interpreta una línea melódica a la que la sección de voces responde de manera inmediata en unísono.

Figura 34

Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

1.12.8 Análisis armónico

Desde los primeros compases del arreglo se hace uso de tensiones, en el caso de la introducción se hace uso de la 9na en el primer grado menor.

Figura 35

Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

El arreglo presenta el uso de tensiones de manera reiterada, recurso que aportaría a la riqueza armónica y sonoridad del tema, a partir del verso 1 se observa el uso de la tensión #9 sobre el quinto grado dominante con la segunda inversión en el bajo.

Figura 36

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"

Figura 36 shows a musical score for guitar and bass. Measure 10 has Am for both. Measure 11 has Am for bass and E7(#9)/B for guitar. A red box highlights the E7(#9)/B chord in the guitar part, with a label 'Acorde invertido' and a #9 symbol.

Fuente: Elaboración propia

El verso presenta un movimiento armónico caracterizado por el constante uso de dominantes y resoluciones diatónicas, en los compases 11 y 12 se hace uso de la cadencia II-V-I, la primera resuelve al bIIImaj7 y la siguiente al Im.

Figura 37

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"

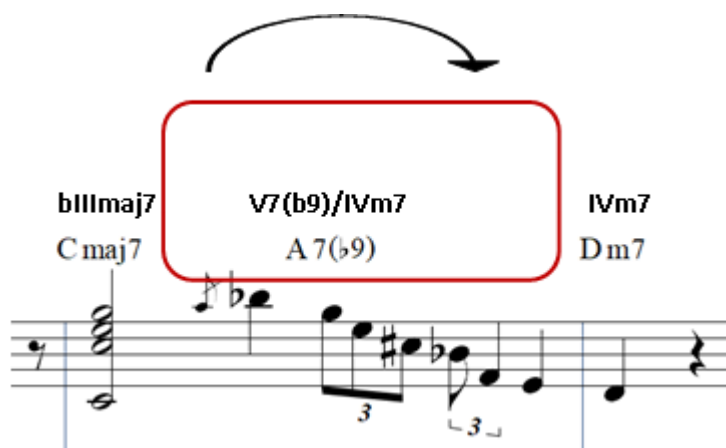
Figura 37 shows a musical score for guitar and bass. Measure 11 has Am for bass and Dm7, G7, Cmaj7 for guitar. Measure 12 has Bm7(b5), E7, Am for both. Red boxes highlight the II-V-I cadences: Dm7-G7-Cmaj7 and Bm7(b5)-E7-Am.

Fuente: Elaboración propia

El precoro, al igual que el verso, se sigue evidenciando el uso de tensiones e inversiones, integrándose como recurso el uso de la escala simétrica disminuida desarrollada sobre un dominante secundario que resuelve al IVm7. En la línea melódica se evidencia la apoyatura como ornamentación.

Figura 38

Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"



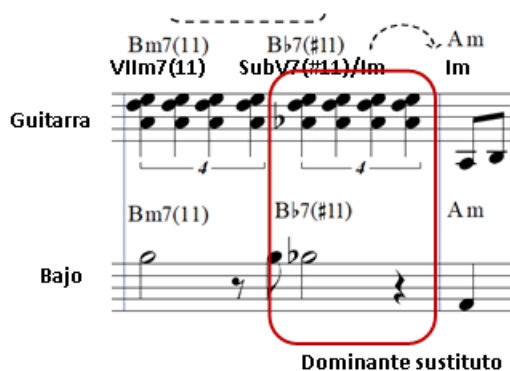
Escala simétrica disminuida

Fuente: Elaboración propia

Además, en el compás 27 usa una cadencia II-V-I constituida por un dominante sustituto precedido por su relativo II por movimiento de semitono que resuelve al primer grado.

Figura 39

Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"



Fuente: Elaboración propia

1.12.9 Análisis de recursos rítmicos

En el compás 39 se hace uso del stop time, recurso que se emplea a lo largo de la composición para dar paso a la sección del coro.

Figura 40
Extracto del precoro del tema "Negra Presuntuosa"

Figura 40 shows a musical score for the pre-chorus of the song "Negra Presuntuosa". The score includes staves for Voz (Vocal), Voces (Chorus), Guitarra (Guitar), Bajo (Bass), and Cajón (Cajón). The Voz staff has the lyrics "ño ne-gra que te quie-". The Voces staff has the lyrics "Am ne-gra C9 Stoptime". The Guitarra staff has the lyrics "Am C9". The Bajo staff has the lyrics "Am C9". The Cajón staff has the lyrics "Am C9". A red box highlights the Guitarra, Bajo, and Cajón staves, indicating a specific rhythmic pattern.

Fuente: Elaboración propia

En el compás 35 se emplea un amalgama de 3/4 rompiendo con la métrica de 6/4 propia del landó a lo largo del tema, este recurso se usa en el desarrollo de la obra para anunciar la repetición de la sección del coro.

Figura 41
Extracto del coro del tema "Negra Presuntuosa"

Figura 41 shows a musical score for the chorus of the song "Negra Presuntuosa". The score includes staves for Voz (Vocal), Voces (Chorus), Guitarra (Guitar), Bajo (Bass), and Cajón (Cajón). The Voz staff has the lyrics "li - her - tañ ño ne-gra que te quie-". The Voces staff has the lyrics "Am ne-gra C9". The Guitarra staff has the lyrics "Bm11(5) E7 Am E7 Am C9". The Bajo staff has the lyrics "Bm11(5) E7 Am E7 Am C9". The Cajón staff has the lyrics "Bm11(5) E7 Am E7 Am C9". A red box highlights the Guitarra, Bajo, and Cajón staves, indicating a specific rhythmic pattern. Above the staves, there are labels for "Métrica de 6/4", "Amalgama", and "Métrica de 6/4".

Fuente: Elaboración propia

En el compás 52 se introduce una hemiola que se extiende a lo largo de cuatro compases, marcando el cierre del solo de guitarra. Este recurso se manifiesta cuando el bajo y la guitarra reorganizan los acentos rítmicos de manera que la métrica se percibe momentáneamente como binaria, en este caso 4/4, mientras que el cajón mantiene de forma constante la célula rítmica característica del landó en compás ternario de 6/4.

Figura 42

Extracto del solo del tema "Negra Presuntuosa"

Guitarra

Bajo

Cajón

Percepción métrica de 4/4

Célula rítmica del landó en 6/4

Fuente: Elaboración propia

1.12.10 Análisis de la línea del bajo

Durante los primeros compases del tema, el bajo toca un ostinato que se desarrolla a lo largo de la introducción, donde incorpora aproximaciones a las raíces.

