

La composición y la improvisación como herramientas de exploración y aprendizaje: Seis composiciones con influencias del jazz y el world music

Creación Artística

Composición, arreglos y adaptación.

Santiago Sguerra Castillo

Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música

Director

Juan Pablo Cediél Ballesteros

Maestro en música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A mis padres, Javier Sguerra y Liliana Castillo, por su amor incondicional y su paciente compañía a lo largo de mi formación universitaria.

A mi primo amado Rafael Redondo, cuya presencia ha dado sentido a mi vida.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	15
1. Planteamiento del problema.....	16
1.1 Antecedentes	16
1.1.1 Locales	17
1.1.2 Nacionales.....	18
1.2 Pregunta de investigación	19
1.3 Objetivos.....	20
1.3.1 Objetivo General.....	20
1.3.2 Objetivos Específicos.....	20
1.4 Justificación	21
2. Marco teórico	22
2.1 La Composición	22
2.2 La improvisación	23
2.3 El jazz.....	24
2.3.1 Características del jazz.....	24
2.4 World music.....	25
2.4.1 Características del world music	26
2.5 La composición en el aprendizaje musical	28
2.6 El aprendizaje musical a través del jazz y la improvisación.....	30
2.7 Recursos de composición utilizados	31

2.7.1 Composición de las obras	31
2.7.2 Recursos melódicos	32
2.7.3 Recursos armónicos	40
2.7.4 Recursos rítmicos.....	48
2.8 Estilos.....	53
2.9 Recursos de improvisación utilizados.....	57
2.9.1 La Transcripción	57
2.9.2 Estudio metódico	58
2.9.3 Escucha activa.....	60
3. Metodología	61
3.1 Composición de las seis obras:	61
3.1.1 Ensamble y Montaje:	62
3.2 Tipo de análisis implementado: Análisis formal	63
3.2.1 El día del quizás.....	63
3.2.2 Ladran Sancho	71
3.2.3 La Garita	80
3.2.4 La 25	88
3.2.5 Cuando viví con ambos.....	94
3.3 Sistematización pedagógica	107
3.4 Recursos	111
4. Conclusiones	112
Apéndices.....	116

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. Ficha técnica, El día del quizás.....	63
Tabla 2. Formato, El día del quizás	64
Tabla 3. Ficha técnica, Ladran Sancho	72
Tabla 4. Formato, Ladran Sancho.....	72
Tabla 5. Ficha técnica, La Garita	80
Tabla 6. Formato, La Garita.....	81
Tabla 7. Ficha técnica, La 25	88
Tabla 8. Formato, La 25.....	88
Tabla 9. Ficha técnica, cuando viví con ambos	95
Tabla 10. Formato, cuando viví con ambos.....	95
Tabla 11. Ficha técnica, Parábola del hombre común	101
Tabla 12. Formato, Parábola del hombre común.....	102
Tabla 13. Recursos necesarios para la realización del recital.	111

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Corchea Swing.....	25
Figura 2. Notas Pivote, tema (El día del quizás).....	32
Figura 3. Aproximaciones cromáticas, tema (El día del quizás).	33
Figura 4. Escala cromática y bordaduras, tema (El día del quizás).	33
Figura 5. Line Cliché en la línea del bajo, tema (El día del quizás).	34
Figura 6. Ostinato, tema (Ladran Sancho).	34
Figura 7. Intervalos de sexta, tema (Ladran Sancho).....	35
Figura 8. Modo Dórico, tema (Ladran Sancho).	35
Figura 9. Contra melodía, tema (Ladran Sancho).	36
Figura 10. Notas Largas, tema (La Garita).	36
Figura 11. Sonidos Estructurales. Tema (La Garita).	37
Figura 12. Segunda voz, tema (La 25).....	37
Figura 13. Escala pentatónica, Cuando viví con ambos	38
Figura 14. Escala alterada, tema (Parábola del hombre común).	38
Figura 15. Articulaciones, tema (Parábola del hombre común).	39
Figura 16. Subdivisión, tema (Cuando viví con ambos).	39
Figura 17. Anacrusa, tema (El día del quizás).	39
Figura 18. Dominantes secundarias, tema (El día del quizás).	40
Figura 19. Dominantes deceptivos, tema (El día del quizás).	40
Figura 20. Intercambios modales, tema (El día del quizás, y La Garita).	41

Figura 21. Inversión de acordes, tema (El día del quizás).....	41
Figura 22. Voicings y drops, tema (El día del quizás).....	42
Figura 23. Nota pedal en el bajo. (tema) Ladrán Sancho.....	42
Figura 24. Acordes extendidos, tema (Parábola del hombre común).....	43
Figura 25. Modulación, tema (Ladrán Sancho).	44
Figura 26. Acordes triádicos, tema (La garita).	44
Figura 27. Cadencia plagal, tema (La Garita).....	45
Figura 28. Modo lidio, tema (La garita).	45
Figura 29. Tercera de picardía, tema (La 25).....	46
Figura 30. Contrafact, Tema (Parábola del hombre común).	46
Figura 31. Modo frigio, tema (Parábola del hombre común).	47
Figura 32. Acordes suspendidos, temas (La garita, y Parábola del hombre común).....	47
Figura 33. Cadencia II-V-I, tema (Parábola del hombre común).	48
Figura 34. Clave 2-3 y 3-2 en 5/8. Tema (La Garita).	48
Figura 35. Síncopa, tema (La 25).....	49
Figura 36. Up tempo, tema (La 25).....	49
Figura 37. Compás de $\frac{3}{4}$, tema (El día del quizás).	50
Figura 38. Compás de $\frac{2}{2}$, tema (Ladrán Sancho).....	50
Figura 39. Compás de $\frac{5}{8}$, tema (La Garita).	50
Figura 40, 3 contra 2. Tema (El día del quizás).....	51
Figura 41. Cuatrillos, tema (El día del quizás).	51
Figura 42. Tresillos, tema (Cuando viví con ambos).....	52
Figura 43. $\frac{5}{4}$ Contra $\frac{5}{8}$. Tema (La Garita).....	52

Figura 44. Amalgama, tema (cuando viví con ambos).....	52
Figura 45. Patrón rítmico del pasillo.....	53
Figura 46. Patrón rítmico del jazz waltz.	54
Figura 47. Patrón rítmico del baião.....	54
Figura 48. Patrón rítmico del funk.....	55
Figura 49. Patrón rítmico del góspel.....	55
Figura 50. Patrón rítmico del shuffle.	56
Figura 51. Patrón rítmico de la Samba.....	56
Figura 52. Patrón rítmico del Candombe.....	57
Figura 53. Intro, tema (El día del quizás).	65
Figura 54. Coda, tema (El día del quizás).....	65
Figura 55. Sección de los solos (15 compases), tema (El día del quizás).....	65
Figura 56. Anacrusa, aproximaciones cromáticas y bordaduras, tema (El día del quizás).....	66
Figura 57. Corchea swing, cromatismos y arpegios, tema (El día del quizás).	66
Figura 58. Fraseo melódico A, tema (El día del quizás).....	67
Figura 59. Fraseo melódico B, tema (El día del quizás).....	67
Figura 60. Cadencia inicial, tema (El día del quizás).	68
Figura 61. Relación V-I, tema (El día del quizás)	68
Figura 62. Inversión de acordes, tema (El día del quizás).	69
Figura 63. Tercera inversión, El día del quizás	69
Figura 64. Acordes suspendidos, tema (El día del quizás).	69
Figura 65. 3 contra 2, tema (El día del quizás).	70
Figura 66. Amalgama, tema (El día del quizás).....	71

Figura 67. Ostinato del bajo, tema (El día del quizás).....	71
Figura 68. Introducción Unísono, tema (Ladran Sancho).....	73
Figura 69. Forma solos, tema (Ladran Sancho).....	74
Figura 70. Motivo dórico, tema (Ladran Sancho).....	74
Figura 71. Ostinato Rítmico melódico, tema (Ladran Sancho).	75
Figura 72. Cadencia A, tema (Ladran Sancho).....	75
Figura 73. Síncopa, tema (Ladran Sancho).....	76
Figura 74. Ostinato del puente. Tema (Ladran Sancho).	76
Figura 75. Armonía sección A, tema (Ladran Sancho).	77
Figura 76. Armonía sección B, tema (Ladran Sancho).....	77
Figura 77. Modulación, tema (Ladran Sancho).....	78
Figura 78. Segunda Modulación, (Ladran Sancho).	78
Figura 79. Compas de 2/2, tema (Ladran Sancho).....	79
Figura 80. Patrón rítmico Partido Alto, tema (Ladran Sancho).....	79
Figura 81. Sección B, tema (La Garita).	81
Figura 82. Sección para los solos ,tema (La Garita).	82
Figura 83. Melodía sección A, tema (La Garita).	83
Figura 84. Melodía sección B, tema (La Garita).	83
Figura 85. Préstamo modal, tema (La Garita).....	84
Figura 86. Grados vi-IV-V, tema (La Garita).	84
Figura 87. Notal pedal, Cadencia plagal, tema (La Garita).	84
Figura 88. Dominantes secundarias, Extensiones. tema (La Garita).	85
Figura 89. Acorde suspendido, tema (La Garita).....	85

Figura 90. Coda, tema (La Garita).....	86
Figura 91. Compás de 5/8, tema (La Garita).....	86
Figura 92. Claves en el 5/8.....	87
Figura 93. Sensación de 5/4 sobre 5/8, tema (La Garita).....	87
Figura 94. Introducción, tema (La 25).....	89
Figura 95. Puente, tema (La 25).....	89
Figura 96. Ritmo melódico, tema (La 25).....	90
Figura 97. Escala pentatónica menor, tema (La 25).....	90
Figura 98. Melodía sección B, tema (La 25).....	91
Figura 99. Voicings cuartales, tema (La 25).....	91
Figura 100. Tercera de picardía, tema (La 25).....	92
Figura 101. Armonía sección B, tema (La 25).....	92
Figura 102. Compás de 4/4 contra 6/8, tema (La 25).....	93
Figura 103. Corte tutti sección B, tema (La 25).....	94
Figura 104. Estructura solos, tema (Cuando viví con ambos).....	96
Figura 105. Shout chorus, tema (cuando viví con ambos).....	96
Figura 106. Patrón rítmico melódico, tema (Cuando vivi con ambos).....	97
Figura 107. Relación Melodia-Acorde, tema (Cuando vivi con ambos),.....	97
Figura 108. Subdivisión, tema (Cuando viví con ambos).....	98
Figura 109. Contra melodía, tema (Cuando viví con ambos).....	98
Figura 110. Progresión I-IV, tema (Cuando viví con ambos).....	99
Figura 111. Intercambio modal A.....	99
Figura 112. Intercambio modal B, tema (Cuando viví con ambos).....	99

Figura 113. Cadencia plagal, tema (Cuando viví con ambos).	100
Figura 114. Compás de 12/8 contra 4/4, tema (Cuando viví con ambos).....	100
Figura 115. Puente entre secciones, tema (Parábola del hombre común).	102
Figura 116. Modo frigio, tema (Parábola del hombre común).	103
Figura 117. Escala alterada, tema (Parábola del hombre común).....	103
Figura 118. Escala menor melódica, tema (Parábola del hombre común).	104
Figura 119. Cromatismos, tema (Parábola del hombre común).	104
Figura 120. Arpeggios del acorde, tema (Parábola del hombre común).	104
Figura 121. Contra melodía sección B, tema (Parábola del Hombre común)	105
Figura 122. Cadencia ii-V-i, tema (Parábola del hombre común).	106
Figura 123. Compás partido, tema (parábola del hombre común).	106
Figura 124. Ostinato rítmico en la armonía, tema (Parábola del hombre común).....	107

Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A. El día del quizás, Santiago Sguerra	116
Apéndice B. Ladran Sancho, Santiago Sguerra	122
Apéndice C. La Garita, Santiago Sguerra	130
Apéndice D. La 25, Santiago Sguerra.....	132
Apéndice E. Cuando viví con ambos, Santiago Sguerra	135
Apéndice F. Parábola del hombre común	140

Resumen

Título: La composición y la improvisación como herramientas de exploración y aprendizaje. Seis composiciones con influencias del jazz y el world music*.

Autor: Santiago Sguerra Castillo**

Palabras clave: Composición, improvisación, jazz, world music, exploración sonora

Descripción

Este trabajo tuvo como objetivo crear seis obras originales influenciadas por el jazz y el world music, aplicando la composición y la improvisación como herramientas de exploración y aprendizaje. A lo largo de este proceso, se busca demostrar estos elementos como herramientas que fortalecen el aprendizaje musical, la capacidad de creación y el desarrollo artístico del músico en formación. El enfoque metodológico de este trabajo fue de carácter cualitativo. Este proyecto se basó en la creación y el análisis formal de cada composición, abordando aspectos estilísticos, melódicos, armónicos, rítmicos y estructurales. Además, se evidencia el proceso creativo, mostrando las decisiones compositivas tomadas en cada etapa. La metodología incluye las siguientes fases:

1. Exploración estilística y análisis de referencias del jazz y el world music mediante transcripciones y el estudio del lenguaje.
2. Composición y arreglos, desarrollo melódico, armónico, rítmico y estructural de las obras.
3. Ensamble y montaje, donde se interpretan las obras en grupo, incorporando la improvisación como factor clave.
4. Grabación y producción, con el objetivo de dejar evidencia en un material sonoro final.

Este trabajo evidencia que el trabajo entre composición e improvisación permite no solo la creación de piezas con identidad propia, sino que también facilita la comprensión e interpretación de diversos lenguajes musicales siempre y cuando haya un trabajo de análisis y práctica, contribuyendo al desarrollo técnico, conceptual y artístico del músico en formación. En conclusión, este trabajo resalta la importancia de la composición y la improvisación para el crecimiento artístico/profesional.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Música Director Juan Pablo Cediel Ballesteros

Abstract

Title: Composition and Improvisation as Tools for Exploration and Learning: Six Compositions

Influenced by Jazz and World Music *

Author: Santiago Sguerra Castillo **

Keywords: Composition, improvisation, jazz, world music, sound exploration

Description

This project aimed to create six original works influenced by jazz and world music, applying composition and improvisation as tools for exploration and learning. Throughout this process, these elements are presented as key resources that strengthen musical learning, creative ability, and the artistic development of the emerging musician. The methodological approach of this work is qualitative in nature. The project is based on the creation and formal analysis of each composition, addressing stylistic, melodic, harmonic, rhythmic, and structural aspects. Furthermore, it highlights the creative process by documenting compositional decisions at each stage. The methodology includes the following phases:

1. Stylistic exploration and analysis of jazz and world music references through transcription and language study.
2. Composition and arrangement, focusing on melodic, harmonic, rhythmic, and structural development.
3. Ensemble rehearsal and performance, where the works are interpreted collectively, incorporating improvisation as a key component.
4. Recording and production, with the aim of producing a final audio document.

This project demonstrates that the interaction between composition and improvisation enables the creation of original works with a distinct identity and also enhances the understanding and interpretation of diverse musical languages, as long as analysis and practice are involved. Ultimately, this work emphasizes the importance of composition and improvisation in the artistic and professional growth of the musician.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Música Director Juan Pablo Cediel Ballesteros

Introducción

El presente trabajo de grado surge de la necesidad de crear música, integrando los conocimientos y habilidades adquiridas durante el proceso de formación en el pregrado, tales como el dominio técnico del instrumento, los conceptos teóricos de armonía, forma, texturas, instrumentación y los recursos interpretativos. Asimismo, se nutre de las experiencias paralelas como interprete en el bajo, donde se tuvo la oportunidad de explorar un amplio repertorio de diversos géneros, técnicas de acompañamiento e improvisación de líneas melódicas, demostrando cómo la composición y la improvisación contribuyen al desarrollo artístico y profesional del músico en formación, que evidencian habilidades creativas centradas en el análisis y la aplicación de recursos extraídos del jazz y el world music. Estos estilos fueron seleccionados debido a su riqueza musical, ofreciendo un terreno para la exploración.

Se realizó una investigación sobre los conceptos de jazz, world music, los subgéneros que de ellos se desprenden, y los procesos de composición e improvisación.

Se realizó un estudio arduo del lenguaje del jazz y el world music, donde se analizan los elementos musicales que refleja cada composición en busca de un formato instrumental adecuado para cada pieza, contribuyendo al entendimiento de estas herramientas esenciales e integrando estas prácticas al desarrollo artístico y profesional.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

La composición y la improvisación han sido estudiadas y aplicadas en múltiples investigaciones y trabajos musicales dentro del ámbito académico, resaltando su importancia en la exploración artística y en la formación de una identidad musical propia. Diferentes estudios han demostrado que estos elementos no solo son esenciales para la creación de nuevas obras, sino que también son herramientas fundamentales en el aprendizaje y la práctica de la música. Latorre y Fortes (1997) señalan que "un aprendizaje exclusivamente formal y riguroso, en el que no se incluya la posibilidad de improvisación, de experimentación, de práctica con un cierto margen de libertad por parte del alumno, puede resultar insuficiente para el desarrollo completo de sus capacidades musicales" Sin embargo, dentro de la educación musical formal, la composición y la improvisación suelen ocupar un lugar secundario en comparación con la interpretación y el desarrollo técnico, lo que deja un vacío en la formación integral del músico.

En este apartado, se exponen investigaciones y trabajos musicales relacionados con el proyecto planteado, realizados en diversas instituciones y estudios de grabación locales y nacionales.

