



Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

Carrera de Artes Musicales

Aplicación de recursos de armonía negativa dentro de la composición de cuatro piezas musicales

Trabajo de Integración Curricular
previo a la obtención del título de
Licenciado en Artes Musicales

AUTOR:

Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

DIRECTOR:

Lic. Iván Fabricio Salazar Gonzáles. MMus.

Loja – Ecuador

2024

Certificación

Loja, 16 de agosto de 2023.

Lic. Iván Fabricio Salazar Gonzáles. MMus.
DIRECTOR DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

CERTIFICO:

Que he revisado y orientado todo el proceso de elaboración del Trabajo de Integración Curricular denominado: **Aplicación de recursos de armonía negativa dentro de la composición de cuatro piezas musicales**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**, de la autoría del estudiante **Alexis Ariel Escudero Mogrovejo**, con **cédula de identidad Nro.1150246351**, una vez que el trabajo cumple con todos los requisitos exigidos por la Universidad Nacional de Loja, para el efecto, autorizo la presentación del mismo para su respectiva sustentación y defensa.



Lic. Iván Fabricio Salazar Gonzáles. MMus.
DIRECTOR DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

Autoría

Yo, **Alexis Ariel Escudero Mogrovejo**, declaro ser autor del presente Trabajo de Integración Curricular y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos, de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido del mismo. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi Trabajo de Integración Curricular en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Firma:



Cédula de identidad: 1150246351

Fecha: 22 de enero de 2024

Correo electrónico: alexis.escudero@unl.edu.ec

Teléfono: 0990233639

Carta de autorización por parte del autor, para consulta, reproducción parcial o total y/o publicación electrónica del texto completo, del Trabajo de Integración Curricular.

Yo, **Alexis Ariel Escudero Mogrovejo**, declaro ser autor del Trabajo de Integración Curricular denominado: **Aplicación de recursos de armonía negativa dentro de la composición de cuatro piezas musicales**, como requisito para optar el título de **Licenciado en Artes Musicales**, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que, con fines académicos, muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido en el Repositorio Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el Repositorio Institucional, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del Trabajo de Integración Curricular o de Titulación que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, a los veintidós días del mes de enero de dos mil veinticuatro.



Firma:

Autor: Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

Cédula de identidad: 1150246351

Dirección: Loja, Barrio Sierra Nevada

Correo electrónico: alexis.escudero@unl.edu.ec

Teléfono: 0990233639

DATOS COPLEMENTARIOS:

Director del Trabajo de Integración Curricular: Lic. Iván Salazar Gonzáles. MMus.

Dedicatoria

Todos los resultados obtenidos dentro de este Trabajo de Integración Curricular son dedicados a Dios, quien, por medio de su gracia y amor, me ha dado día tras día la oportunidad de aprender más acerca de sus maravillas; a mis padres, Jorge Alberto y Lorena del Rocío, quienes sembraron en mí el amor hacia Dios y hacia el prójimo en acciones más que en palabras, siendo esto el pilar de mi desarrollo académico, profesional y personal; de igual manera, dedico este trabajo a mis hermanas Sharon Stefanía y Kareliz Nicole quienes, en medio de toda situación, siempre han estado ahí para apoyar mi caminar dentro de la música. Por último, pero no menos importante, dedico el presente trabajo a toda mi familia y amigos que, por medio de palabras de aliento y ánimo, me han ayudado a seguir adelante frente a cualquier adversidad.

Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

Agradecimiento

Agradezco inmensamente a la Universidad Nacional de Loja, la cual, a través de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación, junto a los docentes de la Carrera de Artes Musicales, ha contribuido de manera incalculable a mi formación académica, profesional e incluso personal. De igual forma, agradezco al Lic. Fredy Sarango Camacho, Mg, Director de la Carrera de Artes Musicales, quien, por medio de su calidad de persona, me ha ayudado a mejorar en aspectos formales y académicos de la praxis musical; de igual manera, expresar mi más sentido agradecimiento al Lic. Iván Salazar González, MMus, Director del presente producto artístico, quien siempre apoyó, incentivó y aportó a la iniciativa de experimentar musicalmente dentro de este trabajo; así mismo, a la Lic. Verónica Pardo Frías, Mg., por su constante y valiosa orientación dentro del desarrollo del presente Trabajo de Integración Curricular.

Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

Índice de contenidos

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria	v
Agradecimiento	vi
Índice de contenidos	vii
Índice de figuras.....	vii
Índice de anexos	viii
1. Título	1
2. Resumen	2
Abstract	3
3. Introducción	4
4. Desarrollo	6
5. Conclusión	21
6. Bibliografía	22
7. Anexos	25

Índice de figuras:

Figura 1. Paso 1 y 2 de la “Guía breve para la aplicación de la armonía negativa en cadencias y progresiones”	11
Figura 2. Paso 2.1 y 3 de la “Guía breve para la aplicación de la armonía negativa en cadencias y progresiones”	12

Índice de anexos:

Anexo 1. Amnesia	25
Anexo 1.1. Amnesia (Análisis Armónico).....	29
Anexo 2. Atardecer	33
Anexo 2.1. Atardecer (Análisis Armónico).....	37
Anexo 3. The Cowboy.....	41
Anexo 3.1. The Cowboy (Análisis Armónico).....	44
Anexo 4. Juan Jazz.....	49
Anexo 4.1 Juan Jazz (Análisis Armónico).....	53
Anexo 5. Invitación al proyecto de investigación “Creación, producción y difusión de obras musicales en la Universidad nacional de Loja 2022-2023”	59
Anexo 6. Autoentrevista.....	60
Anexo 7. Link de los fonogramas de las obras.....	62
Anexo 8. Link de la interpretación de las obras	62
Anexo 9. Certificación de traducción del resumen.....	63

1. Título

Aplicación de recursos de armonía negativa dentro de la composición de cuatro piezas musicales

2. Resumen

El presente proyecto tiene por objetivo contribuir al desarrollo compositivo mediante el uso de recursos técnicos vinculados a la armonía negativa. El producto artístico que se presenta a continuación consta de cuatro obras musicales. En este sentido, todas las estrategias usadas en el proceso compositivo han sido recopiladas de trabajos previos y concepciones personales acerca de este recurso en las cuales se puede apreciar la fusión de géneros tales como: *rock*, *folk*, *jazz* y *jazz* fusión. Metodológicamente el desarrollo del producto artístico se agrupó en tres fases, la primera de ellas se enmarcó en la composición, escritura y análisis de *leadsheets*; la segunda se centró en la grabación, mezcla y masterización de maquetas; y, como última fase, se realizó la socialización de los resultados. La propuesta del presente trabajo, en el ámbito compositivo, contribuye al desarrollo de una perspectiva simétrica sobre la música tonal funcional, desde una alternativa adicional.