Figura 43

Extracto de la introducción del tema "Negra Presuntuosa"

Am9 E7 Am9 E7 Am9 E7 Am9 E7

Aproximación diatónica

Aproximación cromática

Aproximación diatónica

Fuente: Elaboración propia

A partir del verso la línea del bajo toca las raíces de los acordes utilizando aproximaciones para cambiar de acorde. Utiliza una figuración rítmica simple de blancas, negras, corcheas y negras con puntillo, desarrollando líneas que encajan con la célula rítmica del landó marcada por el cajón

Figura 44

Extracto del verso del tema "Negra Presuntuosa"

The musical score for the bass and cajón parts of 'Negra Presuntuosa' is shown. The bass line (Bajo) is in bass clef and includes three sections of diatonic approximation, each highlighted with a red box. The first section is labeled 'Aproximación diatónica' and shows a chromatic descent from E7(9)B to Am. The second section is also labeled 'Aproximación diatónica' and shows a chromatic ascent from Dm7 to G7. The third section is labeled 'Aproximación diatónica' and shows a chromatic descent from Bm7(5) to E7. The cajón part (Cajón) is in a 2/4 time signature and is marked with a blue box, labeled 'Célula rítmica del landó'. The score includes various chords: Am, E7(9)B, Am, E7, Am, Dm7, G7, Cmaj7, Bm7(5), and E7.

Fuente: Elaboración propia

1.13 Resumen del análisis

Como se puede evidenciar, el arreglo analizado presenta una amplia variedad de recursos armónicos, rítmicos y melódicos que contribuyen a complementar y enriquecer la interpretación del tema. Entre estos recursos se destaca el uso constante del bordoneo como técnica de acompañamiento, así como la incorporación del mordente como recurso de ornamentación.

La línea melódica de la voz se construye a partir de notas de la escala de la menor natural, y se caracteriza por el uso de melismas y el desplazamiento de motivos melódicos. Respecto a la armonía se observa un uso reiterado de tensiones, acordes invertidos y dominantes sustitutos, junto con un movimiento armónico marcado por la presencia constante de dominantes y resoluciones diatónicas. Asimismo, se emplean la cadencia II–V–I y patrones disminuidos como recursos estructurales.

En cuanto a los recursos rítmicos, se destacan el uso de stoptimes, amalgamas, hemiolas y síncopas en las líneas melódicas. Por su parte, el bajo desarrolla líneas que se articulan con la célula rítmica del landó, marcada por el cajón, incorporando aproximaciones diatónicas y cromáticas, además del uso del ostinato como recurso armónico.

CAPÍTULO 3

1.14 Título de la propuesta

“Pajarillo”

1.15 Presentación y descripción

La propuesta consiste en la elaboración de una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto. La instrumentación fue escogida bajo el interés de integrar al formato tradicional de landó, instrumentos de la música contemporánea usados en el jazz; se mantuvo el formato tradicional de landó conformado por voz solista, sección de voces, guitarra acústica y cajón, y se sumó la batería a la sección rítmica a la cual se le adaptarán los patrones que complementen la célula rítmica del landó realizado por el cajón peruano, también se integró el piano a la sección armónica. Está en tonalidad de Dm menor, con métrica de 6/4, y forma integrando las secciones de solo como en el tema de referencia.

1.16 Forma

Tabla 5

Forma de la composición “Pajarillo”

SECCIONES	COMPASES
Introducción	4
Verso	9
Instrumental	4
Precoro	8
Coro 1	8
Instrumental	4
Solo	12
Puente	16
Solo	16
Coro 2	8
Tag ending	24

Fuente: Elaboración propia

1.17 Letra

PAJARILLO

Anda inocente y tenaz,
mece en las noches sin luz.
Noches de un velo azul,
que me obliga, no,
que me obliga, obliga no,
a no verte más.

Mi falda, un río betún;
tus mediecitas, cristal,
y sueños de un nombre sin cesar
mi corazón quiere acallar
y así, no llamarte más.

Pajarillo, vuelo arrebolao'
(Pajarillo, vuelo arrebolao')
Pajarillo, arrullo e' cuculí
(Pajarillo, arrullo e' cuculí)
Pajarillo chisco silbador
(Pajarillo chisco silbador)
Pajarillo jilguero cantor
(Pajarillo, pajarito cantor)

1.18 Instrumentación

Tabla 6

Instrumentación de la composición "Pajarillo"

INSTRUMENTACIÓN	
Voz principal	
Sección de voces	
Guitarra acústica	
Piano	
Bajo	
Cajón Peruano	
Batería	

Fuente: Elaboración propia

1.19 Análisis de la composición

1.19.1 Bordoneo

En la composición se hace uso del bordoneo como técnica de acompañamiento, es ejecutada por la guitarra y aparece en el precoro marcando el final de la sección, incorpora el mordente como ornamentación y realiza una aproximación cromática a la raíz del siguiente acorde.

Figura 45

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

1.19.2 Melodía

La línea melódica de la voz se conforma por notas de la escala de re menor natural. Al final del verso a partir del compás 12 se incorpora el recurso de los melismas como recurso interpretativo, recurso que también se utiliza en las secciones del coro y tag ending.

Figura 46

Extracto del verso de la composición "Pajarillo"

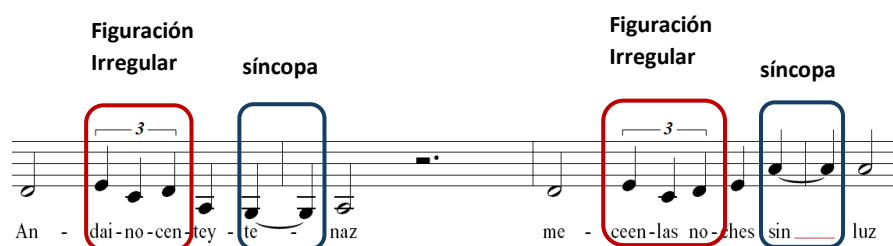


Fuente: Elaboración propia

Asimismo, la melodía hace uso reiterado de síncopas y figuras irregulares.

Figura 47

Extracto del verso de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

A lo largo de la sección del Tag ending se emplearía el recurso de desplazamiento melódico utilizando el motivo melódico característico del coro:

Tabla 7

Comparación entre motivo y desplazamiento

Motivo original	Desplazamiento
Figura 48 <i>Extracto del coro de la composición "Pajarillo"</i>	Figura 49 <i>Extracto del tagg ending de la composición "Pajarillo"</i>
<i>Fuente: Elaboración propia</i>	<i>Fuente: Elaboración propia</i>
El motivo empieza en la corchea del primer tiempo del compás y se constituye por una figuración de semicorcheas y termina en el segundo tiempo del siguiente compás.	El motivo se anticipa empezando en el tiempo cuatro del compás anterior y se extiende hasta la corchea del tercer tiempo del siguiente compás.

Fuente: Elaboración propia

1.19.3 Coros responsoriales

Se desarrollan en la sección del coro, en este caso la solista interpreta el motivo melódico del coro y la sección de voces en unísono repite la frase con la misma figuración variando la melodía.

Figura 50

Extracto del coro de la composición "Pajarillo"

Solista

Voces

Fuente: Elaboración propia

1.19.4 Línea del bajo

En la introducción el bajo toca un ostinato que se extiende hasta el verso utilizándose como único acompañamiento a la melodía realizada por la voz a lo largo de toda la sección, se desarrolla con una figuración simple de negras y corcheas marcando la célula rítmica del landó.

Figura 51

Extracto del verso de la composición "Pajarillo"

Solista

Bajo

Ostinato

Fuente: Elaboración propia

A partir del precoro la línea del bajo toca las raíces utilizando aproximaciones para cambiar de acorde. Emplea una figuración simple que encaja con la célula rítmica del landó marcada por el cajón.