A continuación, se presenta los trabajos agrupados por dos categorías, locales y nacionales.

1.1.1 Locales

La tesis de grado realizada por (Lizcano, 2012) “*Composición, Arreglos y ejecución de Siete Obras Instrumentales Para Ensamble de Jazz Fusión.*”, en la Universidad Industrial de Santander, abarca aspectos que se relacionan con el desarrollo creativo y artístico a través de la composición y cómo la improvisación en estilos como el jazz se vuelve parte de ese mismo desarrollo. También plantea estrategias pedagógicas en el aprendizaje de la improvisación y habla sobre cómo este concepto no pertenece a un género o estilo en específico.

El trabajo titulado “*Composición de seis obras vocales para la música folclórica colombiana con acompañamiento instrumental*” realizado por (Ardila, 2017) en la Universidad industrial de Santander, tiene una estrecha relación con el concepto de world music, ya que en estas 6 composiciones se encuentran estilos como el bambuco, el pasillo, la cumbia, entre otros, que se acompañan de elementos poco tradicionales, como un formato que tenga bajo eléctrico y clarinete o la utilización de recursos líricos y de escritura provenientes de otras raíces.

El siguiente trabajo se titula “*Composición de seis piezas instrumentales para clarinete y bajo en diferentes formatos de música de cámara*” realizado por (Bonolly y Ortiz, 2022) en la misma institución ya mencionada. En esta tesis los autores nos muestran cómo la composición tiene un carácter explorativo y es una herramienta importante para el músico, pues en estas seis piezas se hace un recorrido por distintos estilos musicales, tanto autóctonos (Bambuco, joropo) como foráneos (funk, zamba) a través de formatos poco convencionales, por ende, se realiza un trabajo de exploración e investigación para obtener el resultado final.

El álbum “*Ghostown*” (2021) realizado por la agrupación bumanguesa de jazz Chimp a cargo de Juan Ortiz, destacado guitarrista, productor y educador de la escena musical local, es un

trabajo donde prima la exploración de texturas y la improvisación conjunta a partir de las influencias musicales globales, dejando como resultado un conjunto de 8 composiciones improvisadas, en las cuales hay una alta influencia del jazz y el world music.

1.1.2 Nacionales

En la Universidad de Cundinamarca, Pachón (2023) presentó *“La Improvisación como Herramienta Transversal a la Creación Musical: Método y Prácticas”*, este trabajo se relaciona con el proyecto planteado debido a que presenta la improvisación como una herramienta crucial para el desarrollo integral del músico. Además, explora cómo el jazz populariza este concepto y sugiere métodos pedagógicos para desarrollar la improvisación dentro del estilo personal de cada artista.

El siguiente antecedente realizado en la universidad Javeriana se titula: *“improvisación, composiciones y arreglos para formato de jazz mediante la síntesis auditiva del R&B alternativo estadounidense”* (Márquez, 2020) es un trabajo donde se plantea acercarse a la improvisación y a la composición a través del género R&B, haciendo una investigación de sus factores musicales característicos, como armonías, formas, fraseos melódicos, Groove y ritmos, tomando estos elementos para improvisar sobre el lenguaje del góspel y el R&B. En este trabajo es importante resaltar cómo la improvisación hace parte de los diferentes estilos musicales populares y cómo se puede utilizar con el lenguaje propio de cada estilo.

También en la Universidad Javeriana, Barbosa (2021) desarrolló *“Exploración de mi Identidad Sonora a partir de Composiciones Inspiradas en Distintos Referentes Musicales”*, donde la composición se presenta como un medio clave para la búsqueda de una voz artística

personal, utilizando la interpretación, transcripción, imitación e improvisación. Este trabajo tiene una importante relación con el proyecto que se plantea pues el factor artístico y la búsqueda de una identidad sonora son claves para el desarrollo del mismo.

Por último, en la facultad de artes ASAB de la universidad distrital de Bogotá se realizó el siguiente trabajo: “*La improvisación: reflexiones y prácticas en torno a un proceso de creación*” (Rodríguez, 2018), el cual tiene relación con el proyecto que aquí se plantea debido a la búsqueda en común que tienen a raíz de la improvisación, la fusión de estilos y géneros, la creación y la adaptación. Todos estos aspectos convergen en el interés por la improvisación y la composición como herramientas de aprendizaje y desarrollo artístico.

1.2 Pregunta de investigación

La composición y la improvisación son dos ramas de la música a las cuales algunos músicos llegan gracias a un primer acercamiento al Jazz, un lenguaje musical caracterizado por la improvisación o a las músicas populares occidentales modernas que se caracterizan entre otras cosas, por su capacidad de utilizar elementos musicales de diferentes raíces y hacerlos parte de una misma obra. Si bien las bases teóricas, técnicas y pedagógicas están muy presentes en las instituciones de formación musical, muchas veces se encuentran carencias en el contenido creativo, artístico y filosófico que también son parte de un desarrollo musical integral. En este trabajo se plantea desarrollar seis obras en donde la composición y la improvisación no solo son habilidades creativas, sino también herramientas formativas que fortalecen el crecimiento musical.

A partir de lo anterior, se establece la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo pueden la composición y la improvisación ser herramientas transversales al contribuir con el aprendizaje de los músicos en formación?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Crear seis composiciones originales con influencias del jazz y el world music, integrando la improvisación como herramienta fundamental en el proceso compositivo e interpretativo.

1.3.2 Objetivos Específicos

Componer seis piezas originales que fusionen elementos del jazz y el world music, explorando sus dimensiones melódicas, armónicas y rítmicas.

Aplicar la improvisación como recurso tanto compositivo como performativo, analizando su impacto en la formación musical y en la interacción musical dentro del ensamble.

Analizar referentes estilísticos del jazz y el world music a través de transcripciones y estudios de lenguaje, con el fin de nutrir el proceso creativo.

Ensamblar y ejecutar las composiciones como evidencia del proceso realizado en este trabajo

1.4 Justificación

Este trabajo en modalidad de creación artística surge del interés personal del autor por la composición y la improvisación, las cuales son herramientas fundamentales en la formación de un músico, ya que permiten una comprensión más profunda del lenguaje musical y fomentan la búsqueda de una identidad artística. Sin embargo, dentro del ámbito académico, estos elementos suelen quedar relegados frente a la interpretación, la formación teórica y el desarrollo técnico, limitando el potencial creativo de los músicos en formación. Este trabajo busca abordar dicha problemática mediante la creación de seis composiciones originales con influencias del jazz y el world music, integrando la improvisación como un recurso tanto compositivo como performativo.

A través de este proceso, se exploran las posibilidades estilísticas y expresivas que surgen de la interacción entre la composición y la improvisación, como herramientas para el aprendizaje y el desarrollo artístico. La investigación se sustenta en el análisis de referentes estilísticos, el estudio del lenguaje musical de los géneros planteados y la interpretación de las piezas en un contexto de ensamble, permitiendo una comprensión más profunda de los lenguajes musicales abordados.

Este trabajo no solo busca ofrecer una perspectiva práctica sobre el papel de la composición y la improvisación en la formación del músico, sino contribuir a la ampliación del repertorio Bumangués contemporáneo dentro de estas estéticas, por lo tanto este proyecto se justifica en su capacidad de aportar tanto a la práctica artística como a la reflexión académica, resaltando la importancia de la composición y la improvisación en la formación integral de los músicos.

2. Marco teórico

El análisis de la composición, y la improvisación expuestos en los géneros como el Jazz y el World Music reflejan procesos creativos de la formación musical que plasman conceptos y características que fortalecen las capacidades del interprete, por ende, se tomó la decisión de explicar en este apartado los conceptos que se consideran fundamentales para el desarrollo de este proyecto.

2.1 La Composición

Arnold Schönberg (1979) plantea que “componer significa crear una idea musical y desarrollarla, es decir, construir una forma a partir de ella”. Esta definición muestra a la composición como un proceso en el que se parte de la intuición o una idea sonora inicial y se organiza hasta convertirla en una obra con sentido propio.

Desde un enfoque más técnico, el mismo autor la define como "la organización de los elementos musicales en el tiempo de manera lógica y estructurada". Esta mirada pone el foco en las herramientas y recursos que tiene el compositor para construir su discurso musical: motivos, tempos, texturas, métricas, armonías, formas, dinámicas, etc.

2.2 La improvisación

Según Stephen Nachmanovitch en “free Play” (1990) “la improvisación no es una técnica en el sentido habitual; es el proceso mediante el cual el intérprete, libre de las restricciones de la notación escrita, organiza el sonido en tiempo real” Esta definición destaca la improvisación como un acto de invención instantánea, que combina la habilidad técnica con la creatividad en un momento particular de la ejecución. Lejos de ser una actividad desordenada, la improvisación requiere un conocimiento profundo de la tradición (lenguaje) musical en la que se participa, así como una capacidad para tomar decisiones rápidas y eficaces durante el acto creativo. Es un proceso que fusiona la memoria, la intuición y la interacción del músico con el contexto en el que está, lo cual permite que se genere música en el mismo instante en que se interpreta, sin la intervención de una estructura escrita o preestablecida.

En este sentido, la improvisación se considera tanto un acto de creación como de interpretación, en el que el intérprete se enfrenta a la necesidad de generar nuevas ideas y de comunicarlas eficazmente con espontaneidad y libertad, dos elementos clave en la improvisación, pero siempre dentro de un contexto en relación al lenguaje musical que se esté interpretando.

En géneros como el jazz, el góspel, el blues, la samba, y muchas tradiciones musicales del mundo, la improvisación ha sido una práctica central, permitiendo a los músicos explorar nuevas posibilidades sonoras dentro de un marco estructurado o libre.

2.3 El jazz

El jazz es un género musical nacido en Estados Unidos a finales del siglo XIX, como resultado del encuentro entre las tradiciones africanas, europeas y afroamericanas. Esta fusión dio lugar a una música profundamente expresiva, con una identidad propia. Según el *Oxford Dictionary of Music*, el jazz se define como “una forma de música desarrollada a partir de la música afroamericana, que incorpora elementos de blues, ragtime y música europea, caracterizada por una fuerte base rítmica, improvisación melódica y armónica, y una expresividad individual marcada” (Kennedy & Bourne, 2012, p. 431).

El jazz no solo es un estilo musical, sino también una forma de pensamiento creativo. Su esencia reside en la espontaneidad, la libertad expresiva y el diálogo entre los intérpretes, elementos que lo convierten en un espacio para la innovación y la exploración sonora.

2.3.1 Características del jazz

Entre los elementos más representativos del jazz se encuentran:

- **Improvisación:** eje central del género, donde los músicos crean y desarrollan ideas musicales en tiempo real, a menudo sobre estructuras de forma y armonía comunes en el género:
 - **Interacción grupal:** el jazz suele construirse en conjunto, con roles activos para cada intérprete, promoviendo una constante escucha y respuesta dentro del grupo
 - **Swing:** se refiere a una forma específica de interpretar el ritmo, donde las notas de corcheas se interpretan de forma desigual, alargando la primera (Down beat) y acortando y acentuando la segunda (Up beat), creando un ritmo con una sensación de movimiento. Esta

sensación de swing es característica de la música jazz y se basa en la síncopa y la desviación del ritmo recto.

Figura 1.

Corchea Swing



- Carácter expresivo: uso de dinámicas, articulaciones y fraseos personales que reflejan la voz única de cada intérprete.
- Lenguaje armónico ampliado: uso de acordes extendidos, sustituciones armónicas, escalas modales y bebop que enriquecen el discurso musical.

2.4 World music

El término *World Music* fue adoptado a fines de los años 80 como una etiqueta comercial para referirse a músicas tradicionales, folclóricas y populares no occidentales, o provenientes de contextos culturales distintos al mainstream anglo-europeo. Esta categoría incluye una gran diversidad de estilos y expresiones musicales provenientes de África, Asia, América Latina, el Caribe y otras regiones. Según Broughton, Ellingham y Lusk (2000), “World Music es un término paraguas que engloba todas las músicas del mundo que no encajan fácilmente en las categorías establecidas por la industria musical occidental, aunque frecuentemente implica un diálogo entre lo local y lo global” (*World Music: The Rough Guide*, p. 8).

El término *World Music* ha sido también objeto de numerosas críticas. Desde un enfoque etnomusicológico y postcolonial, algunos autores argumentan que esta categoría impone una visión eurocentrista y comercial sobre expresiones musicales profundamente heterogéneas.

Como señala Steven Feld, “*World Music* no es tanto una descripción de sonidos como una estrategia de marketing global que transforma músicas locales en productos exóticos para el consumo occidental” (Feld, 2000, p. 146). Esta visión sugiere que la etiqueta tiende a despolitizar y descontextualizar las prácticas musicales, convirtiéndolas en mercancías “neutrales” al servicio de la industria.

2.4.1 Características del world music

El *World Music* no es un género musical en sentido estricto, sino una categoría que agrupa una multiplicidad de estilos musicales provenientes de diversas regiones del mundo, especialmente aquellas por fuera del canon occidental dominante. Esta amplitud geográfica y estilística le da una naturaleza híbrida y, a veces, ambigua. Sin embargo, dentro de esta complejidad, se pueden identificar algunas características comunes que permiten su análisis y comprensión.

- Raíces tradicionales y locales

Muchas expresiones enmarcadas dentro del *World Music* tienen como base tradiciones musicales ancestrales, transmitidas oralmente a lo largo de generaciones. Instrumentos autóctonos, escalas modales propias y estructuras rítmicas particulares definen buena parte de estas músicas. Por ejemplo, el uso del *kora* en África Occidental o los *raga* en la música clásica india son elementos profundamente ligados a contextos culturales específicos (Broughton et al., 2000).

- Fusión con lenguajes contemporáneos

Una característica fundamental de el World Music es su capacidad de diálogo con otros géneros como el jazz, el rock, la electrónica o la música académica. Esta fusión da lugar a propuestas innovadoras donde lo tradicional y lo moderno coexisten. Tal es el caso de artistas como Ali Farka Touré, quien combinó el blues con la música mandinga, o Nusrat Fateh Ali Khan, que adaptó el canto sufí qawwali a formatos accesibles a públicos globales (Taylor, 1997).

- Diversidad lingüística y cultural

El uso de lenguas vernáculas o regionales no solo preserva identidades culturales, sino que refuerza la autenticidad de las propuestas. La World Music celebra esta diversidad, visibilizando narrativas sociales y políticas que suelen estar ausentes en los medios de comunicación masivos (Erlmann, 1996). Esto convierte a estas músicas en herramientas de resistencia y expresión de comunidades subalternas.

- Dimensión ritual o espiritual

Mucha música que forman parte del campo de la World Music tienen un origen ligado a rituales religiosos o ceremonias colectivas. Esto le confiere una dimensión simbólica y espiritual que trasciende el entretenimiento. Por ejemplo, la música gnawa en Marruecos o los cantos chamánicos del Amazonas tienen fines curativos o místicos, y su interpretación está cargada de significados sagrados.

- Adaptabilidad y circulación global

Finalmente, la World Music se caracteriza por su capacidad de adaptación a diferentes circuitos de difusión. A través de festivales internacionales, sellos especializados (como *Real World Records*) y plataformas digitales, esta música ha alcanzado una visibilidad global sin perder

necesariamente su anclaje local. Esta tensión entre lo local y lo global es uno de los ejes centrales de su desarrollo en las últimas décadas (Feld, 2000).

2.5 La composición en el aprendizaje musical

Desde lo teórico la composición exige dominar la gramática musical (ritmo, métrica, notación), el conocimiento de la armonía funcional (progresiones tonales, modulaciones, uso de tensiones), la comprensión de las formas musicales clásicas y contemporáneas (forma binaria, ternaria, rondó, tema con variaciones), y el manejo de recursos melódicos (motivos, las escalas modales, mayores, menores, y alteradas) considerando aspectos como la dinámica, el fraseo, la articulación y el timbre de cada instrumento, entendiendo que escribir música implica también un acto de imaginación sonora que dialoga con la praxis interpretativa.

La composición fomenta el desarrollo de habilidades investigativas cómo transcribir obras de referencia, analizar estructuras melódicas, armónicas y rítmicas de otros compositores, y apropiarse del lenguaje estilístico necesario para integrar esas influencias en un discurso propio. Como señala Barrett (2006), la composición implica un “proceso de absorción, reformulación y creación de sistemas sonoros propios”. En el ámbito artístico, la composición se vincula directamente a la búsqueda de autenticidad y voz personal. Steven Pressfield (2002), en *La guerra del arte*, sostiene que “la principal batalla del artista es contra las fuerzas internas que impiden su expresión auténtica”, por lo que se refiere a que, el compositor enfrenta un proceso de resistencia interna que trasciende lo técnico, involucrando un trabajo profundo de autoconocimiento, persistencia creativa y construcción de una identidad sonora. Finalmente, en cuanto a lo investigativo, componer requiere una actitud constante de indagación que explora nuevas

combinaciones tímbricas, sonoridades alternativas, procedimientos de escritura contemporánea, y genera propuestas que articulan tradición y experimentación, cómo afirma Nachmanovitch (1990), “crear es dialogar con lo conocido para llegar a lo desconocido”, enfatizando el carácter investigativo inherente al acto compositivo.