Palabras clave: *Composición, armonía negativa, música popular, perspectiva simétrica.*

Abstract

The artistic product contributes to the compositional development through the creation of a repertoire of four musical works, in which the resource of negative harmony is incorporated in different genres of popular music such as rock, folk, and jazz, in a line of fusion. The strategies used in the compositional process were selected from artistic and theoretical references, as well as from personal conceptions about this resource based on experience. The artistic product was made in three phases: the first consisted of the composition of the pieces, as well as their writing and analysis in lead-sheet format; the second consisted of the recording, mixing and mastering of the phonograms; and, as a last phase, the results were socialized. The artistic proposal, within the compositional field, evidences the versatility of the negative harmony resource, exploring its symmetry perspective within functional tonal music, and intends, at the same time, to motivate other authors to implement it in their works.

***Keywords:** Composition, popular music, negative harmony, tonal polarity.*

3. Introducción

La armonía negativa es un recurso musical que brinda a los compositores una nueva forma de entender la armonía tonal funcional. En este sentido, existen diferentes formas en cómo se podría incursionar este recurso dentro del proceso compositivo, brindando resultados llamativos que permitan lograr múltiples sensaciones sonoras. Entre estas estrategias de aplicación podemos mencionar la rearmonización de progresiones, cadencias o incluso la reestructuración melódica de diferentes motivos o frases, todas ellas con el objetivo de descubrir nuevas progresiones sin pérdida de “gravidad” o “sentido” tonal.

En el contexto ecuatoriano, a pesar de las diversas propuestas innovadoras que podemos encontrar, se destaca la existencia de un conservadurismo dentro de la estructura de cada ritmo o género musical autóctono, por lo que, realizar algún cambio (ya sea armónico o rítmico) puede resultar en un producto completamente diferente a la forma musical original. Frente a esta situación, pudiera llegar a ser complicado circunscribir el concepto de armonía negativa dentro del repertorio musical ecuatoriano. Incluso, si bien ya existen obras universales con relación a este concepto, no se han encontrado al momento composiciones locales que sustenten la relevancia de este recurso de forma llamativa. Esto provoca que los compositores que hayan escuchado acerca de este concepto y les haya llamado la atención se puedan sentir “estancados” o, en su defecto, que no lleguen a tener un acercamiento con algún producto audible focalizado a este tema.

Generalmente, es difícil recalcar si la armonía negativa se utiliza en una obra o no, ya que es un recurso que muchas veces llega a ser ocupado de manera inconsciente por parte de los compositores. Sin embargo, cabe resaltar la importante perspectiva que brinda este recurso musical, ya que, si bien se pueden ocupar otro tipo de recursos y llegar a los mismos resultados, la armonía negativa cuenta con un sustento físico que permite respetar la polaridad tonal dentro de las progresiones realizadas. Este trabajo tiene la finalidad de desarrollar piezas musicales (de géneros populares) que evidencien diversidad en el uso de la armonía negativa, permitiendo un acercamiento de este recurso a los compositores interesados.

En cuanto a los diferentes autores en cuyas bases teóricas se cimenta esta propuesta, se debe mencionar la relevancia del trabajo de Haller (2020), mismo que ha servido para comprender de mejor manera cada uno de los postulados de Levy, (1985) en cuanto a la polaridad y la concepción de tríada que nos presenta. Existen diferentes autores que han escrito

acerca de las diferentes maneras en cómo se podría aplicar este recurso, tales como Sarmiento (2018), Huarcaya (2022) o Valdez (2022). Además, es importante destacar también el aporte de diversos canales de *YouTube* que han abordado este tema, tales como La Clase de Juan (2019), Angel Mendez (2020), SonGt Vlog (2020), Ludo Hunt (2021), entre otros.

El propósito del presente producto artístico es contribuir al desarrollo compositivo mediante el uso de recursos técnicos vinculados a la armonía negativa dentro de un repertorio de obras musicales de géneros populares (jazz, folk, rock). Esto se ha logrado por medio de la elaboración de partituras y análisis armónicos “negativos” en formato *Leadsheet*¹, condensando la información relevante de la pieza facilitando a los intérpretes la lectura de esta. Finalmente, es importante enfatizar sobre el desarrollo de maquetas sonoras, mismas que brindan a los interesados una muestra más “real” de cómo sonaría una canción compuesta con este tipo de recurso musical.

Con todo lo expuesto en este epígrafe, se concluye que el trabajo que se presenta a manera de producto artístico es un aporte de cuatro obras inéditas de música popular. A través de este trabajo se busca generar expectativa por parte de los compositores interesados, y motivar, por medio de estas piezas musicales, a la expansión de la identidad musical, llegando a experimentar con esta manera contemporánea de percibir a la armonía.

¹ Su traducción literal sería “Hoja guía”, resulta ser una forma condensada de presentar una idea musical completa.

4. Desarrollo

Con la finalidad de abarcar la fundamentación teórica del producto artístico, a continuación, se presentan las categorías teóricas que sustentan el mismo.