Figura 52

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"

Figura 52 shows the musical score for the prechorus of the composition "Pajarillo". The score is for Bajo (Bass) and Cajón (Cajón). The Bajo part shows chords: Dm, A7(9), Dm, Am7, D7, Gm, C7, Fmaj7. The Cajón part shows a rhythmic pattern. A blue box highlights the Cajón part, labeled "Célula rítmica del landó". Red boxes highlight the Am7 and Fmaj7 chords in the Bajo part, labeled "Aproximación diatónica".

Fuente: Elaboración propia

1.19.5 Análisis armónico

A partir del precoro, cuando se suma la sección armónica (piano y guitarra), se hace uso de tensiones, se realiza un movimiento armónico caracterizado por el constante uso de dominantes y resoluciones diatónicas. en los compases 19 y 20 se hace uso de la cadencia II-V-I, la primera usa un dominante secundario que resuelve al IVm y la siguiente también emplea un dominante secundario para resolver al bIIImaj7.

Figura 53

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"

Figura 53 shows the musical score for the prechorus of the composition "Pajarillo". The score is for piano and guitar. The piano part shows chords: Dm, A7(9), Dm, Am7, D7, Gm, C7, Fmaj7. The guitar part shows chords: Vm7, V7/IVm, IVm, V7/bIIImaj7, bIIImaj7. Red boxes highlight the D7 and Fmaj7 chords in the piano part, labeled "Dominante secundario". Arrows indicate the resolution from Vm7 to V7/IVm, IVm to V7/bIIImaj7, and bIIImaj7 to Fmaj7.

Fuente: Elaboración propia

En el compás 21 se hace uso de la escala simétrica disminuida desarrollada sobre un patrón disminuido ascendente para ir al IIIm7(b5). Se emplea la apoyatura para ornamentar la línea.

Figura 54

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"

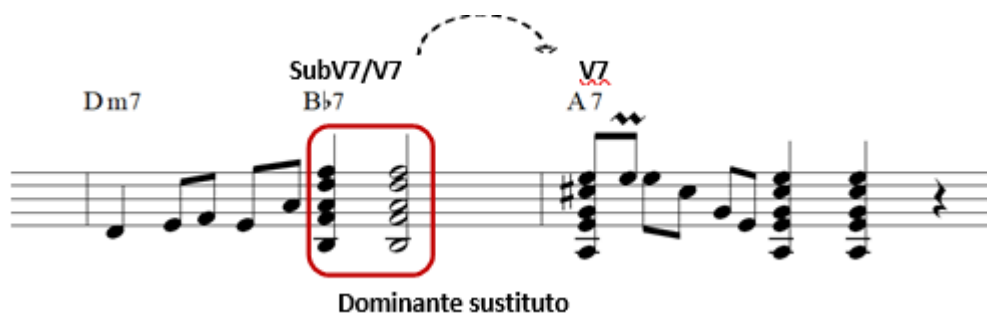


Fuente: Elaboración propia

En el compás 27 del precoro usa un dominante sustituto que resuelve al quinto grado por movimiento de semitono.

Figura 55

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"

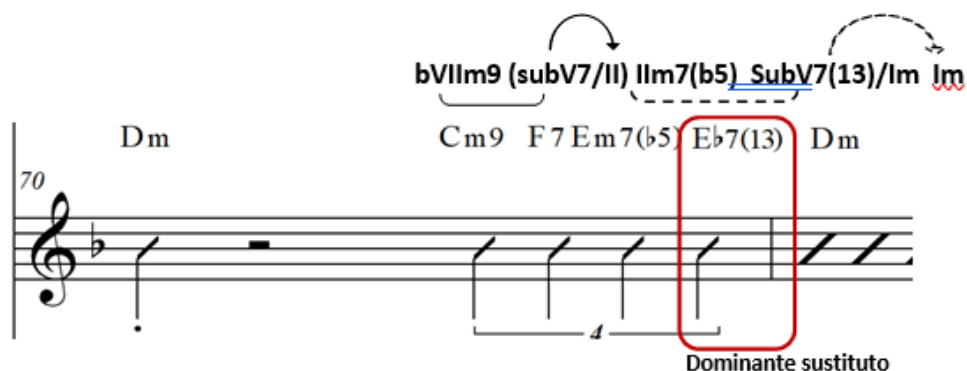


Fuente: Elaboración propia

Este recurso también se emplea en el desarrollo del coro final del tema. En el compás 70 como parte de una sucesión de cadencias II-V-I siendo el dominante sustituto precedido por su relativo II por movimiento de semitono que resuelve al primer grado. En el compás 75 también se usa para resolver al primer grado menor.

Figura 56

Extracto del Coro de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

Figura 57

Extracto del coro de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

Para el puente se buscó generar una sonoridad lúrida, por lo que se empleó una modulación, cambiando a fa mayor como centro tonal y utilizando acordes de intercambio modal que, corresponden a $\flat VIImaj7$ y $\flat VIIImaj7$. Asimismo, se utilizaron acordes dominantes que resuelven de manera deceptiva hacia dichos acordes de intercambio modal.

Figura 58
Extracto del puente de la composición "Pajarillo"

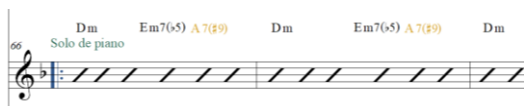


Fuente: Elaboración propia

1.19.6 Improvisación

Se incorporaron dos secciones de solo dentro de la forma de la composición: un solo de guitarra ubicado después del segundo pasaje instrumental y un solo de piano posterior al puente. Con el objetivo de generar contraste entre ambos solos, se emplearon progresiones armónicas diferenciadas, orientadas a producir sonoridades distintas.

Tabla 8
Comparación entre las secciones de solo de la composición "Pajarillo"

Solo de guitarra	Solo de piano
Figura 59 <i>Extracto del solo de guitarra de la composición "Pajarillo"</i>  Fuente: Elaboración propia	Figura 60 <i>Extracto del solo de piano de la composición "Pajarillo"</i>  Fuente: Elaboración propia
Se desarrolla sobre la progresión Im–V7, lo que permite al solista expresarse con una intención más afín a un enfoque tradicional.	Se desarrolla sobre la cadencia II–V–I, a la cual se le asigna la tensión #9, con el propósito de obtener una sonoridad más modal.

Fuente: Elaboración propia

1.19.7 Acompañamiento de la batería

Se diseñó un acompañamiento de batería que complementa la célula rítmica del landó tocada por el cajón peruano, procurando no opacarlo ni saturar el ensamble. Para ello, se realizó un análisis previo del ensamble de percusión del landó y la función de cada instrumento dentro del acompañamiento rítmico.