Stephen Nachmanovitch (1990), en *Free Play: Improvisation in Life and Art*, profundiza aún más en esta relación al afirmar que la creación musical surge de la interacción entre el conocimiento técnico y la libertad expresiva, y que el acto de componer o improvisar no es simplemente la aplicación de fórmulas aprendidas, sino “una forma de pensar, sentir y actuar” que integra todas las dimensiones del ser artístico. Nachmanovitch señala que el verdadero aprendizaje musical ocurre cuando el creador se involucra en un “diálogo vivo” con su material sonoro, experimentando, corrigiendo, reformulando y asimilando nuevos caminos expresivos.

Asimismo, en el contexto educativo, numerosos estudios han demostrado que los procesos compositivos enriquecen significativamente el desarrollo musical. Según Barrett (2006), “el aprendizaje de la composición favorece la internalización de los conceptos musicales, el desarrollo de la escucha activa y la formación de un pensamiento musical complejo”. Estos hallazgos se ven reflejados en la tesis de Lizcano (2012), la cual se destaca por la actividad compositiva potencia la creatividad, y promueve una comprensión estilística y estructural que difícilmente se logra mediante la interpretación tradicional.

En síntesis, la composición se revela como un proceso de aprendizaje musical, en el cual convergen la teoría, la técnica, la creatividad y la reflexión crítica el cual refleja artistas capaces de dialogar de manera activa y consciente con su entorno musical, abriendo nuevas posibilidades de expresión y comprensión sonora.

2.6 El aprendizaje musical a través del jazz y la improvisación

El documental *Keith Jarrett: The Art of Improvisation* (BBC, 2005) profundiza en la filosofía creativa de uno de los improvisadores más reconocidos del siglo XX. Jarrett plantea que improvisar es un proceso que combina “escucha profunda, memoria emocional, conocimiento técnico y abandono consciente del control racional”. Según Jarrett, el músico que improvisa debe integrar toda su experiencia previa (teórica, técnica y vivencial) para dejar emerger ideas musicales genuinas en el momento de la ejecución, por lo tanto, el acto de improvisar conduce al músico a sintetizar, reinterpretar y aplicar su aprendizaje de manera inmediata, desarrollando su capacidad de adaptación, su creatividad, y su sensibilidad artística.

Paul Berliner (1994), en *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, realiza un extenso estudio etnográfico sobre el aprendizaje de la improvisación en contextos reales de músicos de jazz. Berliner sostiene que el aprendizaje de la improvisación no es un acto puramente espontáneo, sino el resultado de un proceso sistemático que incluye la imitación de modelos, la transcripción y análisis de solos, el desarrollo de un vocabulario musical propio y la interacción constante en contextos de práctica grupal.

Por su parte, Hal Crook (1991), en su manual *How to Improvise*, ofrece un enfoque metodológico detallado para la enseñanza y práctica de la improvisación, enfatizando estrategias concretas que fortalecen el aprendizaje. Entre ellas destaca el principio de “Play and Rest”, otra estrategia fundamental es “Citing the Melody”. Estas técnicas no solo mejoran la coherencia del discurso improvisatorio, sino que fomentan la escucha activa, el pensamiento estructural y la creatividad controlada, habilidades esenciales para la formación artística que busca promover este proyecto.

2.7 Recursos de composición utilizados

En este apartado se esclarecerán las formas musicales utilizadas para las composiciones de este proyecto.

2.7.1 *Composición de las obras*

- Formas Musicales

La forma musical es el modo en que se organiza el discurso sonoro a lo largo del tiempo, por medio de la repetición, el contraste y la variación, permite que una obra tenga coherencia interna y evolución expresiva. Como señala Benward y Saker (2003), “la forma puede definirse como el diseño estructural perceptible de una composición musical”

-Forma AABA

La forma AABA, también conocida como forma de 32 compases, está compuesta por dos exposiciones del mismo material temático (A), seguidas por una sección contrastante (B), llamada “puente” o “bridge”, y una última repetición de la sección A, esta forma es típica de la música popular del siglo XX.

“Esta forma fue ampliamente usada en canciones populares estadounidenses desde la década de 1920 hasta los años 50, particularmente en la tradición de los estándares de jazz” (Stephenson, 2002, p. 81).

- Forma ABACA (Rondó)

La forma ABACA corresponde a una variante del rondó clásico en la que un tema principal (A) retorna de forma recurrente entre secciones contrastantes (B, C,). Este estilo es utilizado en

obras instrumentales del clasicismo y romanticismo, pero también, ha sido adaptada a contextos contemporáneos. (Caplin, 1998).

-Forma ABC

La forma ABC es una estructura abierta en la que se presentan tres secciones contrastantes consecutivas, sin repetición de material temático. Este tipo de forma se asocia comúnmente con obras que persiguen una narrativa progresiva y no cíclica. (White, 1976).

-Forma AA'BCC'

Esta forma responde a un tipo de estructura desarrollada, donde el material inicial (A) es retomado con variaciones (A'), seguido de secciones contrastantes (B y C) que también presentan desarrollo o transformación en una nueva exposición (C'), es una forma mixta que permite continuidad temática con contraste progresivo. (Berry, 1986).

2.7.2 Recursos melódicos

- Notas pivote: Son elementos melódicos que funcionan como eje de transición entre arpeggios o motivos contrastantes, aportando continuidad y variación al discurso musical.

Figura 2.

Notas Pivote, tema (El día del quizás).



-Aproximaciones cromáticas: Consisten en el uso de notas ajenas a la tonalidad que rodean una nota objetivo, ya sea desde arriba ó, desde abajo o de forma doble. Este recurso melódico es utilizado en el lenguaje del jazz permitiendo intensificar el efecto de llegada a una nota fundamental del acorde.

Figura 3.

Aproximaciones cromáticas, tema (El día del quizás).



-Bordaduras: Son notas ornamentales que se sitúan inmediatamente por encima o por debajo de una nota principal, y que regresan a esta tras su ejecución.

-Escala cromática: En la práctica compositiva e improvisativa del jazz, esta escala no se utiliza como una sonoridad autónoma, sino como una herramienta para conectar notas estructurales o generar tensiones momentáneas.

Figura 4.

Escala cromática y bordaduras, tema (El día del quizás).



-Line cliché: Consiste en la modificación progresiva de una sola nota dentro de una sonoridad (generalmente en la línea de bajo o voz interna) para generar movimiento armónico y melódico.

Figura 5.

Line Cliché en la línea del bajo, tema (El día del quizás).

8 Gm D7/F# Gm/F G/B Cm9 Cm/Bb Am7b5

mf *p*

-Ostinato: Se refiere a la repetición persistente de una célula melódica o rítmica a lo largo de un fragmento o incluso de toda la pieza.

Figura 6.

Ostinato, tema (Ladran Sancho).

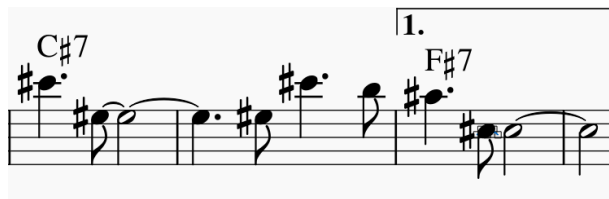
A Em Em(b6) Em6 Em(b6)

mf *p*

El uso recurrente de intervallos de sexta aporta una sonoridad abierta y contrastante del ostinato. Tales como se refleja en la figura 7.

Figura 7.

Intervalos de sexta, tema (Ladran Sancho).



-Modo Dórico: Este modo, habitual es frecuentemente debido a su carácter brillante tal como se refleja en la figura 8.

Figura 8.

Modo Dórico, tema (Ladran Sancho).



-Contra melodía: Se refiere a una línea melódica secundaria que se desarrolla simultáneamente con la melodía principal aportando contraste, densidad y dinamismo al entramado musical.

Figura 9.

Contra melodía, tema (Ladran Sancho).

The musical score for 'Contra melodía, tema (Ladran Sancho)' consists of three staves. The top staff is a bass clef with a Samba rhythm. It contains a sequence of chords: Dm6, Dm6, and Dm9. The middle staff is a treble clef with a melody consisting of quarter and eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line consisting of quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

-Notas largas: Son notas que generan un efecto de suspensión. Su uso puede aportar sensación de calma, solemnidad o claridad melódica, dependiendo del contexto.

Figura 10.

Notas Largas, tema (La Garita).

The musical score for 'Notas Largas, tema (La Garita)' shows a single staff in treble clef. The melody consists of long notes (half notes) on the notes C, G, F, C, G, F, C, G. Above the staff, the chords C/G, G, Cm6/G, and G are indicated. A first ending bracket is shown at the end of the staff.

-Sonidos estructurales: Son las notas consideradas fundamentales en la estructura de un acorde enfatizando en grados como, el tercero (3), el séptimo (7) y extensiones propuestas cómo la novena (9) y onzena. (11)

Figura 11.*Sonidos Estructurales. Tema (La Garita).*

The musical score for 'Sonidos Estructurales. Tema (La Garita)' consists of five staves of music. The first staff (measures 12-17) features chords Em, D/F#, C, C, D, and G. The second staff (measures 17-21) features chords F#7, Bm7, Aadd9, and D6. The third staff (measures 21-25) features chords C#7, F#m11, Eadd9, and A. The fourth staff (measures 25-29) features chords A/G, D/F#, and Fmaj7#11. The fifth staff (measures 29-32) features chords Em7, D, Dsus, and D.

- Segunda voz: Es una línea melódica secundaria que acompaña y complementa la melodía principal, manteniendo una relación armónica y rítmica.

Figura 12.*Segunda voz, tema (La 25)*

The musical score for 'Segunda voz, tema (La 25)' shows a single staff of music starting at measure 18. It features a pentatonic scale in the key of C minor (C, D, E-flat, G, A-flat) and chords Cm11 and Eb.

-Escala pentatónica: Escala musical compuesta por cinco sonidos diferentes dentro de una octava.

Figura 13.

Escala pentatónica, Cuando viví con ambos



- Escala alterada: Es un modo del sistema menor melódico que se construye desde el séptimo grado de dicha escala. Contiene todas las alteraciones posibles aplicadas a la dominante: 9 \flat , 9 \sharp , 11 \sharp y 13 \flat , por lo tanto, resulta especialmente útil para improvisar sobre acordes dominantes alterados (V7alt), debido a que, incluye todas las tensiones posibles sin resolver.

Figura 14.

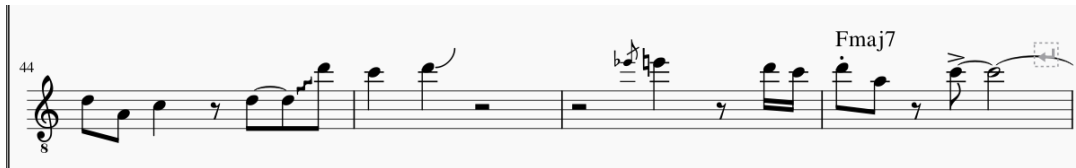
Escala alterada, tema (Parábola del hombre común).



-Articulaciones: Son formas dinámicas las cuales ejecutan y conectan las notas en una melodía, destacando su expresión y dinámica.

Figura 15.

Articulaciones, tema (Parábola del hombre común).



-Subdivisión: Es una técnica que permite modular la duración de las notas dentro de un compás, generando variedad rítmica y fluidez en la interpretación de las frases melódicas.

Figura 16.

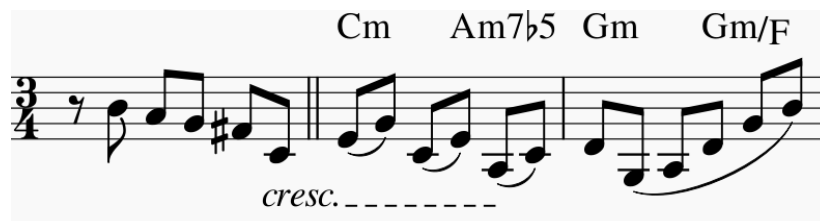
Subdivisión, tema (Cuando viví con ambos).



- Anacrusa: e refiere a un grupo de notas o una nota que no tiene acento y que precede al primer tiempo fuerte de una frase musical. Esta aparece antes de la barra de compás y puede estar al inicio o en medio de una pieza musical.

Figura 17.

Anacrusa, tema (El día del quizás).



2.7.3 Recursos armónicos

- Dominantes secundarias: Permiten crear tensiones momentáneas hacia acordes distintos al I grado generando breves modulaciones que enriquecen el movimiento armónico sin alejarse de la tonalidad principal. Su presencia agrega direccionalidad y color al discurso.

Figura 18.

Dominantes secundarias, tema (El día del quizás).

Musical notation for Figure 18, showing a melodic line in G major with secondary dominants. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a common time signature. The melody starts at measure 17. Above the staff, the following chords are indicated: Bb/Ab, Eb/G, A7, A7#9, and D7. A box labeled 'B' is present at the end of the line. A dynamic marking 'p' (piano) is shown below the staff.

- Dominantes deceptivas: Interactúan con la expectativa de una resolución que no ocurre, desviando la atención hacia grados inesperados. Este recurso suele utilizarse para generar sorpresa o alargar la sensación de inestabilidad.

Figura 19.

Dominantes deceptivos, tema (El día del quizás).

Musical notation for Figure 19, showing deceptive dominants. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a common time signature. The melody starts at measure 17. Above the staff, the following chords are indicated: Fsus4, F, D7b9/F#, and Bb. A dynamic marking 'f' (forte) is shown below the staff.

- Intercambios modales: Introducen acordes provenientes de modos paralelos para modificar el carácter emocional del pasaje sin cambiar la tónica.

Figura 20.

Intercambios modales, tema (El día del quizás, y La Garita).

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is labeled 'A' and contains two measures. The first measure has a Gadd9 chord and the second measure has an Ebmaj9 chord. The second staff starts at measure 5 and contains the same two measures with Gadd9 and Ebmaj9 chords.

- Inversión de acordes: Modifica la nota central (raíz) de un acorde, lo que altera la percepción de movimiento armónico y suaviza los saltos entre acordes. Se usan comúnmente para lograr líneas de bajo más melódicas o para controlar la dirección del flujo armónico

Figura 21.

Inversión de acordes, tema (El día del quizás).

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is labeled 'B' and contains three measures with chords Gm/F, Cm/Eb, and A7/E. The second staff starts at measure 29 and contains six measures with chords Bb/F, Ebm/Gb, Gm7, A7, D7, and Gm. The dynamic marking 'mf' is present below the first staff.

- Voicings y drops: Los voicings definen cómo se disponen las notas de un acorde y qué colores armónicos se priorizan. Por el contrario, los “drops” permiten abrir el sonido del acorde o facilitar su ejecución instrumental. Este tipo de disposición influye directamente en la textura, el peso rítmico y el carácter armónico de una sección.

Figura 22.

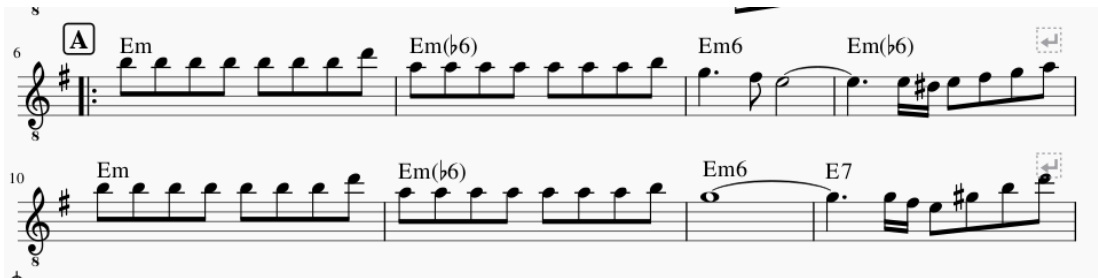
Voicings y drops, tema (El día del quizás).



- Pedal en el bajo: Es un recurso armónico que consiste en mantener una nota fija en la voz grave mientras el resto de las voces se desplazan. En la sección A de la forma, este procedimiento permite generar movimiento armónico en el registro medio-agudo, conservando una base estable y constante que refuerza el carácter inicial.

Figura 23.

Nota pedal en el bajo. (tema) Ladran Sancho.



-Acordes extendidos: Estas estructuras se emplean sobre acordes menores con el fin de añadir tensiones adicionales (como séptimas, novenas o sextas), ampliando el color armónico y profundizando el carácter expresivo de la pieza.

Figura 24.

Acordes extendidos, tema (Parábola del hombre común).

-Modulación: Entendida como el cambio de centro tonal, se utiliza aquí como una herramienta formal para marcar el paso a una nueva sección. La primera modulación se da al pasar del acorde de Mi menor a Re menor (una segunda mayor descendente), lo que introduce las secciones C y D. Asimismo, una segunda modulación lleva de Re menor a Fa sostenido menor (una tercera mayor ascendente), estableciendo un nuevo espacio tonal que se mantiene durante la sección de solos (CCDC). Finalmente, se regresa a Mi menor, cerrando el ciclo formal de la obra. Estas modulaciones no solo renuevan el entorno armónico, sino que también contribuyen a delinear con claridad las distintas etapas del discurso musical que se pretende plantear, reforzando la percepción estructural por parte del oyente.

Figura 25.*Modulación, tema (Ladran Sancho).*

-Acordes triádicos: Condicionales formados por tres notas que corresponden a la raíz, (la tónica, la tercera y la quinta de una escala). Suelen ser bloques fundamentales de la armonía tonal y pueden ser mayores, menores, aumentados o disminuidos, dependiendo de la relación interválica entre las notas.