Armonía Negativa

La armonía negativa es un concepto que ha sido popularizado desde finales de la década del 2010. En una entrevista realizada al músico británico Jacob Collier, este manifestó un breve concepto acerca de la polaridad tonal (propuesta por Levy en 1985) y su uso en la armonización de la música popular. Un ejemplo propuesto en esta entrevista menciona que, una progresión por cuartas que resuelven a C (A7 – D7 – G7 – C) se puede convertir en una progresión “negativa” con el mismo objetivo (Ebm6 – Bbm6 – Fm6 - C) (June Lee, 2017, m1s30). En este sentido, este concepto hace referencia al dualismo presente en la armonía tonal funcional, por lo tanto, no se trata de algún concepto atonal, sino que presenta una nueva forma de entender la teoría musical que hemos utilizado en los últimos siglos.

Origen y conceptualización

El fundamento teórico de la música se basa, en su mayoría, en el sistema armónico tonal funcional, el cual posee una simetría intrínseca reflejada en varios recursos musicales. Tomasini (2007) nos habla acerca del origen matemático de la música, basándose en una serie de armónicos que se producen al ejecutar determinada nota musical (conocidos como *overtones*), los cuales se reproducen en un orden determinado: Fundamental (1/1), octava (1/2), quinta (1/3), octava (1/4), tercera (1/5), quinta (1/6), etc.

Bajo esta idea, Ernst Levy (1895-1981), distinguido pianista, pedagogo y compositor suizo, actualmente ha tomado relevancia gracias a su libro *A Theory of Harmony* (1985). En este, mediante un sustento físico, se destaca la viabilidad del uso de la tonalidad como motor de búsqueda de nuevas formas de expresión (Ernst Levy, 2023). Es importante aclarar que Levy no “inventó” los conceptos de los que habla, sino que, basado en los cálculos pitagóricos y su simetría intrínseca, nos ofrece un enfoque físico de la armonía “clásica”.

En este escrito, el compositor suizo trata acerca de tópicos referentes a una polaridad armónica que presenta dos hemisferios recíprocos: el positivo y el negativo. Lo positivo hace referencia a toda la teoría que conocemos, mientras el negativo se conecta a un procedimiento inverso, dejando resultados como armónicos junto a frecuencias más bajas y diferentes. Sin embargo, en este mismo escrito se presentan dos teorías previas y diferentes conocidas como “La Polaridad” y “La Turbidez” (p. 13).

Levy realiza y expone una crítica acerca de estas posturas, ofreciendo dentro del escrito su propia hipótesis con dos acciones gravitatorias tonales que buscan “corregir” estas ideas. De esta manera, el compositor propone la “Gravitación Telúrica” y la “Concepción Absoluta”. Esta gravedad tonal, en palabras de Haller (2020):

... it suggests that chords spin around a tonal center, the generator, from two opposing directions - positive and negative. Chords from the positive side (major chords) are generated upwards and therefore gravitate down. Chords from the negative side (minor chords) are generated downwards and gravitate up. [Nos sugiere que los acordes giran en un centro tonal, el generador, desde dos posiciones opuestas – positiva y negativa. Acordes desde el lado positivo (acordes mayores) son generados hacia arriba y por lo tanto gravitan abajo. Acordes desde el lado negativo (acordes menores) son generados hacia abajo y gravitan arriba]. (p. 37)

En torno a esta idea de dualismo, Levy (1985, p. 22) nos menciona que la evidente relación entre la tónica y su dominante hace factible que ambas sean consideradas generadores bajo determinado contexto, siendo el tercer grado del acorde el que define la polaridad o dirección gravitacional del acorde, tomando el nombre de “Determinante”. Basándonos en esta información, si hay una distancia de tercera mayor entre la determinante y la fundamental convierten a esta última en generador, por lo tanto, la gravedad es positiva (hacia arriba). Mientras tanto, si hay una distancia de tercera menor entre la determinante y dominante, esto convierte a la dominante en generador y en tal caso, la gravedad sería negativa (hacia abajo).

Un poco alejado de lo teórico, el trabajo final de grado de Barry (2018) se trata de un producto audiovisual que tiene como título *Mirada Franca*. En este proyecto, se crea una comparación entre el dualismo de la armonía negativa y un plano de ballenas debajo del mar en oposición al cielo que está fuera de él, algo que brinda dos experiencias distintas de un mismo mundo. De este modo, este proyecto audiovisual pasaría a ser una forma gráfica de entender este recurso, debido a que denota la esencia de la armonía negativa como tal y nos permite entender la polaridad tonal de manera visual. Esto se une con el pensamiento del británico Jacob Collier: “Any chord in any key has like a reflection, a polar opposite chord within that key center based on rotating every single note around the axis of the key center”. [Cualquier acorde en cualquier tono tiene algo como una reflexión, un acorde opuesto polar dentro del centro tonal basado en la rotación de cada una de las notas sobre el eje del centro tonal] (June Lee, 2017, 1m57s).

Por lo tanto, podríamos conceptualizar a la armonía negativa como la interacción junto al equilibrio implícito que existe entre las notas musicales y su gravedad tonal, todo esto dentro

de un eje (generadores) simétrico. En torno a esta premisa, el eje vendría a ser determinado por la tónica y la dominante del acorde, teniendo al tercer grado como el determinante de la gravedad armónica presente en el acorde. Todo esto sustentado en base de cálculos matemáticos visibles en la tabla pitagórica que presenta Levy (1985, p. 8).

La relevancia de esta contextualización y conceptualización dentro de la fundamentación teórica del producto artístico es muy clara, no podemos empezar a componer obras con un recurso del que no conocemos su finalidad. Además, también es importante conocer acerca del sustento matemático vinculado a cada uno de los armónicos y su simetría, producidos por una nota en específico, lo cual tiene un rol importante dentro de la armonía negativa. Por lo tanto, conocer el origen de este recurso nos permite comprender bajo qué necesidad se ideó y, con esto, podemos tener claro cuál sería su papel dentro de las piezas musicales elaboradas.