Figura 61

Ensamble de percusión de landó

The musical score is titled "Patrón Básico Landó" and is set in 12/8 time. It consists of six staves, each representing a different percussion instrument. The first staff, "Landó", shows a continuous eighth-note pattern. The second staff, "Cajón 1 (Landó)", has two parts: "agudo" (treble clef) and "grave" (bass clef), both with eighth-note patterns. The third staff, "Cajón 2 (Zamacueca)", also has "agudo" and "grave" parts with eighth-note patterns. The fourth staff, "Congas", lists three parts: "conga 1, abierto", "conga 1, slap", and "conga 2, abierto", with a pattern of eighth notes and rests. The fifth staff, "Quijada", shows a pattern of eighth notes and rests. The sixth staff, "Cencerro", has "agudo" and "grave" parts with eighth-note patterns. The seventh staff, "Palmas", shows a pattern of eighth notes and rests. A note at the bottom states: "*Se añadirán las palmas en el momento más enérgico".

Patrón Básico Landó

Cajón 1 (Landó)

Cajón 2 (Zamacueca)

Congas

Quijada

Cencerro

Palmas

*Se añadirán las palmas en el momento más enérgico

Fuente: Tomado de *De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano* de Alcazar (2023)

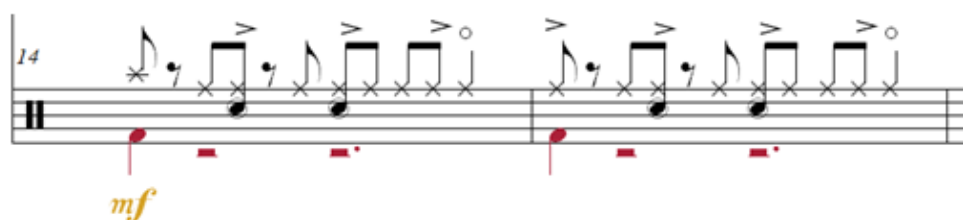
Se identificó el uso de la hemiola, la cual, según Alcázar (2023), constituye un componente esencial de la música de la costa peruana y una característica distintiva presente en diversos géneros musicales peruanos, como el festejo, el landó, la samba landó y la zamacueca, entre otros.

Este recurso rítmico se reconoció específicamente en el patrón de palmas, el cual fue transferido al hi-hat. Asimismo, se consideró resaltar la célula rítmica del landó, particularmente el golpe agudo del cajón ejecutado en el tiempo seis, mediante la apertura del hi-hat.

Por su parte, el redoblante reproduce el mismo toque de palmas en la corchea del segundo tiempo y el tiempo cuatro del compás, que, sumado al bombo marcando el primer tiempo, permite sostener de manera conjunta el pulso en negra con punto dentro del compás de 6/4, enfatizando así la sonoridad de la hemiola.

Figura 62

Extracto del instrumental de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

1.19.8 Análisis de recursos rítmicos

A lo largo del tema se hace uso del stop time, el cual se presenta por primera vez durante el precoro, específicamente en el compás 20, con el objetivo de resaltar la melodía principal.

Figura 63

Extracto del precoro de la composición "Pajarillo"

The musical score for the prechorus of "Pajarillo" shows measures 19 and 20. The Voz part has the lyrics "tus me-die-ci - tas cris - tal". The Voces part is silent. The Guitarra, Piano, and Bajo parts have a red box highlighting the stop time in measure 20. The Cajón part has a red box highlighting the stop time in measure 20. The Batería part has a red box highlighting the stop time in measure 20. The stop time is labeled "Stop time" below the staff.

Voz

tus me-die-ci - tas cris - tal

Voces

Gm C7 Fmaj7 D#dim7

Guitarra

Gm C7 Fmaj7 D#dim7

Piano

Gm C7 Fmaj7 D#dim7

Bajo

Cajón

Batería

Fill

Stop time

Stop time

Fuente: Elaboración propia

En el compás 46 se desarrolla una amalgama de 5/4 rompiendo con la métrica de 6/4 marcando el final del solo de guitarra y el inicio del puente.

Figura 64

Extracto del solo de la composición "Pajarillo"



Fuente: Elaboración propia

El compás 70 realiza un stop time con figuración irregular de cuatrillo dando inicio al coro final.

Figura 65

Extracto del coro de la composición "Pajarillo"

Fuente: Elaboración propia

En el desarrollo del último coro, la batería marca kicks over time con figuración de cuatrillo reforzando el acompañamiento de la guitarra en el compás 75.

Figura 66
Extracto del coro final de la composición "Pajarillo"

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, the following chords are indicated: Dm, Em7(♭5) A7(♯9), Dm, Eb7, and Dm. The guitar staff (top) shows a melodic line with eighth notes and chords. The piano staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The cajón staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The battery staff (bottom) shows a rhythmic pattern of eighth notes, with a red box highlighting a section of the pattern. Below the battery staff, the text "Kicks over time" is written.

Guitarra

Piano

Bajo

Cajón

Batería

Kicks over time

Fuente: Elaboración propia

CONCLUSIONES

El jazz afroperuano se construye a partir de las células rítmicas de los géneros tradicionales. A partir de estos patrones rítmicos se incorporan recursos armónicos propios del jazz, como el intercambio modal, los sustitutos tritonales, el uso de acordes extendidos y las resoluciones deceptivas, entre otros. Asimismo, el género se caracteriza por la integración de secciones de improvisación dentro de la forma de los géneros tradicionales, así como por la inclusión de instrumentación propia del jazz que no pertenece al formato tradicional afroperuano, como la batería y el piano.

Dentro de la investigación se identificaron y extrajeron los recursos musicales empleados en el arreglo del tema “Negra Presuntuosa” de Susana Baca, entre los que se encuentran el bordoneo, las ornamentaciones, el desplazamiento melódico, el melisma, los coros responsoriales, el ostinato, la síncopa, la hemiola, la amalgama y el stop time. Una vez analizados los recursos musicales presentes en el arreglo de Susana Baca y las características musicales del jazz afroperuano, estos fueron aplicados en la elaboración de la composición “Pajarillo”.

El proceso compositivo partió de la célula rítmica del género tradicional afroperuano landó, sobre las cuales se desarrolla la melodía, acompañada por los recursos armónicos propios del jazz previamente mencionados. A partir de esta propuesta, se consideró indispensable la construcción de compings específicos para los instrumentos no propios del landó tradicional. En el caso del piano, se ideó un acompañamiento simple que complementara a la guitarra y se alineara con la célula rítmica del landó. Para la batería, se planteó un patrón que complementara la célula rítmica interpretada por el cajón. Finalmente, se otorgó especial importancia a la integración de los recursos propios del género tradicional previamente identificados en el arreglo de Susana Baca, logrando así, la sonoridad deseada en la composición.

RECOMENDACIONES

Antes de iniciar con la composición de un tema en género jazz afroperuano, se sugiere partir del estudio detallado del género tradicional escogido para así interiorizar su célula rítmica, identificar sus características musicales y preservar la identidad musical del género al momento de fusionarlo con los elementos del jazz.

Se recomienda analizar el acompañamiento y roles de cada instrumento del formato tradicional del género escogido, para así a la hora de integrar instrumentos no propios del estilo, se proponga el ensamble adecuado, ya sea para reemplazar uno de los instrumentos o para extender el formato.