Figura 26.*Acordes triádicos, tema (La garita).*

- Cadencia plagal: Es un tipo de cierre armónico que va del acorde de subdominante (IV o iv) a la tónica (I), y suele dar una sensación conclusiva. Es conocida también como la "cadencia del amén" por su uso frecuente en la música litúrgica.

Figura 27.

Cadencia plagal, tema (La Garita).

Modo Lidio: es un modo derivado de la escala mayor que se caracteriza por tener la cuarta aumentada (#4), por ejemplo, si tomamos sol lidio, las notas serían: sol, la, si, do#, re, mi, fa#, generando una sensación brillante y expansiva. Modo muy usado en el jazz.

Figura 28.

Modo lidio, tema (La garita).

-Tercera de picardía: es un término que se refiere a un recurso utilizado en la armonización musical especialmente en la música de época barroca y en la música tradicional. Consiste en una alteración de la tercera de un acorde, cambiándola por una tercera mayor en lugar de una tercera menor.

Figura 29.

Tercera de picardía, tema (La 25).

-Contrafact: Técnica compositiva que consiste en escribir una melodía original sobre la progresión armónica de una canción ya existente. Es muy utilizada en el jazz como forma creativa que mantiene estructuras armónicas conocidas.

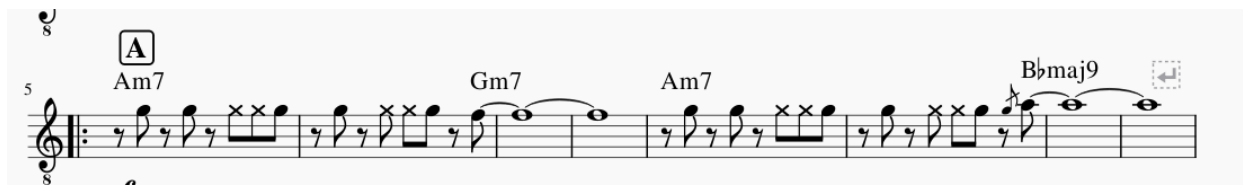
Figura 30.

Contrafact, Tema (Parábola del hombre común).

-Modo frigio: Es uno de los modos derivados de la escala mayor y se construye comenzando una escala mayor desde su tercer grado, lo que le da una sonoridad oscura y tensa.

Figura 31.

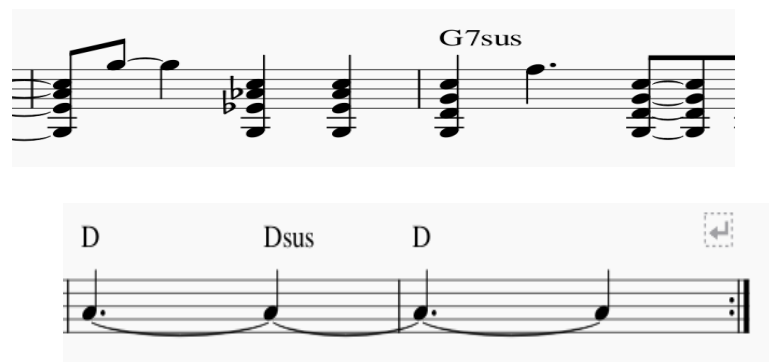
Modo frigio, tema (Parábola del hombre común).



-Acordes suspendidos: Acorde en el que la tercera ha sido reemplazada por la segunda mayor o la cuarta justa creando una tensión armónica que habitualmente resuelve hacia un acorde con tercera.

Figura 32.

Acordes suspendidos, temas (La garita, y Parábola del hombre común).



-Cadencia II-V-I: Esta cadencia suele resaltar un acorde construido sobre el segundo grado de la escala (II) se mueve al quinto (V), para resolver en el primero (I).

Figura 33.

Cadencia II-V-I, tema (Parábola del hombre común).

- Shout chorus: Es una sección de una composición o arreglo generalmente expuesta hacia el final de una pieza, en la que la banda toca con gran intensidad, energía y volumen, usualmente en bloques armónicos con frases rítmicamente sincronizadas.

2.7.4 Recursos rítmicos

-Clave: Patrón rítmico repetitivo que en este caso agrupa las corcheas para cambiar los acentos. Es una estructura que organiza el cómo interactúan los demás instrumentos rítmicamente.

Figura 34.

Clave 2-3 y 3-2 en 5/8. Tema (La Garita).

- Síncopa: Recurso rítmico en el que se desplaza el acento natural del compás hacia un tiempo débil o una subdivisión débil, creando una sensación de desestabilización o tensión rítmica.

Figura 35.

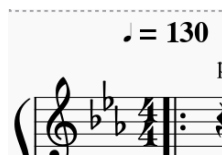
Síncopa, tema (La 25).



- Up Tempo: Término utilizado para describir un tempo rápido considerado a partir de 120bpm en adelante. Se asocia con un ritmo enérgico y acelerado común en géneros como el jazz, el rock y la música bailable.

Figura 36.

Up tempo, tema (La 25).



- Compás de 3/4: Compas con tres tiempos, en el cual cada tiempo equivale a una negra. Esta métrica es comúnmente utilizada en el vals, así como en música clásica y popular.

Figura 37.

Compás de 3/4, tema (El día del quizás).



- Compás de 2/2: También conocido como compás "cut time" o "alla breve", el cual tiene dos tiempos por compás, y cada tiempo equivale a una blanca. Generalmente se usa en música up tempo, facilitando la lectura y el flujo de ritmos veloces.

Figura 38.

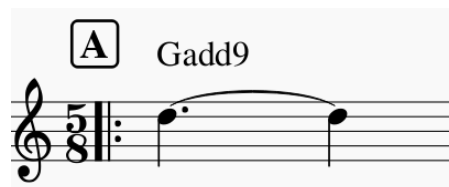
Compás de 2/2, tema (Ladran Sancho).



Compás de 5/8: Un compás irregular donde cada compás tiene cinco tiempos y cada tiempo equivale a una corchea.

Figura 39.

Compás de 5/8, tema (La Garita).



- Superposición rítmica (3 contra 2): Técnica rítmica en la que tres notas se tocan simultáneamente en el mismo ritmo de dos notas. Esto crea un contraste rítmico que genera una sensación de tensión y resolución.

Figura 40,

3 contra 2. Tema (El día del quizás).

- Cuatrillos: Subdivisión rítmica en la que un tiempo se divide en cuatro partes iguales, generalmente representadas por corcheas o semicorcheas.

Figura 41.

Cuatrillos, tema (El día del quizás).

- Tresillos: Subdivisión rítmica en la que un tiempo se divide en tres partes iguales se representa generalmente por tres notas en un mismo tiempo. Los tresillos dan una sensación de fluidez irregular y ritmo sincopado.

Figura 42.

Tresillos, tema (Cuando viví con ambos).



-Superposición métrica (5/4 sobre 5/8): Técnica en la que se combinan dos métricas diferentes en un mismo contexto, como 5/4 y 5/8, generando una sensación de multiplicidad rítmica. Esto permite una interacción completa entre los dos patrones rítmicos, creando un contraste de dos dimensiones en la misma pieza.

Figura 43.

5/4 Contra 5/8. Tema (La Garita).



- Amalgama: Es el recurso en el que se combinan diferentes métricas o tiempos de forma simultánea sin que exista una clara distinción entre ellos.

Figura 44.

Amalgama, tema (cuando viví con ambos).



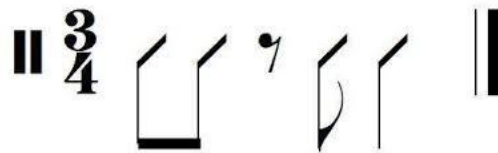
2.8 Estilos

En este apartado se abordan los estilos musicales que serán interpretados en las composiciones desarrolladas analizando sus características fundamentales e influencias.

- Pasillo: Considerado como género tradicional de la música andina, caracterizado por su ritmo ternario y su expresión cantábil. Este estilo es considerado como uno de los géneros nacionales más importantes de Colombia. Musicalmente el pasillo se caracteriza por un compás de 3/4 con una fuerte influencia de la música europea, en particular, la polca y el vals. Neira, F. (2005).

Figura 45.

Patrón rítmico del pasillo.



- Jazz waltz: Es una forma de jazz que utiliza el compás de 3/4, estructura rítmica típica del vals. Este estilo se caracteriza por su fluidez y elegancia, pero conserva la libertad y complejidad improvisatoria del jazz. Hennessey, J. (2004).

Figura 46.*Patrón rítmico del jazz waltz.*

- Baiao: Caracterizado como género de la música popular de Brasil, especialmente relacionado con la región noreste del país. Su ritmo suele ser binario marcado por la subdivisión ternaria y se caracteriza por un compás de 2/4 o 4/4.

Figura 47.*Patrón rítmico del baiao.*

- Funk: Es un género de música afroamericana que se originó en la década de 1960, principalmente en los Estados Unidos, y tiene una fuerte base rítmica con énfasis en el "groove" (ritmo). Se caracteriza por su uso intensivo de líneas de bajo rítmicas y sincopadas, así como su acentuación de los tiempos débiles del compás. Schloss, J. G. (2004)

Figura 48.*Patrón rítmico del funk*

- Gospel: Género musical originado en las comunidades afroamericanas de Estados Unidos a fines del siglo XIX, que combina elementos del canto religioso con estructuras del blues y el jazz. Se caracteriza por armonías vocales potentes, uso de coros, progresiones emotivas y una fuerte carga espiritual y expresiva influenciando profundamente géneros como el soul, R&B y pop contemporáneo.

Figura 49.*Patrón rítmico del góspel*

Shuffle: es un estilo de ritmo caracterizado por una subdivisión ternaria. El shuffle tiene una sensación muy distintiva de movimiento, especialmente en la batería y el bajo, y es clave en géneros como el blues y el rock and roll. Giro, R. (2006).

Figura 50.*Patrón rítmico del shuffle.*

- Samba: Es un género musical brasileño con profundas raíces africanas especialmente popular en las festividades del Carnaval. Se caracteriza por un compás de 2/4 y un ritmo sincopado que da lugar a una danza vibrante y energética. Su origen se encuentra en las comunidades afrobrasileñas, y su evolución la ha convertido en un pilar de la música popular brasileña. Giro, R. (1999)

Figura 51.*Patrón rítmico de la Samba.*

- Candombe: es un género musical y una danza tradicional de Uruguay, originado en la comunidad afrodescendiente. Se caracteriza por el uso de tambores como el "tambor piano", "repique" y "chico", que se tocan en patrones polirítmicos complejos. Berriel, F. (2012).

Figura 52.*Patrón rítmico del Candombe.***2.9 Recursos de improvisación utilizados**

Este apartado describe el proceso personal de aprendizaje y adopción de recursos técnicos para la improvisación, destacando tres pilares fundamentales: la transcripción como herramienta inicial, el estudio metódico de técnicas específicas y la escucha profunda como base para la apreciación y aplicación musical.

2.9.1 La Transcripción

Nettl, B. (1983), en su obra fundamental sobre etnomusicología, destaca la importancia de la transcripción como herramienta para el análisis de músicas de tradición oral, donde la notación se convierte en un medio para preservar y estudiar manifestaciones musicales que no se transmiten por escrito.

En el contexto del Jazz Berliner, P. F. (1994) el cual explora en profundidad el proceso de aprendizaje del jazz, donde la transcripción juega un papel crucial. Los músicos de jazz transcriben a oído y memorizan solos de sus ídolos para internalizar el lenguaje, las frases, las técnicas y los

recursos armónicos característicos del género, sin necesariamente escribirlos. Berliner destaca cómo la transcripción facilita el desarrollo de un "vocabulario musical" propio.

La transcripción musical se revela como una práctica que entrelaza estrechamente la percepción auditiva, los procesos cognitivos y la ejecución motriz fortaleciendo habilidades como la memoria auditiva, la comprensión estilística y la capacidad de plasmar la música en un formato escrito, enriqueciendo así la interpretación musical. Como señala Pinto Ortega (2024) en su tesis, "la transcripción ha sido abordada como la práctica de "tocar de oído" donde el intérprete estimula y desarrolla capacidades auditivas, cognitivas y motrices, por lo que se refiere a el fortalecimiento de habilidades musicales a través de la percepción auditiva".

2.9.2 Estudio metódico

"How to Improvise" de Hal Crook (1991) el cual presenta como una guía fundamental en el proceso de aprendizaje de la improvisación. Este manual destaca por su enfoque sistemático y práctico, ofreciendo un camino estructurado para el desarrollo de habilidades improvisatorias. En este sentido, la transcripción, como se menciona en Pinto Ortega (2024), se complementa con el estudio metódico, ya que "la transcripción ha sido abordada como la práctica de "tocar de oído" donde el intérprete estimula y desarrolla capacidades auditivas, cognitivas y motrices". Crook proporciona un marco de trabajo que permite organizar y aplicar los conocimientos adquiridos a través de la transcripción.

Técnicas clave

Crook propone diversas técnicas para estructurar la improvisación. Algunas de las que se aplicaron incluyen:

- "Play and Rest" (tocar y descansar): Esta técnica fomenta la creación de frases claras y con espacio, alternando momentos de actividad melódica con pausas significativas. Esto ayuda a desarrollar un discurso musical más articulado y fácil de seguir.

- "Citing the Melody" (citar la melodía): Esta técnica invita a utilizar fragmentos o variaciones del tema principal de la pieza como base para la improvisación. Esto crea una conexión directa con la composición original y aporta coherencia estilística al solo.

- Longitud de frases: Crook también aborda la importancia de variar la longitud de las frases para crear interés y dinamismo en la improvisación. Se exploró cómo combinar frases cortas y concisas con frases más largas y elaboradas para construir un discurso musical con diferentes niveles de intensidad.

- Densidad rítmica: Es decir, la cantidad de notas tocadas en un período de tiempo determinado, es otra técnica clave. Se experimentó con la alternancia entre pasajes rítmicamente densos y pasajes más espaciados para crear contraste y dirección en la improvisación.

- Time feel: Crook enfatiza la importancia del "time feel", o la sensación rítmica. Se trabajó en desarrollar un sentido sólido del ritmo y en explorar diferentes subdivisiones y acentuaciones para crear groove y swing.

- Notas no disponibles: Son notas que están fuera de la armonía tradicional de un acorde. Se exploró el uso controlado de estas notas para crear tensión y resolución en la improvisación.

- Notas guía: Son notas específicas dentro de un acorde que tienen una fuerte tendencia a resolver en otras notas. Se estudió cómo utilizar las notas guía para crear líneas melódicas con una dirección armónica clara.

- Relación escala-acorde: Crook proporciona un marco para comprender la relación entre escalas y acordes, lo cual es fundamental para la improvisar de manera coherente sobre una

progresión armónica. Se aplicaron estos conceptos para seleccionar las notas apropiadas para cada acorde y crear solos que reflejen la armonía subyacente.

2.9.3 Escucha activa

“Cómo escuchar música” de Aaron Copland se presenta como una guía esencial para desarrollar una escucha activa y analítica. Copland propone que la apreciación musical trasciende la mera percepción sensorial, invitando a una inmersión profunda en la obra para desentrañar sus elementos compositivos, estilísticos y expresivos complementando la práctica de la transcripción (Pinto Ortega, 2024) al desarrollar aún más las capacidades auditivas, permite al intérprete aprender de oído en un nivel más elevado, internalizando no solo notas y ritmos, sino también la intencionalidad y el contexto de la música.

Los tres planos de la escucha: Copland (s.f.) describe tres planos interdependientes de la escucha musical:

- El plano sensorial, que se centra en el placer inmediato del sonido
- El plano expresivo, que considera las emociones y el significado que la música evoca.
- El plano puramente musical, que implica un análisis consciente de los elementos formales, armónicos, melódicos y rítmicos.

Estos planos se aplican tanto al análisis de obras de otros compositores como a la reflexión sobre las propias creaciones. En el contexto de este trabajo, la comprensión de estos planos es crucial para analizar las improvisaciones, identificando cómo los músicos construyen discursos coherentes y expresivos a partir de los elementos musicales disponibles.

Aplicación al proceso creativo:

- La escucha profunda influenciada por los conceptos de Copland, facilita el aprender de oído en un sentido amplio, no se trata solo de reproducir notas, sino también, de comprender la lógica interna de la música, lo que permite desarrollar un vocabulario musical a partir del lenguaje.

- El análisis de improvisaciones de otros músicos, guiado por la escucha activa, se convierte en una herramienta para extraer ideas y técnicas que pueden adaptarse al propio estilo. Se observan elementos como el fraseo, la interacción con la armonía, el uso del ritmo y el desarrollo estructural en el solo, buscando estrategias para enriquecer la propia improvisación.

3. Metodología

3.1 Composición de las seis obras:

En esta fase se llevó a cabo la creación y el desarrollo de las seis obras originales. Se aplicaron los conocimientos adquiridos en la fase anterior para diseñar la estructura formal, la melodía, la armonía y el ritmo de cada pieza. Se seleccionó el formato para interpretar cada obra y se realizaron los arreglos correspondientes.

- Composición de las melodías, armonías y ritmos de cada obra.
- Diseño de la estructura formal de las piezas, incluyendo secciones, transiciones y desarrollos.
- Selección de formato para cada obra

- Decisiones interpretativas y arreglos a partir del formato.
- Elaboración de partituras y materiales para los músicos intérpretes.