Exponentes destacados

Dentro de los compositores que han utilizado este recurso en sus obras, podemos destacar el trabajo de Jacob Collier, ya que ha sido uno de los mayores representantes de este tópico. En su discografía podemos encontrar piezas que exploran la armonía negativa, tal es el caso de *Hideaway* y sus progresiones “negativas”, o el coro de su versión de *Moon River*. No obstante, si bien Collier popularizó este concepto, se le atribuye al saxofonista Steve Coleman ser el primero que utilizó el término de armonía negativa como tal en 1980. De esta forma, Coleman se acercó a un concepto melódico y Collier a uno más armónico (Haller, 2020). Además de ellos, también cabe resaltar los ejemplos musicales que Steve Cruickshank publica en su canal de *YouTube* bajo el mismo nombre, en los que ejecuta el recurso de armonía negativa rearmonizando canciones populares, algunos de los que podemos encontrar son: *Bohemian Rhapsody* (2022), *Take on Me* (2020), *The Sound of Silence* (2018), etc.

También cabe resaltar que, dentro de América Latina, también existe la presencia teórica de este recurso. Podemos resaltar trabajos de titulación como los de: Sarmiento, (2018), Huarcaya (2022) o Valdez (2022); *e-books* como los que ofrece el pianista argentino Pablo Ziffer en su página web homónima (2023), e incluso videos tutoriales acerca del tema, tales como los que podemos encontrar en diferentes canales de la plataforma *YouTube*, entre ellos están: La Clase de Juan (2019), Angel Mendez (2020), SonGt Vlog (2020), Ludo Hunt (2021), etc.

Estrategias de aplicación de la armonía negativa

La aplicación de la armonía negativa en la música popular es algo que generalmente surge de manera involuntaria, siendo este un factor que refleja la necesidad (muchas veces inconsciente) de conseguir un equilibrio armónico dentro de una obra. Sin embargo, el desconocimiento del “por qué suena bien”, nos priva de conocer a profundidad qué otros resultados podríamos conseguir mediante la aplicación del mismo concepto en diferentes contextos. Por lo tanto, son las estrategias o técnicas descritas por varios autores las que nos ayudarían, en gran parte, a tener mucha más claridad de qué es lo que podemos conseguir con este recurso.

Rearmonización de cadencias y progresiones armónicas

Antes que todo, debemos tomar en cuenta que, a más de la armonía negativa, para realizar una rearmonización musical (ya sea de progresiones o cadencias) se tienen disponibles varios recursos adicionales “similares”, tales como: La sustitución simple, la aproximación diatónica, extensión de dominantes, sustitución tritonal o los *Coltrane Changes*. Con todo esto, Brister (2019) nos menciona que, “Negative Harmony is, at its very core, a concept centered around rules that many of us already know” [La armonía negativa es, en esencia, un concepto centrado en reglas que muchos de nosotros ya conocemos] (p. 4). No obstante, esta afirmación no convierte al concepto en algo irrelevante, ya que el escritor recalca también que, además de abrir puertas armónicas con un lenguaje musical mucho más amplio, es la historia la que nos demuestra cómo el surgimiento de diversas concepciones es el que permite la evolución de la música. Por lo tanto, este recurso nos ayudaría a visualizar nuevas ideas y colores desde una perspectiva simétrica, permitiéndonos conseguir resultados mucho más amplios.

Es por esta razón que se considera a la armonía negativa como parte de un dualismo, obteniendo analogías como: La luz y la oscuridad, la calidez y el frío, lo liviano y lo pesado, etc. En base de esta comparación se obtienen algunos argumentos que la llegan a respaldar, tales como: La serie de armónicos (*overtones* y *undertones*), la relación entre modos (mayores y menores), la relación entre acordes dentro de un eje positivo y negativo, la conversión de acordes entre su modo mayor y menor, el círculo de quintas en la armonía negativa, la armonía de espejo, los equivalentes modales de espejo, etc.

Todo lo mencionado hasta el momento nos ayuda a comprender el concepto de gravedad musical, mismo que nos conduce tanto al polo positivo como al negativo. En este sentido, debemos tomar en cuenta que, en la armonía negativa, la simetría nace de la relación de dos escalas cromáticas equivalentes dentro de un eje entre la tónica (fundamental) y su

dominante (generador). En otras palabras, podríamos pensar que cada nota tendría un “antónimo perfecto”, siendo la distancia cromática proporcional (a la tónica y su quinta) la que determine el intercambio positivo-negativo de estas. Esto puede ser visible de dos maneras: Mediante el círculo de quintas o mediante un círculo cromático que depende de la tonalidad.

De esta manera, Sarmiento (2018) nos presenta una guía concisa de cómo aplicar armonía negativa dentro de las cadencias de la música contemporánea. En esta podemos destacar varios tipos de ejemplos posibles, tales como: Cadencia ii7-V7 negativa, Cadencia ii7-V7 mixta, sustitución tritonal negativa, relativo ii negativo, etc. Todos estos son muestras de cómo podemos incorporar a la armonía negativa dentro de nuestras composiciones, eso sí, en forma de cadencia.

En cuanto a las progresiones, la teoría es la misma. El intercambio entre notas dentro de este eje tonal (tónica-dominante) es el que permite “darle la vuelta” a toda una progresión de acordes e incluso melodías. Esto se refleja en las rearmonizaciones negativas de *standards* de jazz realizadas por Valdez (2022), de las cuales nos menciona:

Luego de haber realizado un trabajo experimental con la armonía negativa, se puede mencionar que la rearmonización negativa brinda mayores posibilidades para enriquecer los arreglos musicales. Esta técnica le brinda al músico arreglista una zona de la armonía poco explorada, de la cual puede extraer acordes nuevos para darle mayor variedad a los temas. Entonces, se puede inferir que rearmonizar una canción con armonía de su zona negativa es un método arreglístico novedoso que puede incrementar las posibilidades del músico arreglista. (p. 59)

Es en este sentido que, bajo el fin de presentar una forma mucho más visual para entender todo lo expuesto con respecto a la implementación de este recurso, se ha desarrollado una guía breve para la aplicación de la armonía negativa en cadencias y progresiones. Explicando, mediante cuatro pasos, cuales son los principales factores a tener en cuenta para su uso, todo ello en base a información proporcionada por Levy (1985), Sarmiento (2018) y Haller (2020). A continuación, la misma:

GUÍA BREVE PARA LA APLICACIÓN DE ARMONÍA NEGATIVA EN CADENCIAS Y PROGRESIONES

PASO 1:
IDENTIFICAR LA TONALIDAD

PASO 2: REALIZAR UNA TABLA DE EQUIVALENTES CROMÁTICOS POSITIVOS-NEGATIVOS EN BASE A LA TÓNICA Y SU DOMINANTE

*PARA ELLO PODEMOS PENSARLO COMO UN RELOJ, ESTABLECIENDO LAS SIGUIENTES RELACIONES:
12=1, 11=2, 10=3, 9=4, 8=5, 6=7, ETC.*

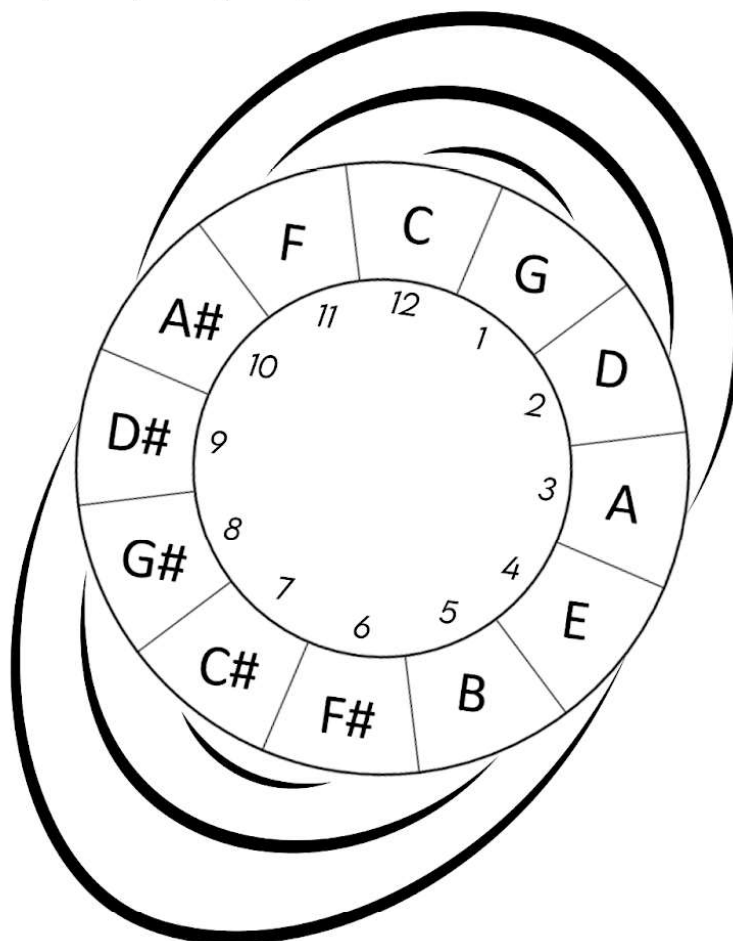
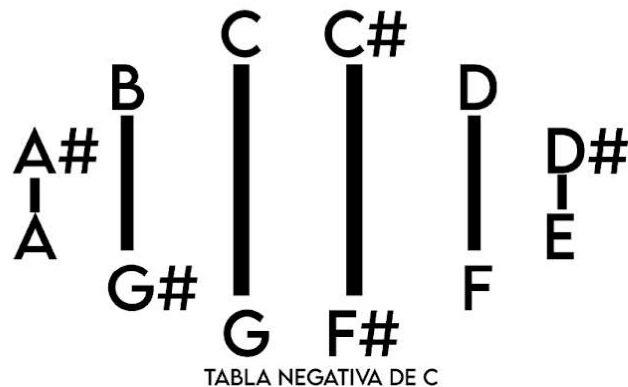


Figura 1. Paso 1 y Paso 2 de la "Guía breve para la aplicación de la armonía negativa en cadencias y progresiones".

PASO 2.1 (OPCIONAL): REALIZAR UNA TABLA “NEGATIVA” PROPIA DE LA TONALIDAD



PASO 3:
SUSTITUIR CADA NOTA DE LOS ACORDES CON SU EQUIVALENTE NEGATIVO. EJEMPLO:

ACORDE DE G7	ACORDE “NEGATIVO” (FM6)
G	C
B	A _{BEMOL}
D	F
F	D

RESULTADO EN LA TONALIDAD DE C:
 C = CM
 DM = B_{BEMOL}
 EM = A_{BEMOL}
 F = GM
 G = FM
 AM = E_{BEMOL}
 B^o = D^o

PASO 4:
SUSTITUIR AL GUSTO, YA SEA EN CADENCIAS O PROGRESIONES.
EJEMPLOS:

CADENCIAS

POSITIVA: **G7 - C**

NEGATIVA: **FM6 - C**

PROGRESIONES

POSITIVA: **C - G - AM - F**

NEGATIVA: **CM - FM - EBEMOL - GM**

Figura 2. Paso 2.1 y 3 de la “Guía breve para la aplicación de la armonía negativa en cadencias y progresiones”.

Posible uso híbrido

Todo lo expuesto en el apartado anterior nos deja en claro que se puede concebir a la armonía negativa como un recurso rearmónico, en el cual progresiones o cadencias diatónicas son reestructuradas desde su polaridad negativa. Esto es algo clave ya que, como se refleja en la investigación de Sarmiento (2018): “Los resultados del post test evidenciaron que los estudiantes admiten la aplicación de armonía negativa como una opción armónica útil para la rearmonización” (p. XIV). Por consiguiente, las técnicas mayormente usadas se ven de cierta forma limitadas por este mismo dualismo, proporcionando una “cárcel proporcional” entre lo positivo y lo negativo.