También se invita a los músicos a seguir incursionando en el género jazz afroperuano y generando propuestas que contribuyan al repertorio de la música contemporánea y así mismo, continuar con la difusión de los géneros tradicionales mediante la deconstrucción y resignificación de estos.

REFERENCIAS

- Adams, L. (2024). Exploring musical diversity: The role of stylistic context in harmonic expectation.
- Alcázar, H. (2023). De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano.
- Arevalo, E. (2020). EL PROCESO ESTILÍSTICO DE LA GUITARRA EN EL VALS CRIOLLO EN LA DÉCADA DE 1950 DE INSTRUMENTO ACOMPAÑANTE A PROTAGONISTA.
- Auerbach, B. (2021). Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music. Oxford University Press.
- Benavides, M. (2022). El desarrollo del lenguaje armónico en el landó entre las décadas de 1960 y 1990 en Lima. Lima.
- Cabrera, N. (2020). Propuesta de fusión del género ecuatoriano Yaraví con técnicas armónicas y lenguaje musical.
- Castro, D. (2022). Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima.
- Chóez, H. (2024). Creación y sustentación de una obra musical de cinco movimientos abordando la experiencia subjetiva del autor a través de siete estados de ánimo experimentados en la pandemia del covid-19.
- Cuervo, I. (2023). El melisma góspel como herramienta interpretativa en la canción mensaje de Innatha: Perspectiva Epistemológica .
- Dalmazzo. (2025). A Computer Application to Explore 53-Tone Equal Temperament Harmonies Through Modal Interchange.
- Dalmazzo. (2025). A Computer Application to Explore 53-Tone Equal Temperament Harmonies Through Modal Interchange . NIME.
- Espinoza, C. (2021). Evolución de las tendencias del jazz peruano en el tiempo: 1980 – 2010.
- Espinoza, R., & Matamoros, E. (2023). Composición de un tema inédito con arreglo vocal en género Góspel contemporáneo a partir del análisis de los recursos musicales del tema “Melodies from heaven” de Kirk Franklin. Guayaquil.
- Ferraetto, J. (2020). Strings Can Swing: Redefining the Role.
- Figuerola, M. (2023). Polirritmia y modulación métrica: su aplicación a una composición de Jazz Modal.
- Galarza, C. (2020). Los Alcances de una investigación. CienciAmérica, 9(3).
- Galarza, C. (2020). LOS ALCANCES DE UNA INVESTIGACIÓN. CienciAmérica, 9(3).

- Gámez, M. (2024). Nueve recursos de Rearmonización Tonal aplicados a la Música Contemporánea en Formatos Múltiples de Banda. Pasto.
- García, A. (2020). Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia. Cuadernos de Música Iberoamericana.
- Guanoluisa, H. (2022). GUÍA DIDÁCTICA DE ARMONÍA MUSICAL, EN EL MARCO DE LA ASIGNATURA DE ARREGLOS Y COMPOSICIÓN PARA EL PRIMERO DE BACHILLERATO TÉCNICO MUSICAL.
- Hinostroza, M. (2020). Creación de dos temas inéditos aplicando los recursos armónicos y orquestales utilizados por el compositor Brian Wilson en los temas "God Only Knows" y "Good Vibrations". Guayaquil.
- Iriate, M. (2022). Chabuca Granda y Andrés Soto: encuentros y desencuentros en un contexto político social del canto popular en el Perú. Tradición, Segunda Época, 21.
- Llanos, F. (2023). Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya y Tumba carnaval: prácticas musicales, identidades y producción de sentido afroandinas. XXXIII Congresso da anppom.
- Llanos, F., & Wolff, D. (2019). El landó y sus posibilidades en la guitarra: dilucidando un ethos performativo. Revista Vortex.
- Lopez, S. (2022). El Jazz y su influencia en la música.
- Lowell, D., & Pullig, K. (2003). Arranging for a large jazz ensemble. Boston: Berklee College of Music.
- Martínez, J. (2023). Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de los formatos Rock Band y Big Band.
- Medina, D. (2020). Análisis armónico y melódico sobre el solo de Moment's Notice publicado en el álbum "Blue Train" en 1957 por John Coltrane.
- Menanteau, Á. (2020). ¿Influencia del jazz? Revista Musical Chilena.
- Miño, R. (2022). Creación de un arreglo del tema inédito “Extrañar” utilizando los recursos musicales del arreglo “In My Room” de Jacob Collier.
- Mojica, V. (2022). ESTUDIO RÍTMICO DE LOS CONCEPTOS DE AMALGAMA Y POLIMETRÍA ASOCIADO A LOS BATERISTAS ARI HOENIG, PERRIN MOSS Y MATT GARSTKA EN LOS ESTILOS DE JAZZ, NEO SOUL Y METAL.
- Moreu, D. (23 de julio de 2023). Susana Baca, la cantante descalza. LA VANGUARDIA. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20230723/9105376/susana-baca.html>
- Navarro, L. (2022). La improvisación musical como facilitadora de los procesos creativos en educación musical en alumnado de 8 a 11 años.
- Nuñez, P. (2020). EL BULLERENGUE EN MEDIO DEL CONFLICTO ARMADO RELATO DE VIDA DE LA CANTADORA CEFERINA BANQUEZ; ANÁLISIS MUSICAL Y PRAGMÁTICO.

- Obando, M. (29 de Abril de 2025). Qué se celebra este 29 de abril en el Perú: poetas, músicos, héroes y grandes historias. Infobae. Obtenido de <https://www.infobae.com/peru/2025/04/29/que-se-celebra-este-29-de-abril-en-el-peru-poetas-musicos-heroes-y-grandes-historias/>
- Orozco, C. (2021). Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano “Zamba Zamba” basado en los recursos musicales del tema “Invocation” de Tony Succar .
- Otarola, D. (2020). Jazz e Identidad en el Perú: Los músicos y la construcción del sentido de pertenencia en la práctica del estilo .
- Quezada, P. (2024). Arreglos de dos obras corales para un octeto a capela con los recursos musicales del género de la música Góspel.
- Ramírez, R. (2011). Generación de música con gramáticas formales. Ciudad de Mexico.
- Roig, C. (2021). El Jazz como Generador de Material Compositivo.
- Ruesga, J. (2022). Jazz que habla español. Jazz-hits.
- Salazar, L. (2020). Investigación Cualitativa: Una respuesta a las Investigaciones Sociales Educativas. CIENCIAMATRIA, VI(11).
- Soycan, M. (2023). AN APPROACH TO TEACHING MODES. European Journal of Education Studies, 10.
- Suntaxi, W. (2021). Maguey, Jatariy y Wayniu. Composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz.
- Tabra, A. (2024). La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.
- Tabra, A. (2024). La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”. Lima.
- Tagg, P. (2022). Tagg: Aggregated Glossary.
- Tello, N. (2022). Propuesta de inclusión de métricas irregulares al festejo.
- Valarezo, D. (2020). Uso de intercambio modal para la re-armonización del Fandango de Imabura. Quito.
- Valverde, M., & Vélez, S. (2022). Creación del pasillo ecuatoriano “Ausencia” basado en el análisis de los pasillos: “Sendas Distintas” de Jorge Araujo y “El alma en los labios” de Francisco Paredes Herrera.
- Velasco, P. (2021). Guía didáctica de recursos compositivos utilizados en obras de música ecuatoriana aplicables a la enseñanza de la composición.