3.1.1 Ensamble y Montaje:

Esta fase se dedicó a la interpretación de las obras en conjunto, con un énfasis en la integración de la improvisación como elemento fundamental. Se realizaron ensayos para coordinar la ejecución de las partes escritas y para explorar las posibilidades improvisatorias dentro de cada composición.

- Ensayos del ensamble para trabajar la interpretación de las obras.
- Desarrollo de las secciones de improvisación, definiendo los parámetros y las estructuras armónicas sobre las cuales se improvisará.
- Exploración de la interacción musical entre los intérpretes, incluyendo la comunicación y el diálogo durante la improvisación.
- Ajustes y refinamiento de la interpretación en función de las decisiones tomadas durante los ensayos.

3.2 Tipo de análisis implementado: Análisis formal

3.2.1 *El día del quizás*

- Sentido estético y origen creativo

El día del quizás surge del deseo de explorar el lenguaje del pasillo desde una perspectiva contemporánea, con el propósito de modelarlo hacia las dinámicas del jazz. En su concepción, el autor se inspira en creadores que han abordado la música andina y colombiana con mirada expansiva, tales como León Cardona, Andrés Ospina, Juan Pablo Cediél, Edmar Castañeda y Jaime Jaramillo Arias.

El título *El día del quizás* alude a ese momento indefinido y suspendido en el tiempo, a ese instante que nunca llegó, que se aplazó y terminó por desvanecerse. En ese sentido, no solo se trata de una experimentación estilística, sino también de una reflexión emocional sobre el tiempo, la memoria y la espera.

- Aspectos musicales

Tabla 1.

Ficha técnica, El día del quizás

Tonalidad	G menor
Forma	AABA + coda
Forma de solos	A
Métrica	3/4
Estilo	Pasillo / Jazz Waltz
Tempo	Negra = 175 (corchea swing)

Tabla 2.*Formato, El día del quizás*

Instrumento	Función
Vibráfono	Melodía, Solo
Guitarra	Contra melodía
Teclado	Acompañamiento, Solo
Bajo	Acompañamiento, Solo
Batería	Acompañamiento

- Estructura

La obra está estructurada en una forma Intro – AABA – Coda, en la que la coda retoma el material de la introducción, pero con una rearmonización y una amalgama rítmica añadida al final, que acompaña una variación melódica de cierre. Esta estructura fue concebida para resaltar la exposición temática en las secciones A, donde se presenta la identidad principal de la pieza, y generar un contraste expresivo en la sección B, que posee un carácter más amplio y menos subdividido rítmicamente.

Los solos se desarrollan exclusivamente sobre la sección A, aprovechando su claridad armónica y su función estructural dentro de la forma, también al ser una sección irregular por los 15 compases que la componen puede generar una atmosfera de irregularidad al momento de improvisar. Al concluir la improvisación, el solista da una señal para retomar la sección B y llevar la obra hacia su cierre definitivo en la coda.

Figura 53.

Intro, tema (El día del quizás).

Musical score for Figure 53, showing the introduction of the theme. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then eighth notes A4-Bb4-C5, and continues with eighth notes D5-E5-F5, G5-A5, Bb5-C6, and D6. Chords are indicated above the staff: Cm, Am7b5, Gm, Gm/F, A7/E, and D7b9. A 'cresc.' marking is present under the first few notes, and a '3' indicates a triplet of eighth notes in the final measure.

Figura 54.

Coda, tema (El día del quizás).

Musical score for Figure 54, showing the coda of the theme. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then eighth notes A4-Bb4-C5, and continues with eighth notes D5-E5-F5, G5-A5, Bb5-C6, and D6. Chords are indicated above the staff: Cm/G, Am7b5, Gm/Bb, Gm/D, A7/E, D7b9, A7/C#, D7b9, and Gm. The score includes first and second endings, with a repeat sign and a double bar line at the end.

Figura 55.

Sección de los solos (15 compases), tema (El día del quizás).

Musical score for Figure 55, showing the solo section. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody is indicated by a box 'A' and a double bar line. The first line of the solo section (measures 7-14) is marked 'mf' and contains chords: Gm, D7/F#, Gm/F, G/B, Cm9, Eb/Bb, Am7b5, F#sus4, and F#. The second line (measures 15-21) is marked 'f' and contains chords: D7b9/F#, Bb, Ab6, Eb/G, A7, A7#9, and D7b9. The solo section ends with a double bar line.

- Melodía

La melodía de El día del quizás inicia con una anacrusa y se construye principalmente a partir de cromatismos y arpeggios delineados por bordaduras, notas de paso y aproximaciones

cromáticas, lo que le otorga un carácter melódico fluido y expresivo. La escritura hace un uso intenso de corcheas, lo que aporta agilidad al discurso melódico dentro de un up tempo.

Figura 56.

Anacrusa, aproximaciones cromáticas y bordaduras, tema (El día del quizás).



La indicación de corchea swing establece un fraseo flexible y con movimiento interno, que contrasta con la claridad rítmica de la métrica ternaria. El fraseo melódico está elaborado a partir de silencios, apoyaturas, articulaciones y dinámicas, que definen no solo el contorno melódico, sino también el carácter interpretativo de la línea, brindándole un aire conversacional y espontáneo dentro de la lógica del pasillo.

Figura 57.

Corchea swing, cromatismos y arpeggios, tema (El día del quizás).

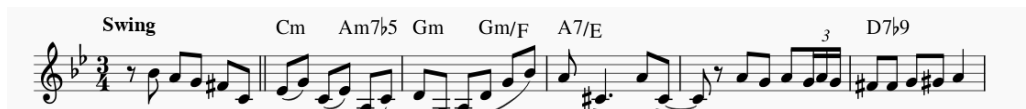


Figura 58.

Fraseo melódico A, tema (El día del quizás).

Si bien en la sección B se introducen figuras como negras con puntillo y cuatrillos que sugieren una superposición rítmica de 3 contra 2 a partir del diseño melódico, se mantiene de forma predominante la corchea como célula rítmica principal. Esto permite conservar la continuidad y la identidad rítmica de la melodía a lo largo de toda la obra, incluso en los momentos donde se exploran variaciones métricas y acentuaciones contrastantes.

Figura 59.

Fraseo melódico B, tema (El día del quizás).

Figura 62.

Inversión de acordes, tema (El día del quizás).

Musical notation for Figure 62. The staff shows a sequence of notes corresponding to the following chord inversions: Cm/G, Am7 \flat 5, Gm/B \flat , Gm/D, and A7/E. The notation includes a first ending bracket over the final measure.

En la sección B, por ejemplo, los dos primeros acordes aparecen en tercera inversión, situando la séptima como nota del bajo, lo cual refuerza la sonoridad inestable y expresiva de esa sección.

Figura 63.

Tercera inversión, El día del quizás

Musical notation for Figure 63. The staff shows two measures with chord inversions: Gm/F and Cm/B \flat .

Además, se emplean acordes suspendidos estratégicamente, tanto en cadencias como en pasajes de acompañamiento, con el fin de propiciar movimientos melódicos internos y suavizar las resoluciones armónicas.

Figura 64.

Acordes suspendidos, tema (El día del quizás).

Musical notation for Figure 64. The staff shows a sequence of notes corresponding to the following chords: F $\text{sus}4$, F, D7 sus , and D7.

- Ritmo

En el plano rítmico, se apoya en una ilusión rítmica constante basada en la superposición 3 contra 2, que se presenta desde los primeros compases y actúa como un recurso estructural y guía interpretativa para los solistas. Esta ilusión se genera al agrupar los fraseos melódicos y armónicos en células de dos negras, lo que produce un efecto de desplazamiento métrico dentro del compás de 3/4. Este procedimiento aporta dinamismo y rompe con la previsibilidad del compás ternario, el cual tiende a enfatizar los pulsos fuertes y débiles de manera regular.

Figura 65.

3 contra 2, tema (El día del quizás).

The musical score for '3 contra 2, tema (El día del quizás)' is presented in two staves. The top staff is the melody in treble clef, and the bottom staff is the accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in 3/4 time and features a 3 contra 2 rhythmic pattern. The accompaniment consists of chords: Gm/F, G/B, Cm9, Cm/Bb, and Am7b5. A dynamic marking 'p' is present above the first measure of the melody.

Hacia el final de la obra, en la coda, se introduce una amalgama métrica que intensifica la tensión del cierre. Esta sección culmina en el tercer pulso del compás, evocando los finales típicos del pasillo tradicional, donde el remate ocurre fuera del primer tiempo, otorgándole un carácter sorpresivo y expresivo.

Figura 66.

Amalgama, tema (El día del quizás).

The musical notation for Figure 66 consists of two staves. The top staff is in 5/4 time and contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in 3/4 time and contains a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords are indicated above the notes: A7/E, A7/C#, A7/C#, D7b9, and Gm.

En cuanto al acompañamiento, el bajo desarrolla un ostinato rítmico característico del pasillo, que va mutando conforme avanza la interpretación colectiva. Por su parte, la batería adopta un patrón tradicional de pasillo, adaptado con una corchea swing que remite a la estética del *jazz waltz*, fusionando elementos del folclore andino con el lenguaje del jazz moderno.

Figura 67.

Ostinato del bajo, tema (El día del quizás)

The musical notation for Figure 67 shows a bass line ostinato in 3/4 time. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords are indicated above the notes: Gm, D7/F#, Gm/F, and G/B.

3.2.2 Ladrán Sancho

- Sentido estético y origen creativo

Ladrán Sancho es una obra que nace a partir de un motivo melódico compuesto en Argentina, mientras el autor visitaba Buenos Aires. En ese momento, se encontraba explorando las sonoridades del folclore del sur del continente, influenciado por compositores como Carlos Aguirre (Argentina), Hugo Fattoruso (Uruguay), Rubén Rada (Uruguay), Hermeto Pascoal

(Brasil) y Airto Moreira (Brasil). La obra se concibe como un baião, género tradicional de Brasil que permite amplias posibilidades de interpretación y fusión.

El propósito de esta composición fue profundizar en el estudio y la comprensión de los lenguajes musicales vinculados al folclore sudamericano. El título *Ladran Sancho* es una mención al bar homónimo ubicado en el barrio Villa Crespo de Buenos Aires, donde, en medio de una jam session, surgió la idea inicial que dio vida a esta pieza.

- Aspectos musicales

Tabla 3.

Ficha técnica, Ladran Sancho

Tonalidad	E menor
Forma	ABACDA
Forma de solos	CCDC
Métrica	2/2
Estilo	Baiao / Partido Alto
Tempo	Blanca = 100 bpm

Tabla 4.

Formato, Ladran Sancho

Instrumento	Función
Guitarra Eléctrica	Melodía, Solo
Saxofón Tenor	Contra melodía, Solo
Trompeta	Contra melodía, Solo
Teclados	Acompañamiento, Efectos
Bajo	Acompañamiento
Batería	Acompañamiento
Percusión menor	Acompañamiento

Figura 71.

Ostinato Rítmico melódico, tema (Ladran Sancho).

En la cadencia final de esta misma sección, aparece una nueva idea melódica que enfatiza el intervalo de sexta, funcionando como contraste respecto al ostinato previo.

Figura 72.

Cadencia A, tema (Ladran Sancho).

La sección B introduce un cambio en el fraseo: a diferencia de la sección A, que acentúa las caídas melódicas sobre los pulsos fuertes del compás, aquí las frases tienden a resolverse en pulsos débiles o en contratiempos, generando un juego rítmico que refuerza el carácter contrastante de esta sección.

Figura 73.

Síncopa, tema (Ladran Sancho).

En las secciones C y D, donde se presentan modulaciones armónicas, la melodía conserva su enfoque rítmico-melódico reiterativo mediante un nuevo ostinato que se adapta a los centros tonales cambiantes sin perder la coherencia discursiva del tema.

Figura 74.

Ostinato del puente. Tema (Ladran Sancho).

- Armonía

La sonoridad armónica de la sección A se construye a partir de una nota pedal en el bajo, sobre la cual una voz intermedia realiza un movimiento cromático descendente. Este recurso genera una línea cliché que conecta el quinto grado del acorde con su séptima, pasando por la sexta menor y mayor, hasta llegar a un dominante que prepara una cadencia final, la cual se resuelve de forma deceptiva, evitando la resolución esperada y prolongando la tensión armónica.

Figura 75.

Armonía sección A, tema (Ladran Sancho).

Gracias a la conducción melódica y al carácter de la resolución al final de esta sección, la B sugiere una modulación al quinto grado de la tonalidad principal (Bm), adoptando una nueva lógica armónica en la que cambia completamente de acorde en cada compás. Esta estrategia introduce un sentido de movimiento constante, a diferencia de la estabilidad armónica establecida en la A.

Figura 76.

Armonía sección B, tema (Ladran Sancho).

Las secciones C y D, que funcionan como un puente, introducen una modulación abrupta: tras un B7 al final de la sección anterior, se produce una resolución inesperada hacia un Dm6, estableciendo un nuevo centro tonal en D dórico.

Figura 77.

Modulación, tema (Ladran Sancho)



Este centro se desplaza rápidamente en la sección D mediante una modulación ascendente por tercera mayor hacia F#m6 (F# dórico).

Figura 78.

Segunda Modulación, (Ladran Sancho).



En estos dos últimos acordes se desarrollan los solos, que exploran la sonoridad del modo dórico de manera libre, recurriendo también a variantes como el dórico b2 (M. melódica) y el dórico #4 (M. Armónica) para ampliar el color modal y enriquecer la improvisación.

- Ritmo

La obra está escrita en compás de 2/2, una elección común en aires como el baião, donde el uso de compás partido permite acentuar la sensación de blanca como unidad de pulso, brindando mayor amplitud rítmica que el compás de 4/4.

Figura 79.

Compas de 2/2, tema (Ladran Sancho).



En cuanto al aspecto rítmico, la pieza presenta una fuerte presencia de síncopas y subdivisiones acentuadas tanto en la melodía como en el acompañamiento. Este carácter rítmico dinámico y entrecortado contribuye a la vitalidad del baião, estilo que sirve de base a la obra.

Así como las secciones C y D introducen novedades en lo melódico y armónico, también lo hacen en lo rítmico. En esta parte, la base rítmica cambia hacia una variante de la samba conocida como *partido alto*, la cual desplaza los acentos hacia las dos últimas corcheas del compás, generando un contraste marcado con el patrón rítmico del baião y alterando la percepción del pulso.

Figura 80.

Patrón rítmico Partido Alto, tema (Ladran Sancho).



Durante los solos, este juego rítmico se abre aún más, permitiendo que el desarrollo se dé en cualquiera de los dos aires, baião o partido alto, según lo propongan el solista o la banda, lo que refuerza la flexibilidad interpretativa y el diálogo colectivo de la improvisación.

3.2.3 *La Garita*

- Sentido estético y origen creativo

La Garita surge del interés del compositor por explorar el merengue venezolano, género caracterizado por su métrica irregular en 5/8 y por su energía rítmica distintiva. A partir del contacto con amigos que compartieron música de este estilo, el autor comenzó a adentrarse más en su lenguaje. Entre los artistas que influenciaron este acercamiento se encuentran Jorge Glem, Aquiles Báez, Simón Díaz e Ilán Chester, exponentes clave del folclore venezolano contemporáneo.

Aunque ya había estudiado el compás de 5/8 en otros contextos, fue en el proceso compositivo donde realmente comprendió cómo se divide internamente para generar el fraseo característico del género.

El nombre hace referencia a un sector del departamento de Norte de Santander, Colombia, frontera con Venezuela. El título busca evocar esa cercanía geográfica y afectiva con el país vecino, con el que el compositor mantiene una conexión profunda tanto cultural como personal.

- Aspectos musicales

Tabla 5.

Ficha técnica, La Garita

Tonalidad	G mayor
Forma	AABA - Coda
Forma de solos	AA
Métrica	5/8
Estilo	Merengue venezolano
Tempo	Corchea = 200

Tabla 6.*Formato, La Garita*

Instrumento	Función
Violonchelo	Melodía, Solo
Guitarra	Melodía, Solo
Bajo	Acompañamiento, Solo
Teclados	Acompañamiento, Efectos
Batería	Acompañamiento

- Estructura

La estructura es relativamente tradicional, organizada bajo el esquema AABA' con una coda final que da cierre al tema. No obstante, su particularidad estructural radica en la duración poco convencional de las secciones B y A', las cuales se extienden por 20 compases, rompiendo así con la simetría típica del formato estándar.

Figura 81.*Sección B, tema (La Garita).*

Los solos se desarrollan sobre la sección A, y el paso a la sección B ocurre únicamente por señal del solista. Esto se debe a que la sección B no fue concebida como espacio para la improvisación, sino como un momento de contraste y desarrollo atmosférico dentro de la obra. En

cambio, la sección A sí está diseñada como un espacio abierto, donde los intérpretes pueden explorar y expandir libremente el material temático.

Figura 82.

Sección para los solos ,tema (La Garita).

The image shows a musical score for a solo section in 5/8 time. It consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a 3-2 subdivision. The second staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing chords: Gadd9, E7maj9, and G. The third staff is another guitar accompaniment with a bass clef, showing chords: Gadd9, E7maj9, Cadd9, and Cadd9. The fourth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing chords: Em, D/F#, C, C, D, and G. The fifth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing chords: C/G, G, Cm6/G, and G. The sixth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing chords: Em, D/F#, C, C, D, and G. The score includes a section marker 'A' at the beginning and a repeat sign at the end of each staff.