En relación con la idea anterior, Haller (2020) nos menciona acerca del uso de la armonía negativa dentro de la música popular (comercial) donde nos menciona que muchos artistas implementan este recurso dentro de sus obras sin siquiera saberlo, siendo las formas más comunes el empleo tanto de la dominante negativa (equivalente a una cadencia plagal menor) como de una tónica menor. Ante esto, argumenta que:

Traditional music theory would simply interpret this chord as borrowed from minor, but from the perspective of polarity one cannot help but see the symmetrical relationship towards the positive dominant that produces the same gravity towards the tonic but from the opposite direction [La teoría musical tradicional simplemente interpretaría este acorde como tomado prestado de la tonalidad menor, pero desde la perspectiva de la polaridad no se puede evitar ver la relación simétrica hacia el dominante positivo que produce la misma gravedad hacia la tónica pero desde la dirección opuesta]. (p. 60)

Es en este punto donde valdría la pena experimentar con una forma “híbrida” de aplicar la armonía negativa. Manteniendo el principio de simetría y la función de cada acorde (tónica, dominante, subdominante), pero incorporando lo negativo dentro de una progresión armónica. Si bien es cierto que Sarmiento (2018) ya nos exponía acerca de una cadencia mixta, la idea que se propone es la posibilidad de crear progresiones positivas-negativas de acordes en donde el eje no se limite a la tonalidad base, sino también a la relación de modos que hay entre ellos (eje entre la fundamental y el generador). De este modo, es como si se tratase de un intercambio modal, en donde podamos “tomar prestado” lo negativo en lo positivo y viceversa.

Con todo esto, no sería factible determinar una manera en cómo todo esto se debería desarrollar, ya que recae en la subjetividad y gusto del compositor o intérprete (en caso de improvisación). Sin embargo, la idea principal es, en esencia, conservar el equilibrio armónico

dentro de la pieza, de manera que la distribución de voces vaya de la mano con la gravedad tonal. Por lo tanto, desde una concepción personal, lo “híbrido” simplemente haría referencia a la mezcla entre las estrategias de rearmonización (cadencias y progresiones) y la armonía tradicional.

Formato Leadsheet

En base a la información brindada por Feist (2018), podemos constatar que el *LeadSheet* es una forma de notación musical abreviada que presenta solo los elementos esenciales de una canción, siendo este formato mayormente asociado con la música popular, más en concreto con el jazz. Además, este formato es mucho más eficiente para comunicar ideas musicales y permite mucha más libertad creativa que presentar detalles más específicos.

Feist (2018), también nos menciona que:

En su forma más pura, la notación *LeadSheet* consiste en solo la melodía o la línea principal y los símbolos de los acordes. Mientras que el paradigma de la notación clásica especifica cada nota para que los músicos interpreten la intención explícita del compositor, en la música basada en la sección rítmica, los músicos frecuentemente desarrollan sus propias partes. Lo que tocan se basará en la melodía y armonía esenciales, así como en el género musical, los roles habituales de los instrumentos en el ensamble, la actual intención creativa del artista principal y otros varios criterios. El *lead Sheet* provee suficiente información para que todos estén en la misma página—literalmente—de modo que puedan desarrollar juntos una interpretación única de la melodía. (párr. 4).²

El objetivo de este formato es ser breve y conciso, en su gran mayoría no se excede de una o dos páginas de extensión, por lo que no existe una regla de los elementos musicales que lo componen, sin embargo los más típicos son: El cifrado de acordes (se colocan por encima de la melodía y mencionan la tónica, el tipo de acorde, sus tensiones o extensiones y, en caso de ser necesario, el bajo), el tempo, el estilo, la clave, la tonalidad, el compás, la melodía, direcciones de ejecución, signos de repetición, dinámicas, notación de *slash* (indican acompañamiento rítmico en secciones de solo o espacios sin melodía escrita), notación de ensamble, letra.

Una vez explicado el concepto de este formato de notación musical, es importante aclarar que es difícil establecer los límites creativos que la armonía negativa puede llegar a

² Traducción realizada por el autor

tener, por lo que la intención no es consolidar una manera estática para la ejecución de las piezas desarrolladas, sino que las piezas sirvan como base para la creatividad de los intérpretes, dando libertad de aplicar muchos otros recursos a las mismas o incluso llevar a otro nivel el concepto de armonía negativa planteado. Por lo que la importancia del formato *LeadSheet* en el presente trabajo radica principalmente en la libertad interpretativa del mismo, permitiendo no solo documentar al presente producto artístico, sino también dar espacio a la creatividad y descubrir los infinitos resultados sonoros que un recurso como la armonía negativa nos puede brindar en base a melodías propuestas.

Música Popular

Según Flores (2008), es difícil definir como tal a la música popular, esto debido a que engloba diversas ideas musicales (de diferentes regiones) en constante cambio. Bajo este margen, la música popular estadounidense se ha establecido como la base de gran parte de la música *pop* que conocemos en la actualidad y, por lo tanto, se ha convertido en una manifestación cultural contemporánea. Es así como el escritor también nos habla acerca de un artículo escrito por Baker (1933) donde se abarcan dos preguntas relevantes: ¿Qué es la música popular? ¿Por qué es popular?

A la primera pregunta Backer contesta diciendo que la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida. Hay que matizar que el autor también incluía en su definición de popular las melodías clásicas que han quedado en la memoria personal o colectiva. A la segunda pregunta respondía que una música es popular porque es fácil de escuchar. (p. 45)

Sin embargo, bajo esta misma definición que nos brinda Baker (1933), la música popular llegaría a tomar diversos e incontables significados dependiendo de la ubicación, un ejemplo de ello es el sector latinoamericano que posee una inmensa cantidad y variedad de ritmos, géneros e incluso identidades musicales, que no solo buscan ser melódicamente “sencillas y memorizables” para el oyente, sino que reflejan realidades con las que el pueblo o lo “popular” se llega a identificar. En este sentido, algunos ejemplos de géneros latinoamericanos conocidos llegan a ser el tango, la cumbia, el bossa nova, etc; y algunos ejemplos de ritmos tradicionales ecuatorianos serían el albazo, el san juan, el aire típico, etc.

Con todo esto, también es importante recalcar que las características líricas (en caso de tener letra) de este tipo de música son mayormente relativas al compositor o letrista, pero el idioma más comúnmente empleado bajo la concepción de música “*pop*” ha sido el inglés.