Landó peruano
♩ = 110

Negra Presuntuosa

Encuentro en el estudio

Arreglo: Susana Baca
Compositor: Andrés Soto

INTRO

Voices

Voz

Voces

Guitarra Acústica

Contrabajo

Cajón

The musical score is written for five instruments: Voz (Voice), Voces (Voices), Guitarra Acústica (Acoustic Guitar), Contrabajo (Double Bass), and Cajón (Cajón). The score begins with an 'INTRO' section. The Voz and Voces staves are in treble clef, while the Guitarra Acústica, Contrabajo, and Cajón staves are in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols (Am9, E7). The Cajón part is written in a simplified notation style, using vertical lines and dots to represent hits.

ANEXOS

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for four parts: Vocal (V.), Vocal Solo (Vs.), Guitar and Acoustic (Gtr. Ac.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a five-measure rest for the vocal parts, followed by the instrumental introduction. The guitar and acoustic parts feature a complex, arpeggiated pattern. The vocal parts enter with the lyrics "Hello, friends." and "The sound of silence." The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The guitar and acoustic parts are marked with "Am9" and "E7" chords. The vocal parts are marked with "V." and "Vs.". The cello part is marked with "Cb.". The score is a page from a larger manuscript, as indicated by the page number "5" in the top right corner.

Negra Presuntuosa

3

9 V. 9 Vs. 9 Gtr. Ac. 9 Cb. 9

Am E7 Am9 E7

The musical score is arranged in five staves. The first two staves, labeled 'V.' and 'Vs.', are empty except for a single note on the first line of each staff. The third staff, labeled 'Gtr. Ac.', contains a melodic line with notes on the first, second, and third lines, followed by a half note on the first line. The fourth staff, labeled 'Cb.', contains a bass line with notes on the first, second, and third lines, followed by a half note on the first line. The fifth staff is a double bar line. Chord symbols 'Am', 'E7', 'Am9', and 'E7' are placed above the third and fourth staves. The number '9' is written at the beginning of each staff.

VERSO

V.

Al-go de mi seha-per - di-do en - tre tu ca-say mi ca sa se-râel ca - lor — que noa-bra - za noes-de go - zo noes de

Vs.

Gtr.
Ac.

Cb.

Negra Presuntuosa

5

14

V. i-ra co-mo tam - po-coes men - ti-ra queal-go de ti sehaes-con - di-do en - tre tu ca-lley mi al - - -

Vs.

Gtr.
Ac. 14

Cb. 14

Am E7 Am E7 Am E7(♯9) Am9 E7

Am E7 Am E7 Am E7(♯9) Am9 E7

[illegible]

Negra Presuntuosa

7

PRECORO

V. Se-rá tal-vez laes-pe - ran - za deun ca-ri-ñoa-dor - me - ci - do — yo sa - bré re - ir

Vs.

Gtr. Ac. A m13(maj7) E 7(#9)/B D m7 G 7 C maj7 A 7(b9)/E G⁶ 9

Cb. A m13(maj7) E 7(#9)/B D m7 G 7 C maj7 A 7(b9)/E D m7 G⁶ 9

22

Negra Presuntuosa

8

26

V.

Yo sa - bré llo - rar _____

yo sabréen - tre - gar - te mi ca - ri - - - - -

ne - gra que te quie -

ne - gra

Vs.

26

Gtr.
Ac.

C F⁶/₉ Bm7(11) B^b7(#11) A^m E7 C9

C F⁶/₉ Bm7(11) B^b7(#11) A^m E7 C9

Cb.

26

The musical score is for the song 'Negra Presuntuosa'. It features a vocal line (V.) and a guitar accompaniment (Gtr. Ac.). The guitar part includes a complex solo with double and triple bends. The lyrics are in Spanish and the chords are in standard notation.

Negra Presuntuosa

9

30

V.

ne - gra pre - sun - tuo - sa que mees - toy mu - rien - do vi - da de tu bo - ca que mees - ta pi - san

Vs.

go - za mi - ra bo - ta

Gtr.
Ac.

Cb.

30

F maj7 E7 C9(13) F maj7 E7(♯9) A m9

F maj7 E7 C9(13) F maj7 E7(♯9) A m9

30

Negra Presuntuosa

34

V.

Vs.

34

Gtr.

Ac.

Cb.

34

11

 δU

Negra Presuntuosa

42

V.
 — do ta - lo - nes de la li ber

Vs.

42

Gtr.
 Ac.
 Cb.

Dm7 G Cadd9 Fadd9 Bm11(♯5) E7

Dm7 G Cadd9 Fadd9 Bm11(♯5) E7

42

||

[illegible]

48

V.

Vs.

48

Gtr.
Ac.

Cb.

48

The musical score is written for four staves. The first two staves, V. and Vs., are empty. The third staff, Gtr. Ac., contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The fourth staff, Cb., contains a bass line with many beamed sixteenth notes and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines. Chord symbols (Am, E7) are placed above the Gtr. Ac. staff. The number 48 appears at the beginning of each staff.

52

V.

Vs.

52

Gtr.
Ac.

Cb.

52

The musical score is written for five instruments: Violin (V.), Viola (Vs.), Guitar/Acoustic (Gtr. Ac.), Contrabass (Cb.), and a double bar line. The Violin and Viola parts are mostly rests. The Guitar/Acoustic and Contrabass parts have melodic lines starting at measure 52. The double bar line is at the end of the page.

56

V.

56

Vs.

56

Gtr.
Ac.

Am9 E7 Am9 E7

Am9 E7

Cb.

56

Detailed description: This musical score is for the piece 'Negra Presuntuosa'. It features four staves: a vocal staff (V.), a vocal solo staff (Vs.), a guitar/acoustic guitar staff (Gtr. Ac.), and a double bass staff (Cb.). The score begins at measure 56. The vocal staves have whole rests. The guitar/acoustic guitar staff has a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes a double bar line with repeat dots. Chord markings 'Am9' and 'E7' are placed below the staff. The double bass staff has a rhythmic line consisting of a series of eighth notes. The score ends at measure 56.

PRECORO

V.

Vs.

Gtr. Ac.

Cb.

58

58

62

V.

Yo sa - brê llo - rar _____

yo sa - bréen - tre - gar - te mi

ca - ri - - - -

ne - gra que te quie -

ne - gra

ne - gra

62

Vs.

62

Gtr.
Ac.

C

F⁶₉

Bm11(♭5)

B[♭]7(♯11)

A⁺m

E7

C9

62

Cb.

C

F⁶₉

Bm11(♭5)

B[♭]7(♯11)

A⁺m

E7

C9

62

CORO

V.

Vs.

Gtr. Ac.

Cb.

66

70

V.

Vs.

70

Gtr. Ac.

Cb.

70

Am C9

Am C9

CORO

V.

Vs.

Gtr. Ac.

Cb.