- Melodía

En la sección A, la melodía se caracteriza por el uso de notas largas y una escasa subdivisión, lo que contrasta con la métrica rápida del 5/8. Los desplazamientos melódicos se articulan principalmente a través de un fraseo que sigue una subdivisión 3–2, lo que genera una clave interna en el compás y refuerza el carácter rítmico del merengue venezolano.

Melódicamente, la línea se construye en su mayoría con notas pertenecientes a la triada o a sus extensiones, incorporando algunas notas de paso.

Figura 83.

Melodía sección A, tema (La Garita).

The image shows a musical score for Section A of 'La Garita'. It consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a box labeled 'A'. The second staff is the guitar accompaniment, with chords Gadd9, Ema9, and G. The third staff is the bass line, with chords Em, D/F#, C, C, D, and G. The fourth staff is the right-hand guitar accompaniment, with chords C/G, G, Cm6/G, and G. The fifth staff is the left-hand guitar accompaniment, with chords Em, D/F#, C, C, D, and G.

En la sección B, la melodía comienza con dos negras seguidas, lo que sugiere un cambio en la acentuación y da paso a una clave rítmica invertida (2–3), ofreciendo así una nueva sensación métrica. Además, en esta sección, cada acorde tiene una nota guía claramente definida dentro del discurso melódico, lo que genera una dirección clara y refuerza la función armónica de cada uno.

Figura 84.

Melodía sección B, tema (La Garita).

The image shows a musical score for Section B of 'La Garita'. It consists of two staves. The first staff starts with a box labeled 'B' and contains measures 21-24 with chords F#7, Bm7, Aadd9, and D6. The second staff contains measures 25-28 with chords C#7, F#m11, Eadd9, and A.

- Armonía

El tema inicia con un intercambio modal desde la tonalidad de sol mayor, establecida en la armadura, hacia un acorde de Ebmaj9 (bVI9), tomado del modo paralelo (sol menor). Este préstamo modal inicial, enriquecido con una novena, aporta color y amplitud desde el segundo compás, estableciendo un clima armónico abierto y sugerente.

Figura 85.

Préstamo modal, tema (La Garita).



Tras esta introducción modal, la progresión se mueve hacia un lenguaje más tonal, utilizando una secuencia familiar en muchas músicas populares: vi-IV-V. Estos acordes se presentan sin extensiones, conservando su carácter triádico y evocando el sonido simple y directo de la canción tradicional.

Figura 86.

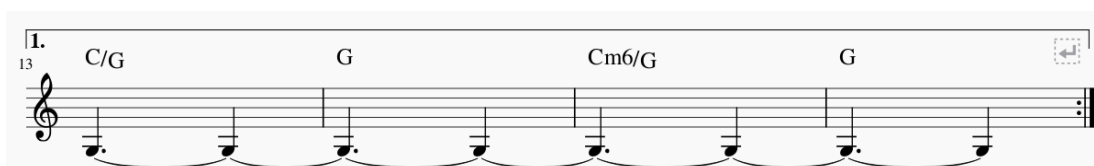
Grados vi-IV-V, tema (La Garita).



La sección A está atravesada por un pedal armónico (presente tanto en el bajo como en la melodía) que sostiene el flujo sin una resolución inmediata. En medio de estos pedales, se insinúa un movimiento plagal, usando los grados IV y IV menor.

Figura 87.

Notal pedal, Cadencia plagal, tema (La Garita).



La sección B, por su parte, introduce una carga de tensión armónica. Aquí aparecen dominantes secundarios y movimientos de V-I sin una tonalidad definida. Además todos sus acordes tienen extensiones que contribuyen a la atmósfera que se quiere crear.

Figura 88.

Dominantes secundarias, Extensiones. tema (La Garita).

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 21 and contains four measures with chords: F#7, Bm7, Aadd9, and D6. The second staff starts at measure 25 and contains four measures with chords: C#7, F#m11, Eadd9, and A. The notes are written in a way that suggests a melodic line, with some notes beamed together and others held across measures.

Finalmente, un Re suspendido al final de la B actúa como puente perfecto para regresar de manera natural a la tonalidad de sol mayor, dando paso a la A'.

Figura 89.

Acorde suspendido, tema (La Garita).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It contains three measures with chords: D, Dsus, and D. The notes are written in a way that suggests a melodic line, with some notes beamed together and others held across measures.

La obra concluye con una coda de diez compases construida sobre una cadencia plagal (IV-I), dentro de la cual se intercalan acordes de paso para darle movimiento a la línea de bajo. Este final se sella con un juego melódico entre G y G#11, que sugiere con sutileza la sonoridad brillante y abierta del modo lidio.

Figura 90.*Coda, tema (La Garita).*

- Ritmo

Este tema está escrito íntegramente en un compás de 5/8, lo cual le da desde el inicio una identidad rítmica poco convencional. Sin embargo, la métrica no se presenta como una rareza formal, sino que se integra de manera natural al fraseo del merengue venezolano, estilo que sirve de referencia central para toda la obra.

Figura 91.*Compás de 5/8, tema (La Garita).*

El merengue venezolano es un género tradicional del oriente de Venezuela, conocido por su métrica irregular, generalmente en 5/8, y por su clave rítmica característica, que suele organizarse en patrones de acentuación tipo 3–2 o 2–3, generando un pulso dinámico, vital y ligeramente asimétrico. En La garita, la clave 3–2 es predominante durante la exposición del tema,

marcando claramente los acentos dentro del compás de 5/8 y definiendo el carácter rítmico de las frases melódicas.

Figura 92.

Claves en el 5/8



Durante la sección de improvisación, la obra se expande rítmicamente. La sección rítmica (bajo, percusión y acompañamiento) tiene la libertad de alternar entre 5/8 y 5/4, lo que permite una apertura temporal que rompe con la regularidad del patrón inicial. Esta libertad métrica amplía el espectro interpretativo y ofrece al solista un espacio menos acentuado, desligado momentáneamente de la clave 3–2 tan marcada en el cuerpo principal de la obra. Así, el ritmo no solo estructura el tema, sino que también funciona como un elemento expresivo que se transforma a lo largo de la pieza.

Figura 93.

Sensación de 5/4 sobre 5/8, tema (La Garita).

3.2.4 La 25

- Sentido estético y origen creativo

La 25 es una composición que surge del interés del autor por explorar una estética contemporánea nutrida por el jazz moderno y el neo-soul, influenciado por agrupaciones y solistas como Snarky Puppy, Ben Williams, Robert Glasper, Christian Scott aTunde Adjuah, Terrace Martin.

El título hace referencia a un espacio lúdico y de esparcimiento ubicado a las afueras de la Universidad Industrial de Santander, donde estudia el compositor.

- Aspectos musicales

Tabla 7.

Ficha técnica, La 25

Tonalidad	Cm
Forma	Binaria
Sección de solos	A
Métrica	5/8
Estilo	Funk
Tempo	Negra = 120 bpm

Tabla 8.

Formato, La 25

Instrumento	Función
Guitarra Eléctrica	Melodía, Solo
Bajo	Acompañamiento, Solo
Piano	Acompañamiento, Solo
Batería	Acompañamiento

- Estructura

Este tema está dividido en dos grandes secciones: A y B. La sección A comienza con una introducción basada en un vamp entre el bajo y el piano, que establece un motivo rítmico que se mantiene constante a lo largo de la mayoría de esta sección. Luego del vamp, ingresan los acordes de acompañamiento, y finalmente la melodía principal, que desarrolla la sección A a lo largo de 20 compases.

Figura 94.

Introducción, tema (La 25).



Una vez re expuesta la sección A, aparece un breve puente de 8 compases donde ocurre un solo de batería. Este solo da paso a la sección B, que se desarrolla sobre una estructura de 16 compases.

Figura 95.

Puente, tema (La 25).

Musical notation for the bridge of the theme 'La 25'. It consists of two systems of staves. The top system is labeled 'Drums solo' and shows a drum solo pattern. The bottom system shows the piano and bass accompaniment. The piano part has two systems of staves, with the first system labeled 'Fm7' and the second system labeled 'Eb9'. The notation shows the chord progressions and the rhythmic accompaniment for the bridge.

Finalmente el tema concluye con la reexposición del vamp de la introducción entre el bajo y el piano.

- Melodía

Presenta un marcado contraste entre sus dos secciones principales. En la sección A, se caracteriza por su rítmica, con subdivisiones en semicorcheas y acentos que se anticipan al compás, generando una sensación de empuje constante. Melódicamente, esta sección se mueve principalmente dentro de la escala menor natural y la pentatónica menor, siempre relacionadas al acorde correspondiente, lo que le da un carácter directo y moderno.

Figura 96.

Ritmo melódico, tema (La 25).

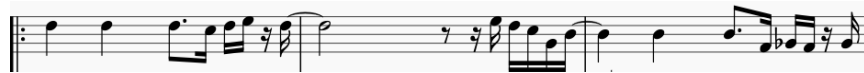


Figura 97.

Escala pentatónica menor, tema (La 25).



En contraste, en la sección B se opta por un enfoque más reposado. Las frases melódicas se construyen con notas más largas y conducen de manera clara hacia los tiempos fuertes del compás, generando una sensación de resolución y estabilidad. En esta parte, la melodía se apoya más directamente en los grados del acorde, reforzando la armonía y el carácter contemplativo que propone esta sección.

Figura 98.

Melodía sección B, tema (La 25).

- Armonía

Aunque la partitura está escrita con la armadura de Do menor (Cm), la obra no se ancla a una tonalidad fija. Desde el inicio, se establece un carácter ambiguo con un vamp en el bajo y el piano basado en la escala blues de Cm y en la escala menor de Eb.

A lo largo de la sección A, los acordes oscilan entre Cm y Ebm, siempre presentados mediante voicings cuartales. Este recurso (típico en el jazz moderno y el jazz-fusión) ofrece una textura abierta y ambigua, alejándose de la lógica funcional tradicional.

Figura 99.

Voicings cuartales, tema (La 25).

La sección A culmina con una cadencia en el tono de Ebm, resolviendo mediante una progresión de vi-vii-I hacia Eb mayor. Este cambio de modo (menor a mayor) se percibe como una "tercera de picardía" un concepto popularizado en el barroco.

Figura 100.

Tercera de picardía, tema (La 25).



La sección B propone una progresión de acordes menores que descienden: Fm9 – Ebm9 – Dbm9 – C7sus. Este tipo de sucesión puede entenderse dentro de una lógica simétrica, ya que los acordes menores descienden por segundas (un intervalo constante), generando un patrón armónico que mantiene el color modal pero varía el centro armónico.

Figura 101.

Armonía sección B, tema (La 25).

Fm9 simile...	Ebm9	Fm9	Ebm9	Dbm9	Cm7	Dbm9	C7sus
////	////	////	////	////	////	////	////

En cuanto a los solos, estos se desarrollan libremente sobre los dos acordes predominantes en la sección A: Cm y Ebm. No responden a una forma estrictamente establecida, lo que permite una exploración más abierta tanto melódica como armónicamente, en sintonía con el carácter moderno y experimental de la composición.

- Ritmo

En el plano rítmico, La 25 se basa principalmente en un funk en 4/4 con un tempo elevado, donde la subdivisión constante y las *ghost notes* cumplen un papel clave en la expresión del Groove en la sección rítmica. La sección rítmica genera distintas atmósferas a partir de patrones sincopados y altamente subdivididos, que sostienen la energía de la sección A.

En la sección B, el ritmo sufre una transformación notable: el groove funk da paso a una bossa nova, apoyando el cambio melódico y armónico de esta parte con un acompañamiento más relajado y lineal, que contrasta con la densidad rítmica de la sección anterior.

Para la sección de solos, se produce un corte tutti que habilita un cambio métrico a 6/8, donde el tresillo de corcheas del 4/4 pasa a convertirse en la corchea base del nuevo compás. Los solos se desarrollan sobre un ritmo de bembé en 6/8, aportando un aire afrocaribeño y polirrítmico. Finalmente, es el propio solista o la sección rítmica quien propone el retorno al 4/4, marcando el cierre de la sección de improvisación y la vuelta al material temático.

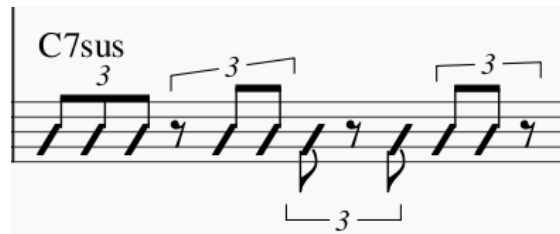
Figura 102.

Compás de 4/4 contra 6/8, tema (La 25).

The figure shows a musical score for a 4/4 time signature. The first six measures are grouped under a 6/8 time signature bracket. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The bass line consists of eighth notes with triplet markings. The melody consists of quarter notes and half notes, with a blue highlight on the eighth note in the 11th measure.

Figura 103.

Corte tutti sección B, tema (La 25).



3.2.5 Cuando viví con ambos

- Sentido estético y origen creativo

Esta obra nace como una exploración sonora de las progresiones armónicas características del gospel, influenciada por el lenguaje de pianistas como Keith Jarrett, Cory Henry, Robert Glasper y Aaron Parks, entre otros. A partir de estas progresiones (con sus giros emotivos, modulaciones suaves y riqueza armónica) surgió una melodía que terminó de dar forma a la composición. La intención del tema es evocar paisajes sonoros que remitan al universo espiritual y cálido del gospel, buscando transmitir sensaciones de recogimiento, esperanza y nostalgia. El título hace referencia a una etapa específica en la vida del compositor: los años en que vivió con ambos padres. Es, en esencia, un homenaje íntimo a esos días en los que asistir juntos a la iglesia era una tradición familiar, y la música se convertía en un canal de unión y significado.

- Aspectos musicales

Tabla 9.

Ficha técnica, cuando viví con ambos

Tonalidad	E mayor
Forma	Ternaria
Sección de solos	A
Métrica	4/4
Estilo	Gospel / shuffle
Tempo	Negra = 65 bpm (corchea swing)

Tabla 10.

Formato, cuando viví con ambos

Instrumento	Función
Guitarra Eléctrica	Melodía, Solo
Bajo	Acompañamiento, Solo
Piano	Acompañamiento, Solo
Batería	Acompañamiento
Saxofón Tenor	Melodía, Contra melodía
Trompeta	Melodía, Contra melodía

- Estructura

La estructura de esta pieza responde a una forma A–B–C, donde cada sección tiene una duración de 8 compases. Se trata de una forma lineal en la que ninguna sección se reexpone de manera aislada, sino que toda la estructura completa se repite únicamente al final de la obra. Esta decisión contribuye a la sensación narrativa y progresiva del tema.

Los solos se desarrollan exclusivamente sobre la armonía de la sección A, lo que permite sostener un carácter estable y reconocible durante la improvisación.

Figura 104.

Estructura solos, tema (Cuando viví con ambos).

Figure 104 shows a musical score for a solo structure. The music is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two staves. The first staff contains measures 1-4, with chords E, E/D, A/C#, and Am/C. The second staff contains measures 5-9, with chords E/B, Bm7, A#m7b5, Am7, E/G#, and F#m7.

Para cerrar la sección de solos y dar paso al regreso del tema principal, se utiliza un shout chorus que está construido sobre la armonía de la sección B, sirviendo como un punto de tensión y transición antes de retomar el head completo.

Figura 105.

Shout chorus, tema (cuando viví con ambos).

Figure 105 shows a musical score for a shout chorus. The music is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four systems, each with a piano (Pno.), saxophone (Sax. T.), and trumpet (Tpt. S.b.) part. The first system (measures 25-26) has chords Cmaj7. The second system (measures 27-28) has chords C#m7 and Am. The third system (measures 29-30) has chords C#m7 and Am. The fourth system (measures 31-32) has chords C#m7, Cmaj7, B, F#m7, Dmaj7, C#m7, G#m7, and B#m7.

- Melodía

La melodía de esta composición es interpretada al unísono por guitarra, trompeta y saxo tenor, lo cual le otorga una sonoridad compacta y un protagonismo claro dentro del arreglo. La sensación rítmica está guiada por una corchea con swing, y el fraseo se construye principalmente a partir de un patrón repetitivo de nota larga seguida por notas más cortas, manteniendo esa lógica a lo largo del tema.

Figura 106.

Patrón rítmico melódico, tema (Cuando vivi con ambos).



Melódicamente, la línea principal se mueve por los grados de cada acorde, acentuando la relación directa con la armonía.

Figura 107.

Relación Melodia-Acorde, tema (Cuando vivi con ambos),

En el *shout chorus*, la subdivisión rítmica se vuelve más audaz, aportando energía y contraste. En esta sección, además, la trompeta y el saxo tenor dejan el unísono para acompañar con una contramelodía que enriquece la textura general del pasaje.

Figura 108.

Subdivisión, tema (Cuando viví con ambos).

Figura 109.

Contra melodía, tema (Cuando viví con ambos)

- Armonía

La pieza inicia con una progresión armónica muy característica del lenguaje del gospel: I – I7 – IV – iv. Sin embargo, en esta versión se hace uso de inversiones para generar un movimiento descendente por grados conjuntos en el bajo, lo que crea otra sensación armónica para la progresión que está construida en cuartas. Esta sonoridad establece la base emocional del tema desde el inicio.