De esta forma, con el paso del tiempo, la concepción de la música popular ha ido evolucionando y ampliándose a varios géneros musicales tales como lo son: el *pop*, el *rock*, el *folk*, el *jazz*, etc. Estos son importantes de conocer ya que se busca destacar la versatilidad de la armonía negativa dentro de diversos estilos musicales, de manera que no sea una regla de composición, sino solo una alternativa a usar en secciones determinadas de las piezas.

Folk

En base a la información de Haro (2021), la palabra *folk* significa “de pueblo” y se deriva del alemán *volk*. Como género musical, tuvo su surgimiento en el siglo XX y combina elementos del blues y el rock dentro del terreno instrumental y rítmico de la tradición folclórica local (especialmente en la Costa Oeste). Es a finales de los años 60 en donde se destacan dos vertientes de este género:

- a) La canción de autor (*folk pop*): Fue usada en sus principios como canción de protesta en contra de la corriente norteamericana. Sin embargo, con el paso del tiempo incluyó temas más apegados a un enfoque poético, tomando en cuenta aspectos musicales “coherentes” a la letra. En el caso del presente producto artístico, esta sería la vertiente de *folk* a utilizar.
- b) Música folclórica contemporánea: Su objetivo es rescatar y adaptar música instrumental del folclor tradicional a la actualidad, siendo este un concepto más apegado a lo que conocemos como “folclore”.

En una entrevista al cantautor Devendra Banhart, se expone cómo ha cambiado el *folk* en comparación a generaciones pasadas, acotando que los temas políticos que antes eran tan abundantes ahora no son tan necesarios dentro de la lírica de este género (Lenore, 2010). Independientemente a esto, el *folk* ha sido abordado por gran parte de la escena musical estadounidense gracias a su concepción como género *pop*, siendo algunas figuras destacables: Bob Dylan, The Byrds, The Mamas & the Papas, etc.

Jazz

Según Navarro (2016), “el *Jazz* es indefinible y, sin embargo, no es muy difícil identificarlo” (p. 49). Esto se basa en que, en este género, existe una extensa diversidad (e incluso subjetividad) que hace que sea imposible englobar todo en una sola definición, pero al mismo tiempo podríamos distinguir fácilmente sus cualidades sonoras. Sin embargo, como Encalada (2012) menciona, el *jazz* surgió en el sur de los Estados Unidos a finales del siglo

XIX como resultado de la fusión de diversas expresiones culturales y sociales de esa época. Esta fusión se dio principalmente entre los estilos musicales provenientes de Europa y África.

Desde su origen, este es un estilo musical que ha estado sujeto a varias “revoluciones”. Entre ellas, en base a la breve historia y evolución de este género que propone Guartán (2018), podemos mencionar brevemente algunos subgéneros del *jazz*, tales como: *Dixieland*, *Big Bands*, *Swing* (en este surge el “Estilo *riff*” además del “*Call and response*”), *Bebop*, *Cool Jazz*, *Hard Bop*, *Free jazz*. Además, cabe mencionar que varios recursos armónicos y rítmicos del *jazz* se han integrado a varios géneros autóctonos de algunas regiones, permitiendo de esta manera expandir el panorama sonoro del género. Algunos grandes exponentes del *jazz* en general son: Bill Evans, Miles Davis, John Coltrane, Louis Armstrong, etc.

Jazz Fusión

Se podría entender como *Jazz Fusión* a las diversas mezclas que han tenido los recursos del *Jazz* con diferentes estilos musicales, ya sean populares o autóctonos de diferentes regiones. Como menciona Guartán (2018), este género musical combina la base rítmica de géneros como el rock, el funk y/o la música latina con elementos del *jazz*, incluyendo instrumentos electrónicos como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, sintetizadores y efectos, logrando así una mezcla de sonidos y estilos que le dan una sonoridad única.

Dentro del contexto latinoamericano, Menanteau (2018) menciona que la propagación del *jazz* en el nuevo continente ha tomado significados tanto musicales como extramusicales. En este sentido, existen varios géneros que se conocen como *Latin Jazz*, pero teóricamente se trataría de una concepción latina del *Jazz Fusión*, algunos ejemplos de ello llegan a ser: el Bossa Nova, el *Jazz* afrocubano, el *Cubop* y las diversas fusiones existentes con la Cumbia, el Son, la Salsa, etc.

En el margen ecuatoriano esto también ha sido explorado, siendo esta fusión desarrollada en géneros tradicionales de cada región (albazo, san juan, danzante, etc). De esta forma, esta mezcla ha sido incluida en composiciones y arreglos musicales de grupos como Ecuador Encuentro, Pocket Band, Jazz the Roots, etc. Esto es algo que permite, en el presente producto artístico, la incursión de recursos tradicionales ecuatorianos dentro de las obras compuestas.

Rock

El *rock* es un género musical de ritmo marcado que se originó en la década de 1950, proviene de la combinación de varios géneros estadounidenses como el *R&B*, el *Blues*, el

Country, etc. Garay (1996) nos menciona que el rock es considerado uno de los fenómenos culturales más relevantes de la segunda mitad del siglo XX que, surgido como una expresión artística creada por y para jóvenes, tiene una historia íntimamente relacionada con la formación de un nuevo grupo social. En este sentido, el rock marcó el inicio de una cultura musical juvenil, estableciendo importantes diferencias con la cultura y la moralidad de los adultos imperantes después de la Segunda Guerra Mundial.