74

TAG ENDING

V. da de tu bo - ca da - me da - me da - me de tu bo -

Vs. ne - gra ne - gra men - ti - ro - sa pre - sun - tuo - sa

Gtr. Ac. Fmaj7 E7 C9(13) Fmaj7 E7(♯9) Am9 C9

Cb. Fmaj7 E7 C9(13) Fmaj7 E7(♯9) Am9 C9

78

82

V. 3

ca ne-gra pre-sun - tuo - sa ne-gra men-ti - ro - sa ne - gra ne - gra

Vs. 3

ne - gra ne - gra F maj7 E7 men-ti - ro - sa A m pre-sun - tuo - sa F maj7 E 7(#9) ne - gra ne - gra A m9 C9

Gtr. Ac. 3

F maj7 E7 C9(13) F maj7 E 7(#9) A m9 C9

Cb. 3

82

Detailed description: This is a musical score for the song 'Negra Presuntuosa'. It features four staves. The first staff is for the Voice (V.), the second for the Soprano (Vs.), the third for Guitar/Accordion (Gtr. Ac.), and the fourth for Cello/Bass (Cb.). The music is in 4/4 time. The lyrics are: 'ca ne-gra pre-sun - tuo - sa ne-gra men-ti - ro - sa ne - gra ne - gra'. The chords are: F maj7, E7, A m, C9(13), F maj7, E 7(#9), A m9, C9. The score includes a repeat sign at the end of the Cb. staff.

86

V.

go - za

3

Vs.

men-ti - ro - sa E 7

pre-sun-tuo - sa A m

ne - gra ne - gra F maj 7

men-ti - ro - sa A m 9

C 9

86

Gtr.

Ac.

F maj 7

E 7

A m

C 9(13)

F maj 7

E 7(♯9)

A m 9

C 9

86

Cb.

86

90

V.

3

3

3

90

Vs.

pre-sun-tuo - sa

F maj7

ne - gra ne - gra

A m

men-ti - ro - sa

F maj7

pre-sun-tuo - sa

A m9

90

Gtr.
Ac.

F maj7

E 7

A m

C 9(13)

F maj7

E 7(#9)

A m9

Cb.

90

90

The musical score is written for four parts: Voice (V.), Soprano (Vs.), Guitar (Gtr. Ac.), and Double Bass (Cb.). The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) after the first system. The tempo is marked '90'. The lyrics are in Italian. The guitar part includes chords: F maj7, E 7, A m, C 9(13), F maj7, E 7(#9), and A m9. The double bass part includes chords: F maj7, E 7, A m, C 9(13), F maj7, E 7(#9), and A m9. The vocal lines include triplets and various note values.

Negra Presuntuosa

26

94

V.

Vs.

Gtr.
Ac.

Cb.

94

ne - gra ne - gra

Am13(maj7)

Pajarillo

Ana Paula Vanegas Chávez

Landó peruano

$\text{♩} = 120$

INTRO

Voz

Voces

Guitarra Acústica

Piano

Bajo Eléctrico

Cajón

Batería

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

p

2

VERSO

Pajarillo

V. An - - dai - no - cen - tey - te naz me - - ceen - las no - ches sin luz no - ches deun-

Vs.

Gtr.
Ac.

Pno.

B. Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

Caj.

Bat.

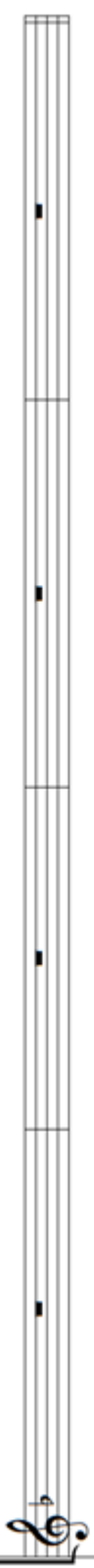
3

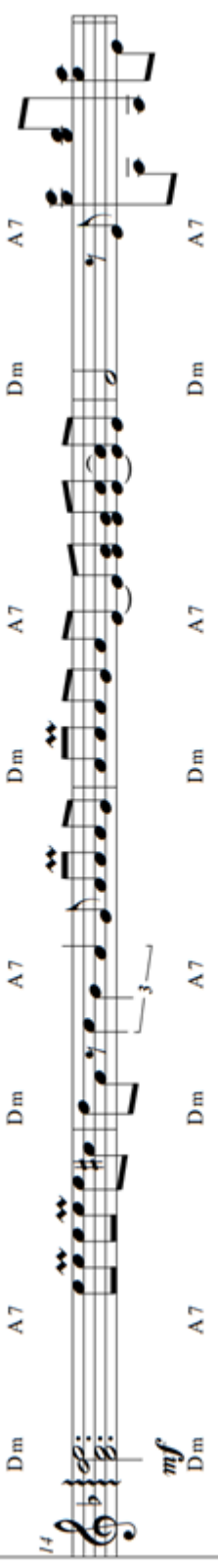
98

Pajarillo

4
INSTRUMENTAL

V. 

Vs. 

Gtr. Ac. 

Pno. 

B. 

Caj. 

Bat. 

PRECORO

V.

Vs.

Gtr. Ac.

Pno.

B.

Caj.

Bat.

Pajarillo

2/ V. - tal Y sue - ños deun nom-bre sin ce-sar mi co-ra-zón quie-rea-ca-llar

2/ Vs.

2/ Gtr.
Ac. F maj7 B7(s9)/F# Em7(s5) A7 Dm7 Bb7

2/ Pno. F maj7 B7(s9)/F# Em7(s5) A7 Dm7 Bb7

2/ B. F maj7 B7(s9)/F# Em7(s5) A7 Dm7 Bb7

2/ Caj. Fill

2/ Bat. Fill

Pajarillo

7

24

V. *ya - sí* *no lla - mar - te más* *ya - sí* *no lla - mar - te*

Vs. *ya - sí* *no lla - mar - te más* *ya - sí* *no lla - mar - te*

Gtr. *A7* *p* *A7* *mf*

Ac. *A7* *p* *A7* *mf*

Pno. *p* *mf*

B. *A7* *p* *mf*

Caj. *p* *mf*

Bat. *p* *mf*

8

8

8

Pajarillo

9

30

V. pa-ja-ri - llo chis - co sil-va-dor — Pa-ja-ri — llo jil - gue-ro can-tor —

Vs. pa-ja-ri - llo chis-co — sil-va-dor — pa-ja-ri - llo jil-gue - ro-can-tor
Dm Em7(♭5) A7(♯9) Dm A7(♯9) Dm A7(♯9)

Gtr.
Ac.

Pno.

B. Dm Em7(♭5) A7(♯9) Dm A7(♯9) Dm Em7(♭5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Caj.

Bat.

30

Pajarillo

10
INSTRUMENTAL

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for guitar, piano, and vocal parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, each containing staves for the vocalists (V. and V/s.), guitar (Gtr. Ac.), piano (Pno.), bass (B.), cajon (Caj.), and battery (Bat.). The guitar part features a complex, melodic line with many accidentals and a final section marked "34". The piano part is a simple, rhythmic accompaniment. The vocal parts are written in a simple, melodic style. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "mf".

Pajarillo

11
On cue

SOLO

V. 

Vs. 

On cue

Gtr.  38

Ac. 