Figura 110.

Progresión I-IV, tema (Cuando viví con ambos).



En la sección A también se incluye un préstamo modal proveniente del modo lidio: el acorde $A\sharp m7\flat 5$, que introduce el sonido brillante de la cuarta aumentada en un contexto mayor

Figura 111.

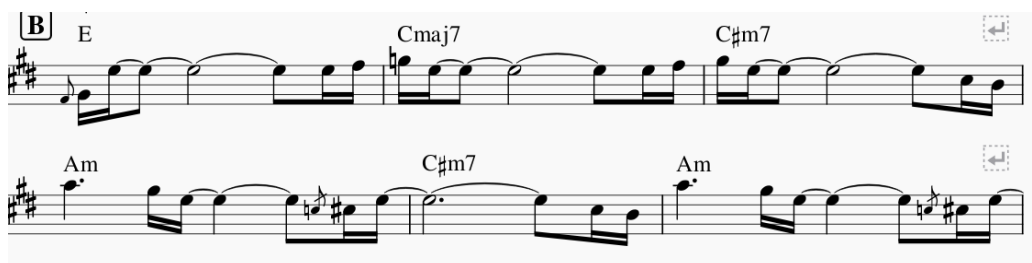
Intercambio modal A



En la sección B, se introducen intercambios modales provenientes del modo paralelo, como Am y Cmaj7, lo que amplía el color armónico y refuerza el carácter expresivo del pasaje.

Figura 112.

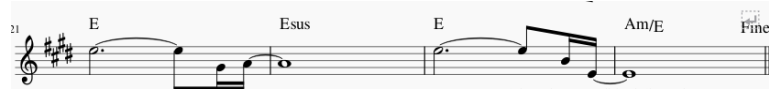
Intercambio modal B, tema (Cuando viví con ambos).



Finalmente, en la sección C aparece una cadencia plagal (IV–I), una de las resoluciones más representativas del gospel, que aporta un cierre con resonancia espiritual y evocativa.

Figura 113.

Cadencia plagal, tema (Cuando viví con ambos).



- Ritmo

La pieza está escrita en compás de 4/4 con un tempo lento, marcado a negra = 65, lo que le da un carácter de balada introspectiva. Sin embargo, la batería introduce una superposición rítmica en 12/8, lo que genera una sensación de *shuffle*. Este recurso consiste en subdividir cada pulso del 4/4 en seis partes iguales (seisillos), lo que produce un efecto rítmico oscilante y balanceado. En otras palabras, se transforma el patrón binario en una figura ternaria sin cambiar el tempo, logrando así que la música fluya con mayor agilidad y dinamismo.

Figura 114.

Compás de 12/8 contra 4/4, tema (Cuando viví con ambos).



Parábola del hombre común.

- Sentido estético y origen creativo

Nace como una exploración compositiva basada en el contrafact de *Incompatibilidade de gênios*, uno de los temas más emblemáticos del cantautor brasileño João Bosco. A partir de esta base, el autor construye una nueva pieza añadiendo una sección original que amplía y dialoga con el material del contrafact. El fraseo melódico se compone desde una perspectiva rítmica propia del candombe, buscando una integración estilística que se nutre de influencias como las de João Bosco, Ivan Lins, Nicolás Ibarburu y Nelson Faria.

El título hace alusión a una inquietud universal: el anhelo del amor de una mujer, algo que atraviesa la experiencia emocional de cualquier ser humano y que aquí se convierte en motivo poético para la construcción musical.

- Aspectos musicales

Tabla 11.

Ficha técnica, Parábola del hombre común

Tonalidad	Am
Forma	Binaria
Sección de solos	B
Métrica	Compás partido
Estilo	Candombe
Tempo	Blanca = 105 bpm

Tabla 12.*Formato, Parábola del hombre común*

Instrumento	Función
Guitarra Eléctrica	Melodía, Solo
Bajo	Acompañamiento, Solo
Piano	Acompañamiento
Batería	Acompañamiento
Percusión menor	Acompañamiento, Solo
Saxofón Tenor	Melodía, Contra melodía
Trompeta	Melodía, Contra melodía

- Estructura

La pieza presenta una forma binaria compuesta por dos grandes secciones, A y B, conectadas por un breve puente de 4 compases. Cada una de estas secciones tiene una extensión de 32 compases, lo cual le da a la obra un desarrollo amplio y balanceado.

Figura 115.*Puente entre secciones, tema (Parábola del hombre común).*

La sección A se caracteriza por estar enfocada en el groove y el ritmo, sirviendo como base energética y motora de la pieza.

En contraste, la sección B adopta un carácter más melódico y abierto, lo que genera un contraste expresivo entre ambas partes. Los solos se desarrollan exclusivamente sobre la sección B, aprovechando su cualidad más lírica y armónica para la improvisación.

- Melodía

La sección A presenta una melodía fuertemente rítmica, construida a partir de tres voces diferenciadas que interactúan en un contexto modal de La frigio (Am frigio). Esta parte incluye elementos como notas de apoyatura y ghost notes, especialmente en la guitarra, que aportan un carácter percusivo y expresivo. A lo largo de la sección, la melodía enfatiza las notas guía de cada acorde de la progresión, reforzando la conexión entre ritmo y armonía.

Figura 116.

Modo frigio, tema (Parábola del hombre común).

Hacia el final, las cuerdas interpretan al unísono una escala alterada sobre el acorde dominante (Ealt), lo que intensifica la tensión previa al cambio de sección.

Figura 117.

Escala alterada, tema (Parábola del hombre común).

En la sección B, la melodía adquiere mayor movilidad y fluidez. Se construye mediante el uso de notas de paso que delinean la armonía y aportan continuidad al fraseo. Se recurre a la escala menor melódica en momentos específicos, como sobre el acorde Fm9/G

Figura 118.

Escala menor melódica, tema (Parábola del hombre común).



y a recursos cromáticos como en el acorde de F#m7b5.

Figura 119.

Cromatismos, tema (Parábola del hombre común).



También se destacan pasajes arpegiados, en especial durante la cadencia final de esta sección, lo que le da un cierre más definido y expresivo al discurso melódico.

Figura 120.

Arpeggios del acorde, tema (Parábola del hombre común).



Al reexponerse la sección B, aparece una contramelodía interpretada por los vientos que dialoga con la melodía principal, enriqueciendo la textura y aportando un nuevo nivel de interacción tímbrica y melódica.

Figura 121.

Contra melodía sección B, tema (Parábola del Hombre común)

- Armonía

La sección A se desarrolla principalmente en un contexto modal frigio centrado en La menor (Am). Aparecen acordes característicos de este modo como Gm y B \flat , los cuales refuerzan el color particular del frigio al incluir los grados bII y bVII. Esta progresión, aunque poco convencional desde una perspectiva tonal, establece una sonoridad oscura y estable dentro del lenguaje modal.

Hacia el final de la sección A, se introduce el acorde dominante E7alt, que cumple la función de preparar tanto el regreso al inicio de A como la transición hacia la sección B, estableciendo así un puente con el ámbito tonal.

La sección B, en contraste, abandona momentáneamente el enfoque modal para centrarse en un contexto más tonal, con una progresión armónica tomada directamente del tema

“Incompatibilidade de Gênios” de João Bosco. Esta técnica compositiva, conocida como *contrafact*, consiste en escribir una nueva melodía sobre la estructura armónica de una composición preexistente. Aunque la armonía de esta sección es mayormente tonal, se introducen algunos intercambios modales que añaden color, como el acorde Fm9 (prestado del paralelo menor de C) y el F#m7b5 (prestado del modo dórico de Am). La sección culmina con una cadencia típica ii–V–i, que reafirma el centro tonal y aporta un cierre claro y funcional al discurso armónico.

Figura 122.

Cadencia ii-V-i, tema (Parábola del hombre común).



- Ritmo

Esta pieza está escrita en compás partido, una métrica comúnmente utilizada en el *candombe*, género sobre el cual se construye el carácter rítmico de la composición. El tema se apoya fuertemente en la subdivisión de corchea tanto en el *head* como en los solos, lo cual permite una articulación ágil y percusiva de las frases melódicas.

Figura 123.

Compás partido, tema (parábola del hombre común).



Uno de los elementos rítmicos más destacados es un ostinato que acompaña los cambios armónicos, enfatizando el pulso característico del candombe.

Figura 124.

Ostinato rítmico en la armonía, tema (Parábola del hombre común)



Esta elección estilística responde a la riqueza percusiva propia del género y a su clave contundente, que genera un contraste interesante con los motivos melódicos y armónicos del tema. Además, ofrece al solista un terreno fértil para explorar nuevas sensaciones rítmicas dentro de una estructura claramente definida.

3.3 Sistematización pedagógica

El proceso formativo vivido a lo largo del desarrollo del proyecto comprende que la creación musical es una herramienta de aprendizaje integral, dicho de otra manera, la composición, la improvisación, el análisis y la práctica instrumental se evidencian dinámicas de exploración y construcción de conocimiento que aportaron significativamente a mi formación como músico. Esta sistematización permite identificar los aprendizajes, métodos, retos y transformaciones personales y musicales que surgieron en el camino creativo.

Durante la realización de este trabajo se incorporaron nuevas herramientas compositivas y técnicas de improvisación, fundamentadas en los conceptos y recursos abordados en el marco teórico. Asimismo, se alcanzó una comprensión profunda de diversos lenguajes estilísticos a partir del estudio detallado de cada uno de los géneros trabajados, valiéndose de metodologías como la transcripción y análisis auditivo.

El espacio compositivo favoreció el desarrollo técnico e interpretativo del autor, especialmente en el rol como instrumentista. Las exigencias musicales propias de cada pieza exigieron asumir funciones tanto de acompañante como de solista. Por último, este proceso contribuyó a consolidar una voz musical propia, evidenciando las influencias sonoras que atraviesan las seis composiciones estableciendo un punto de partida sólido para futuros procesos creativos que continúen profundizando en la relación entre estilo, identidad artística y lenguaje musical.

El desarrollo de este proyecto estuvo atravesado por una serie de herramientas metodológicas y prácticas que fueron fundamentales para consolidar los aprendizajes obtenidos. Entre ellas, destaca el uso de transcripciones y análisis de referentes, que permitieron un acercamiento directo a los lenguajes estilísticos abordados, facilitando la comprensión de sus recursos melódicos, armónicos, rítmicos y formales desde una perspectiva aplicada.

La práctica consciente del lenguaje, tanto desde la improvisación como desde la composición, fue otro elemento clave. Cada estilo fue interiorizado no solo a través del estudio teórico, sino también mediante su exploración activa en el instrumento, y con prácticas en conjunto, lo cual enriqueció la experiencia creativa y contribuyó a la toma de decisiones musicales.

Asimismo, los ensayos y espacios de práctica colectiva jugaron un papel esencial en el desarrollo del proyecto. La interacción con otros músicos en contextos de ensamble permitió

validar las ideas compositivas, afinar el discurso interpretativo y recibir retroalimentación constante. Esta dinámica colectiva, además de fortalecer el criterio musical del autor, potenció la capacidad de escucha, adaptación y comunicación musical dentro de un grupo.

- Habilidades y competencias musicales desarrolladas

A lo largo del desarrollo del proyecto, se fortalecieron y ampliaron diversas habilidades musicales clave para la formación del autor como músico integral. En primer lugar, se consolidó la escucha activa y el análisis musical, fundamentales tanto para la comprensión profunda de los referentes estilísticos como para el diseño estructural de las composiciones. Esta escucha analítica permitió identificar patrones, recursos y gestos musicales esenciales en cada estilo trabajado.

También se potenció la capacidad de tomar decisiones creativas en tiempo real, particularmente en el ámbito de la improvisación. Este proceso no solo involucró la aplicación técnica de escalas, modos y recursos rítmicos, sino también el desarrollo de un criterio expresivo que dio sentido musical a cada intervención improvisada.

Finalmente, se fortaleció la construcción de ideas musicales con intención artística y técnica, entendida como la capacidad de componer desde una visión clara, con objetivos expresivos definidos, utilizando de forma consciente los recursos estilísticos y técnicos disponibles. Este trabajo articuló el pensamiento compositivo con el pensamiento interpretativo y dio como resultado una serie de obras con identidad propia.

- El enfoque exploratorio como motor de aprendizaje

El enfoque exploratorio fue una parte fundamental del proceso de creación y aprendizaje en este proyecto. Más allá de buscar resultados cerrados o fórmulas fijas, el trabajo se desarrolló desde la premisa de descubrir caminos posibles a través de la experimentación, entendiendo la composición y la improvisación como espacios abiertos a la prueba, el error y la intuición.

Este enfoque permitió que cada obra surgiera de una búsqueda particular, sin la presión de ajustarse a estructuras preestablecidas. Así, la exploración sonora, rítmica y formal se convirtió en una herramienta pedagógica en sí misma, que no solo amplió el lenguaje musical del autor, sino que también fortaleció su autonomía como creador.

La intuición tuvo un papel protagónico, guiando muchas decisiones en etapas tempranas de cada composición, mientras que el error fue comprendido como una oportunidad para redirigir ideas y encontrar soluciones musicales inesperadas. En conjunto, este proceso exploratorio enriqueció profundamente la experiencia formativa, reafirmando el valor del hacer como una forma efectiva de aprender.

- Conclusiones sistematización pedagógica

A partir de la experiencia vivida en el desarrollo de este proyecto, se pueden extraer varias conclusiones pedagógicas que pueden ser útiles para otros músicos en formación. En primer lugar, se evidencia la relevancia de integrar la composición y la improvisación desde las etapas iniciales del aprendizaje musical. Estas dos prácticas, lejos de ser disciplinas separadas, se retroalimentan constantemente y permiten una comprensión más activa y profunda del lenguaje musical.

Asimismo, el proceso demostró el enorme valor de crear música propia como vía para desarrollar no solo habilidades técnicas, sino también pensamiento crítico, sensibilidad artística y voz personal. Componer e improvisar obliga al músico a tomar decisiones, a escuchar con atención y a construir sentido desde su propia experiencia.

Por último, la experiencia confirma la necesidad de equilibrar el estudio técnico con el desarrollo expresivo y creativo. El dominio del instrumento y de los recursos musicales debe estar siempre al servicio de una intención artística. Fomentar esa conexión entre lo técnico y lo expresivo

potencia la formación integral del músico y contribuye a la preparación para enfrentar con autenticidad y solidez los desafíos del mundo artístico.

3.4 Recursos

Tabla 13.

Recursos necesarios para la realización del recital.

Categoría	Elemento	Cantidad	especificaciones
Instrumentos	Piano, teclados, batería, percusión menor, bajo, guitarra, saxofón, trompeta, vibráfono, violonchelo.	Once (11) instrumentos	Préstamo de piano de cola, batería, congas y Vibráfono de la escuela de música
Sonido	Planta de guitarra, planta de bajo, cabina de sonido para los teclados	Uno de cada uno	Préstamo de plantas de sonido por parte de la escuela de música
Humano	Músicos pertenecientes al ensamble de cada pieza, Ingeniero de sonido.	Diez (10) personas	Disponibilidad horaria para la prueba de sonido y la sustentación
Planta física	Auditorio Escuela de Artes	Uno (1)	Necesario para la sustentación de este proyecto.
Video	Video beam	Uno (1)	Préstamo por parte de la escuela de música para la exposición de la tesis.
Papel	Partituras, Guiones melódicos, Lead sheets	Uno por instrumento	-

4. Conclusiones

El presente trabajo exploró la composición y la improvisación como herramientas de aprendizaje y creación musical, mediante la realización de seis obras originales influenciadas por el jazz y el world music. A lo largo del proceso se integraron diversos estilos como el pasillo, el candombe, el gospel, el funk, el baião y el merengue venezolano, no solo como lenguajes estéticos, sino como medios para ampliar la comprensión musical y desarrollar una voz personal. La combinación entre la investigación estilística, la escritura musical, la interpretación y la reflexión permitió una experiencia formativa integral, en la que el autor fortaleció su criterio artístico, técnico y expresivo.

El análisis musical de las piezas permitió observar cómo los recursos estudiados — rítmicos, melódicos, armónicos y formales— fueron aplicados de forma consciente y creativa. A su vez, el proceso reveló la importancia de trabajar con materiales propios, ya que la creación musical resultó ser también una vía de comprensión profunda del lenguaje y de autoconocimiento como músico. Los objetivos planteados inicialmente fueron alcanzados: las obras reflejan tanto el dominio técnico como el crecimiento expresivo, y constituyen una evidencia del desarrollo artístico durante esta etapa formativa.

Este proyecto abre la posibilidad de continuar investigando en torno a la creación musical como herramienta de aprendizaje, proponiendo la integración sistemática de la composición y la improvisación en la formación académica de músicos. También deja abierta la puerta a futuros trabajos que exploren más a fondo la relación entre tradición y lenguaje contemporáneo, así como la expansión del repertorio propio a contextos interpretativos más amplios.