On cue

Pno.  38

On cue

B.  38

On cue

Caj.  38

On cue

Bat.  38

On cue

12

107

Pajarillo

13

46

V. 2.

Vs.

Gtr.
Ac.

Pno.

B.

Caj.

Bat.

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

f *f* *f* *f* *f* *f* *f*

14

PUENTE

The musical score is for the song "The Rose Tree" and includes the following parts and details:

- V. (Vocal):** Two staves at the top, both containing whole rests.
- Vs. (Vocal Solo):** A staff below the vocal parts, also containing a whole rest.
- Gr. Ac. (Guitar):**
 - Staff 1: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
 - Staff 2: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
- Pno. (Piano):**
 - Staff 1: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
 - Staff 2: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
- B. (Bass):**
 - Staff 1: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
 - Staff 2: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
- Caj. (Cajón):**
 - Staff 1: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
 - Staff 2: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
- Bat. (Bateria):**
 - Staff 1: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).
 - Staff 2: Chords D $\flat$ maj7, C aug7, D $\flat$ maj7, E $\flat$ maj7, D aug7. Includes a measure with a sharp sign (#).

Additional musical notations include dynamic markings (*p*), articulation marks (accents), and a section marked "50" with the instruction "(Cymbal effects)".

16

111

V.

Vs.

**Gir.
Ac.**

Pno.

B.

Caj.

Bat.

18
 SOLO

[illegible]

Pajarillo

CORO

V. Pa - ja - ri - llo vue - loa - rre - bo - lao' Pa - ja - ri - lloa-rru-lloe' cu-cu-li —

Vs. Pa - ja - ri - llo vue-loa - rre-bo-lao' — Pa - ja - ri - lloa ru lloe' cu-cu-li

Gtr. Ac. Dm Cm9 F7Em7(♯5)E♭7(13) Dm A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Pno. Dm Cm9 F7Em7(♯5)E♭7(13) Dm A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

B. Dm Cm9 F7Em7(♯5)E♭7(13) Dm A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Caj. Dm Cm9 F7Em7(♯5)E♭7(13) Dm A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Bat. Dm Cm9 F7Em7(♯5)E♭7(13) Dm A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

74

V. pa - ja - ri - llo chis - co sil - va - dor — Pa - ja - ri — llo jil - gue - ro can - tor —

Vs. pa - ja - ri - llo chis - co sil - va - dor — pa - ja - ri - llo jil - gue - ro - can -

Gtr. Ac. Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm E♭7 Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Pno. Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm E♭7 Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

B. Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm E♭7 Dm Em7(♯5) A7(♯9) Dm A7(♯9)

Caj. 74

Bat. 74

OUTRO

V. 

Vs. 

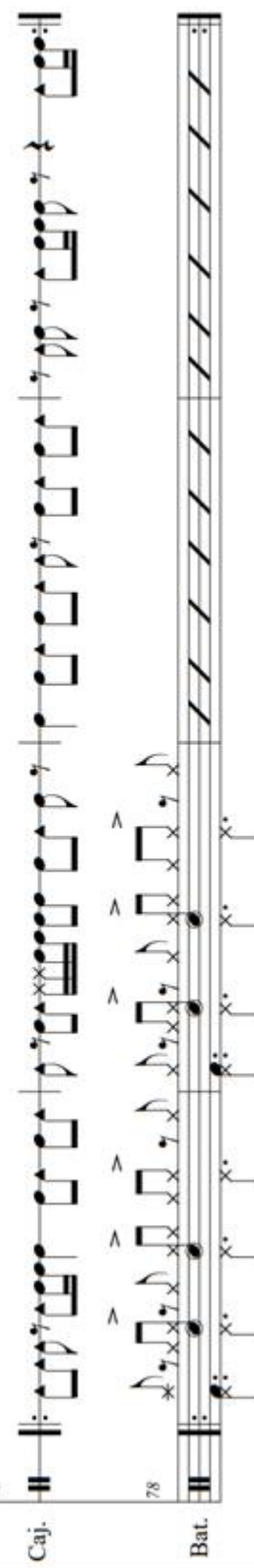
Gtr. Ac. 

Pno. 

B. 

Acompañamiento sugerido

Caj. 

Bat. 

82

V.

Vs.

Gtr.
Ac.

Pno.

B.

Caj.

Bat.

Palmas

Pa - ja - ri - llo
vue - loa - rre - bo - lao'
Pa - ja - ri - llo
a - rru - llo e' cu - cu - li

Pajarillo

86

V.

Vs.

Gtr.
Ac.

Pno.

B.

Caj.

Bat.

Pa - ja - ri - llo vue - loa - rre - bo - lao' Pa - ja - ri - llo a - rru - llo e' cu - cu - li



**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, **Vanegas Chávez, Ana Paula**, con C.C: # 0930928890 autor/a del trabajo de titulación: : **Elaboración de una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema “Negra Presuntuosa” del compositor Andrés Soto** previo a la obtención del título de **Licenciada 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, **26 de febrero de 2026**

f. *Ana Paula Vanegas*

Nombre: **Vanegas Chávez, Ana Paula**

C.C: **0930928890**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Elaboración de una composición en el género jazz afroperuano utilizando los recursos musicales del tema "Negra Presuntuosa" del compositor Andrés Soto		
AUTOR(ES)	Vanegas Chávez, Ana Paula		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Carrera de Artes Musicales		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Artes Musicales		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	26 de febrero de 2026	No. DE PÁGINAS:	117 p.
ÁREAS TEMÁTICAS:	Composición Musical, Arreglo musical, Creación musical, Música tradicional, Identidad cultural.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Composición, Jazz afroperuano, Landó, Jazz, Recursos musicales, Andrés Soto, Susana Baca		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras): El presente trabajo de investigación se realizó con el objetivo de elaborar una composición en el género jazz afroperuano, utilizando los recursos musicales del arreglo "Negra Presuntuosa" de Susana Baca. Este trabajo cuenta con un enfoque cualitativo, alcance descriptivo y explicativo, y se utilizaron el método analítico e inductivo. Los instrumentos de recolección de datos utilizados fueron: análisis documental, grabación de audio y análisis de transcripción. Se identificaron las características musicales del arreglo de Susana Baca al tema tradicional peruano "Negra Presuntuosa" del compositor Andrés Soto, para su posterior análisis y así desarrollar su correcta aplicación en un tema inédito. El resultado de esta investigación es la composición de la obra "Pajarillo", en la cual se evidencia la fusión de elementos y lenguajes musicales del jazz con el ritmo. Esta propuesta busca aportar al repertorio del jazz afroperuano y servir como referencia para otros compositores, arreglistas, ensambles y músicos en general. Al mismo tiempo, tiende puentes entre distintas corrientes musicales y fortalece la identidad artística mediante la deconstrucción y reinterpretación de recursos propios de temas tradicionales, contribuyendo a ampliar los horizontes de la música contemporánea y a enriquecer el panorama cultural.			
ADJUNTO PDF:	☒ SI	☐ NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593997141396	E-mail: anapaulavch21@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva		
	Teléfono: +593997194223		
	E-mail: yasmine.yaselga@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			