Bibliografía

- Ardila, J. A. (2017). *Composición de seis obras vocales para la música folclórica colombiana con acompañamiento instrumental*. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Santander.
- Barbosa, J. D. (2021). *Exploración de mi Identidad Sonora a partir de Composiciones Inspiradas en Distintos Referentes Musicales*. Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá D.C
- Barrett, M. S. (2006). Creative collaboration: An eminence study of teaching and learning in music composition. *Psychology of Music*, 34(2), 195-218.
<https://doi.org/10.1177/0305735606061850>
- BBC. (2005). Keith Jarrett: The Art of Improvisation [Documental].
- Benward, B., & Saker, M. (2003). *Music: In theory and practice* (7th ed., Vol. 1). McGraw-Hill.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Berry, W. (1986). *Form in Music*. Prentice-Hall.
- Bonolly, Y. A., & Ortiz, L. C. (2022). *Composición de seis piezas instrumentales para clarinete y bajo en diferentes formatos de música de cámara*. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Santander.
- Broughton, S., Ellingham, M., & Trillo, R. (2000). *World Music: The Rough Guide, Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East*. Rough Guides.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.

- Chimp Music Project (2021). *Ghostown* (grabado en el estudio de grabación de Juan José Ortiz)
Bucaramanga, Santander.
- Copland, A. (2014). *Cómo escuchar la música* (3.^a ed., trad. Jesús Bal y Gay). Fondo de Cultura Económica de España
- Crook, H. (1991). *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Advance Music.
- Erlmann, V. (1996). *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. University of Chicago Press.
- Fabbri, F. (1982). *A History of Popular Music*. Milan: Feltrinelli.
- Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145–171.
- Giddins, G., & DeVeaux, S. (2014). *Jazz: A History of America's Music*. W.W. Norton & Company.
- Giro, R. (1999). *Enciclopedia de la música en Brasil*. Instituto de Estudios Brasileños.
- Hennessey, J. (2004). *Jazz: The First 100 Years*. Cengage Learning.
- Hickey, M. (Ed.). (2012). *Creativity in the classroom: Schools of curious delight* (2nd ed.).
Routledge.
- Kennedy, M., & Bourne, J. (2012). *The Oxford dictionary of music* (6th ed.). Oxford University Press.
- Lizcano, M. A. (2012). *Composición, Arreglos y ejecución de Siete Obras Instrumentales Para Ensemble de Jazz Fusión*. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Santander
- Márquez, P, J (2020). *Improvisación, composiciones y arreglos para formato de jazz mediante la síntesis auditiva del R&B alternativo estadounidense*. Universidad pontificia javeriana.
Bogotá D.C
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. Tarcher/Putnam.

- Neira, F. (2005). *La música del Ecuador: Estilos y géneros tradicionales*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Pachón, I. A. (2023). *“La Improvisación como Herramienta Transversal a la Creación Musical: Método y Prácticas*. Universidad de Cundinamarca. Zipaquirá, Cundinamarca.
- Pinto Ortega. (2024). *Oír pensar y tocar* Universidad Industrial De Santander.
- Pressfield, S. (2002). *The War of Art: Break Through the Blocks and Win Your Inner Creative Battles*. Black Irish Entertainment LLC.
- Rodríguez, J. M. (2018). *La improvisación: reflexiones y prácticas en torno a un proceso de creación*. Universidad Distrital de Bogotá. Bogotá D.C
- Schloss, J. G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Schönberg, A. (1979). *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber.
- Siqueira, G. (1996). *Música nordestina: O baião e suas raízes*. Recife: Editora Universitária.
- Stephenson, K. (2002). *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*. Yale University Press.
- Taylor, T. D. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*. Routledge.
- White, J. D. (1976). *The Analysis of Music*. Prentice-Hall.

Apéndices

Apéndice A. El día del quizás, Santiago Sguerra

El dia del quizás

Santiago Sguerra

♩ = 175
Swing

Cm Am7 \flat 5 Gm Gm/F A7/E

Vibráfono

cresc.-----

Guitarra eléctrica

Piano

f

6 **A** %

D7 \flat 9 Gm D7/F \sharp Gm/F

Vib.

D7 **mf** Gm D7/F \sharp **p** Gm/F

Guit. El.

D7 **mf** Gm D7/F \sharp **p** Gm/F

Pno.

11

G/B Cm9 Cm/Bb Am7b5 Fsus4 F D7sus D7 Bb

Vib.

Guit. El.

Pno.

f

f

17

Bb/Ab Eb/G A7 A7#9 D7

Vib.

Guit. El.

Pno.

p

p

p

22 **B**

Vib. *mf* Gm/F Cm/B \flat A7/E 3

Guit. El. *mf* Gm/F Cm/E \flat A7/E 3

Pno. Libre, registro agudo Simile...

27 D7 \flat 9 B \flat /F E \flat m/G \flat Gm7 A7 D7

Vib. D7 \flat 9 B \flat /F E \flat m/G \flat Gm7 A7 D7

Guit. El. *mf* D7 \flat 9 B \flat /F E \flat m/G \flat Gm7 A7 D7

Pno. *mf* D7 \flat 9 Gm B \flat /F E \flat m/G \flat Gm7 A7 D7

33 A

Gm Gm D7/F# Gm/F

Vib. *mf* *p*

Guit. El. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

38

G/B Cm9 Eb/Bb Am7b5 Fsus4 F D7b9/F#

Vib. *mf* *p*

Guit. El. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

43

f

B \flat A \flat 6 E \flat /G A7 A7 \sharp 9

Vib.

f

B \flat B \flat /A \flat E \flat /G A7 A7 \sharp 9

Guit. El.

f

B \flat A \flat 6 E \flat /G A7 A7 \sharp 9

Pno.

48

p

D7 \flat 9 \oplus Cm/G Am7 \flat 5 Gm/B \flat Gm/D 1. A7/E

Vib.

p

D7 Cm Am7 \flat 5 Gm Gm/F A7/E

Guit. El.

p

D7 Cm Am7 \flat 5 Gm Gm/F A7/E A7/E

Pno.

f

53

The musical score is written for three instruments: Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (Guit. El.), and Piano (Pno.). It is in the key of B-flat major and consists of 12 measures. The score is divided into two parts by a first ending and a second ending. The first ending spans measures 1-4, and the second ending spans measures 5-8. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 5/4 in measure 5 and back to 4/4 in measure 8. Chords are indicated above the notes: D7b9, D7, A7/C#, and Gm. The Vibraphone part features a triplet in measure 1 and a melodic line. The Electric Guitar part features a triplet in measure 1 and a rhythmic accompaniment. The Piano part features a bass line with a triplet in measure 1.

Vib. $D7^b9$ $A7/C\sharp$ $D7^b9$ Gm

Guit. El. $D7$ $A7/E$ $D7^b9$ Gm

Pno. $D7^b9$ $A7/C\sharp$ $A7/C\sharp$ $D7^b9$ Gm

Apéndice B. Ladrán Sancho, Santiago Sguerra

Ladrán Sancho

Santiago Sguerra

♩ = 100

1.

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Guitarra eléctrica

Piano

INTRO

A

2.

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

F#7 Em Em(b6) Em6

F#7 p Em Em(b6) Em6

Pno.

p

9

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

Em(b6) Em Em(b6) Em6

Em(b6) Em Em(b6) Em6

13

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

E7 Am9 C#7

mf E7 Am9 C#7

17

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

21

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

B

25

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

F#7^v Em7^{iv} Bm7ⁱ

F#7 Em9 Bm7

29

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

Fine
D.C. al Coda

Bm Am9 B7

Bm Am9 B7

33 C

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. Partido Alto Dm6 Dm6

Pno. Partido Alto Dm6 Dm7

37 1.

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. Dm9 Dm9

Pno. Dm9 Dm9

41

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

Dm9

Dm9

44

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

D

F#m6

F#m7

45

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

F#m6 F#m9

F#m6 F#m7

49

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

C#

F#m9 Dm6

F#m9 Dm6

53

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

Dm6

Dm9

Dm7

Dm9

57

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El.

Pno.

D.C. al Fine

Dm9

Dm9

Break 2 compases, solos sobre CCDC

Apéndice C. La Garita, Santiago Sguerra

La Garita

Santiago Sguerra

A Gadd9 E♭maj9 G

Piano

5 Gadd9 E♭maj9 Cadd9 Cadd9

Pno.

9 Em D/F# C C D G

Pno.

13 1. C/G G Cm6/G G

Pno.

17 2. Em D/F# C C D G

Pno.

B F#7 Bm7 Aadd9 D6

Pno.

25 C#7 F#m11 Eadd9 A

Pno.

29 A/G D/F# Fmaj7#11

Pno.

32 Em11 D Dsus D

Pno.

35 Gadd9 Ebmaj9 G6

39 **A'** Gadd9 Ebmaj9 Cadd9 Cadd9

43 Em D/F# C C D G

47 C/G G Cm6/G G

51 C G/B Am7 Em9

55 C G/B Am7 G G#11 G G#11

59 G G#11 G

Apéndice D. La 25, Santiago Sguerra

La 25

Santiago Sguerra

♩ = 130

piano y bajo

4 Cm11

7 Ebm7 Cm11

Bajo sigue en vamp

10 Cm11 Ebm7 Ebm7

2.

Bajo sigue en vamp

13 Ebm7 Cm11 Cm11

16

16 Ebm7 Ebm7 Cm11

19

19 Cm11 Ebm7 Ebm7

22

22 Ebm7 Ab7 Abm7 Ebm7 Cbadd9 Dbadd9 Eb

25 D.S. al Fine Solo Batería

25 Fm7 Ebm9 Fm7 Fm7

29

29 Ebm9 Fm9 simile... Ebm9

32

Fm9 Ebm9 Dbm9 Cm7 Dbm9 C7sus

38

Fm9 Ebm9 Fm9 Ebm9 Dbm9 Cm7

44

Dbm9 C7sus

Solos sobre Cm y Ebm en 6/8

46

piano y bajo

Fine

Apéndice E. Cuando viví con ambos, Santiago Sguerra

Cuando viví con ambos

Santiago Sguerra

A
♩ = 65
Swing

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Piano

E E/D A/C# Am/C

5

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

E/B Bm7 A#m7b5 Am7 E/G# F#m7

B
9

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

E Cmaj7 C#m7 Am

13

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

C#m7 Am C#m7 Cmaj7 B F#/A#

17

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

E Esus E Am6/E

C

Fine

21

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

E Esus E Am/E

Solos sobre A y salida al Shoot chorus

25

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

mp
Shoot Chorus

f

E Cmaj7

27

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

C#m7 Am

29

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

C#m7 Am

31

Tpt. Sib

Sax. T.

Pno.

Dmaj7 C# D.C. al Fine
G#/B#

C#m7 Cmaj7 B F#/A#

The musical score consists of three staves: Tpt. Sib (top), Sax. T. (middle), and Pno. (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The Tpt. Sib staff has a whole note F#4, followed by eighth notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G#131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G#132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G#133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G#134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G#135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G#136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G#137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G#138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G#139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G#140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G#141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G#142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G#143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G#144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G#145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G#146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G#147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G#148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G#149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G#150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G#151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G#152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G#153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G#154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G#155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G#156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G#157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G#158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G#159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G#160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G#161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G#162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G#163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G#164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G#165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G#166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G#167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G#168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G#169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G#170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G#171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G#172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G#173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G#174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G#175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G#176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G#177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G#178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G#179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G#180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G#181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G#182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G#183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G#184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G#185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G#186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G#187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G#188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G#189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G#190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G#191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G#192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G#193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G#194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G#195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G#196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G#197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G#198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G#199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G#200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G#201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G#202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G#203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G#204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G#205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G#206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G#207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G#208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G#209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G#210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G#211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G#212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G#213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G#214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G#215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G#216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G#217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G#218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G#219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G#220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G#221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G#222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G#223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G#224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G#225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G#226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G#227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G#228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G#229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G#230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G#231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G#232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G#233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G#234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G#235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G#236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G#237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G#238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G#239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G#240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G#241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G#242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G#243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G#244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G#245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G#246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G#247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G#248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G#249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G#250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G#251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G#252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G#253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G#254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G#255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G#256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G#257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G#258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G#259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G#260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G#261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G#262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G#263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G#264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G#265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G#266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G#267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G#268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G#269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G#270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G#271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G#272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G#273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G#274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G#275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G#276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G#277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G#278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G#279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G#280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G#281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G#282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G#283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G#284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G#285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G#286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G#287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G#288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G#289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G#290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G#291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G#292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G#293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G#294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G#295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G#296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G#297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G#298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G#299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G#300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G#301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G#302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G#303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G#304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G#305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G#306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G#307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G#308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G#309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G#310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G#311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G#312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G#313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G#314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G#315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G#316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G#317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G#318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G#319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G#320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G#321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G#322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G#323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G#324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G#325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G#326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G#327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G#328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G#329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G#330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G#331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G#332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G#333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G#334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G#335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G#336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G#337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G#338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G#339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G#340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G#341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G#342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G#343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G#344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G#345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G#346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G#347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G#348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G#349, A3

Apéndice F. Parábola del hombre común

Parábola del hombre común

Santiago Sguerra

♩ = 105 $\%$
Intro drums y pad **A**

4

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Guitarra eléctrica 1

Piano

mf *pp*

mf *pp*

Am7 Gm7

mf *pp*

Am7 Gm7

mf

8

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

mf *pp*

mf *pp*

Am7 B♭maj9

Am7 B♭maj7

12

Musical score for measures 12-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Tpt. Sib, Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The Tpt. Sib and Sax. T. parts have dynamics *mf* and *pp*. The Guit. El. 1 and Pno. parts include chord markings *Am7* and *Gm7*.

16

Musical score for measures 16-19. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Tpt. Sib, Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The Tpt. Sib and Sax. T. parts have dynamics *mf*. The Guit. El. 1 and Pno. parts include chord markings *Am7* and *Ealt*.

Solos sobre B

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 20 and includes staves for Tpt. Sib, Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The Tpt. Sib and Sax. T. staves are mostly empty, with a double bar line and repeat sign at measure 21. The Guit. El. 1 staff has a melodic line with a double bar line and repeat sign at measure 21, followed by a 'Fills' section and an 'Am9' chord. The Pno. staff has a rhythmic accompaniment with a double bar line and repeat sign at measure 21, followed by an 'Am9' chord. The second system starts at measure 24 and includes the same four staves. The Tpt. Sib and Sax. T. staves are empty, with a double bar line and repeat sign at measure 25, followed by a 'Tacet' instruction. The Guit. El. 1 staff has a melodic line with a double bar line and repeat sign at measure 25, followed by an 'Am9' chord. The Pno. staff has a rhythmic accompaniment with a double bar line and repeat sign at measure 25, followed by an 'Am9' chord and a 'f' dynamic marking. A section marker 'B' is placed above the Tpt. Sib staff at measure 25.

20 Fine Puente 1.

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

24 2. B Tacet Tacet Am9 f Am9

28

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

p *mf*

p *mf*

Fadd9

Fadd9

32

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

p

p

Fm9/G

Fm9/G

36

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

G7sus G7 Cmaj7(13)

G7sus G7 Cmaj7(13)

Detailed description of the musical score: The score is arranged in four systems, each containing four staves. The instruments are Tpt. Sib (Trumpet in B-flat), Sax. T. (Soprano Saxophone), Guit. El. 1 (Electric Guitar), and Pno. (Piano). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 28: Tpt. Sib and Sax. T. both start with a half rest, followed by a quarter note G#4, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Dynamics are *p* and *mf*. Guit. El. 1 has a half note G4, then a quarter note A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Chords are Fadd9. Pno. has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Measure 32: Tpt. Sib and Sax. T. both start with a half rest, followed by a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter note F#4, then a quarter note E4. Dynamics are *p*. Guit. El. 1 has a half note G4, then a quarter note A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Chords are Fm9/G. Pno. has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Measure 36: Tpt. Sib has a half note G4, then a quarter note A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Sax. T. has a half note G4, then a quarter note A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Guit. El. 1 has a half note G4, then a quarter note A4, B4, C5, B4, A4, G#4. Chords are G7sus, G7, and Cmaj7(13). Pno. has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4.

40

Musical score for measures 40-43. The score is for four instruments: Tpt. Sib., Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 40: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 41: Tpt. Sib. has a whole rest. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 42: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 43: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Dynamics: *mf* is marked for Sax. T. and Guit. El. 1. Chord: F#m7b5 is marked for Guit. El. 1 and Pno. in measures 42 and 43.

44

Musical score for measures 44-46. The score is for four instruments: Tpt. Sib., Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 44: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 45: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 46: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4.

47

Musical score for measures 47-50. The score is for four instruments: Tpt. Sib., Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 47: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 48: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 49: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Measure 50: Tpt. Sib. has a whole note F#4. Sax. T. has a whole note F#4. Guit. El. 1 has a whole note F#4. Pno. has a whole note chord of F#4. Chord: Fmaj7 is marked for Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. in measures 47-50.

48

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

Bm7b5

52

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

E7b9

E7#9

Am9

Bm7b5

E7b9

E7#9

Am9

56

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

E7

Am9

1.

2.

60 D.S. al Fine

Tpt. Sib

Sax. T.

Guit. El. 1

Pno.

Ealt

Ealt

8

Detailed description: This is a musical score for four instruments: Tpt. Sib, Sax. T., Guit. El. 1, and Pno. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Tpt. Sib and Sax. T. parts are mostly rests, with a few notes at the beginning. The Guit. El. 1 and Pno. parts feature a melodic line with a series of eighth notes, marked with 'Ealt' (E-flat altered) above the notes. The Pno. part also includes a bass line with chords and a '8' marking below the first measure. The score ends with a double bar line and the instruction 'D.S. al Fine'.