Al igual que el *jazz*, las diversas fusiones de este estilo han marcado toda una historia llena de subgéneros e incluso nuevas concepciones derivadas de este. Algunos ejemplos llegan a ser: *rock and roll*, *rock* alternativo, *rock* psicodélico, *punk*, *metal*, etc. Es así como algunos de los exponentes más destacables llegan a ser: Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd, etc. Con todo esto, Sierra (2016) nos menciona:

El rock es la música de los poetas que usaron la guitarra como bandera, de los revolucionarios que emplearon la voz y el sonido para cambiar las cosas, y de los visionarios que se arrojaron en su fascinante libertad para dejar su huella en el tiempo.
(p. 11)

Con todo esto, se ha llegado a conceptualizar acerca de los géneros musicales que pertenecerán a las piezas a desarrollar, ya sea en forma de fusión o no. De esta manera, se buscará demostrar la versatilidad del recurso de armonía negativa por medio de las estrategias brindadas anteriormente, implementado dentro de esta variedad de estilos musicales la posible alternativa “negativa”. Consiguiendo con esto evidenciar el uso de esta herramienta compositiva incluso en géneros que normalmente no se asocian con este tipo de recursos musicales, siendo una posibilidad de explorar nuevas formas de hacer música para los compositores interesados.

Métodos

El producto artístico, bajo la finalidad de contribuir al desarrollo compositivo local, trata sobre la aplicación de un recurso armónico que se adscribe al núcleo básico de *Composición y Arreglos Musicales*. Además, forma parte del proyecto *Creación, producción y difusión de las obras musicales en la Universidad Nacional de Loja 2022-2023*. En el contexto metodológico y con la finalidad de llevar a cabo una secuenciación, se ha considerado que el proceso creativo se enmarque en la investigación exploratoria, en virtud del acercamiento hacia los recursos compositivos utilizados en el proceso creativo. En este sentido, el enfoque se definió como cualitativo, debido a que trata de una reinterpretación subjetiva sobre ideas pertenecientes a este tópico. Además, el diseño del presente sería experimental artístico, pues nos permitirá la incorporación de fusiones musicales en el transcurso del proceso compositivo, todo esto en torno al empleo de la armonía negativa.

Se cumplieron tres fases específicas, mismas que requirieron la aplicación de diferentes métodos para poder desarrollarse de la mejor manera. La primera de ellas giró en torno a la elaboración de piezas inéditas donde se refleje el uso de armonía negativa. Esto se consiguió por medio del método sintético que, a partir de los componentes del concepto, nos permitió crear y consolidar un repertorio. Las técnicas empleadas en este caso fueron la rearmonización “negativa” de cadencias y progresiones, y el uso “híbrido” (relaciones negativas-positivas tonales). El resultado de todo esto se manifestó dentro de partituras en formato *Lead Sheet*, esto junto a sus respectivos análisis que describen el empleo de la armonía negativa.

La segunda fase constituyó la elaboración de maquetas sonoras de las piezas desarrolladas, mismas que se constituyeron en una aproximación sonora al trabajo realizado, insumo a futuro del proceso de producción musical. Apoyados en el método analítico sintético, se buscó que las maquetas sean una reproducción de determinadas propiedades y características del objeto de estudio. De esta manera, mediante técnicas como la grabación y la mezcla, se obtuvo una referencia óptima del producto en archivos de audio. Adicionalmente, se realizó una autoentrevista que permitió al compositor despejar interrogantes acerca del proceso realizado.

Como última fase, se realizó la socialización de los resultados y la puesta en escena del producto artístico. En este sentido, el método expositivo acompañado de la técnica del recital comentado, coadyuvaron en la exposición oral de la fundamentación teórica junto al producto artístico cuyo enfoque analítico, permitió exponer de manera explícita las bases teóricas y procedimentales de la armonía negativa implícita dentro de las obras desarrolladas.

Resultados y discusión

Para empezar, cabe mencionar que gran parte del sustento teórico de este trabajo no solo se centran en los postulados escritos por Levy (1985), sino que es la propuesta de Haller (2020) la que ayudó a comprender de mejor manera las tantas cuestiones que la armonía negativa conlleva, tales como la gravedad tonal, la polaridad y sus posibles aplicaciones dentro de la música popular.

Luego de haber finalizado con el proceso creativo compositivo, esto junto a la aplicación de recursos de armonía negativa dentro de ellos, se obtuvo como resultado cuatro temas musicales en base a géneros de música popular. Los títulos de cada pieza junto a su género musical son los siguientes: *Amnesia (Rock)*, *Atardecer (Folk)*, *The Cowboy (Jazz Fusión)*, *Juan Jazz (Jazz Fusión)*. Con ello, la razón por la que se decidió usar música popular en este producto artístico, estuvo encaminada a demostrar que este recurso musical puede llegar a ser útil y práctico bajo cualquier contexto sonoro.

Después de ello, se realizó la documentación musical de cada uno de los temas, de forma escrita y audible. El resultado escrito se reflejó en formato de *leadsheets* correspondiente a cada una de las piezas musicales, con la finalidad de condensar la información armónica y melódica dentro de una notación sencilla y concisa. El objetivo de ello fue que los posibles interesados en ejecutar alguna de las piezas, no tuvieran mucha dificultad en la lectura de las mismas. En base al formato de los *leadsheets* se realizó el análisis armónico “negativo” de cada tema, resaltando cómo este recurso musical se emplea dentro de las piezas inéditas, destacando el eje tonal, los acordes “negativos” usados y algunos recursos adicionales desarrollados en base a la polaridad. El resultado audible se desarrolló en base al proceso de producción musical (grabación, mezcla y *mastering*) de maquetas correspondientes a cada tema musical.

Los resultados que devienen de la autoentrevista, resuelven inquietudes generales acerca del producto artístico y su realización. Por lo tanto, si bien la producción musical no es el eje de este producto artístico, las maquetas fueron indispensables para facilitar el acercamiento sonoro de este concepto a cada uno de los interesados.

5. Conclusión

La incorporación del recurso conocido como “Armonía Negativa” dentro de la composición de cuatro obras de música popular (*Rock, Folk, Jazz y Jazz Fusión*), permite constatar la versatilidad de esta herramienta musical dentro de contextos no necesariamente académicos. En este sentido, el presente producto artístico ha llegado a plasmar algunas de las diversas formas en cómo la armonía negativa puede ser empleada dentro de cualquier tipo de música, además de su significativo aporte en la transmisión de diferentes emociones sin pérdida de “equilibrio tonal”.

El formato *LeadSheet* permite que las composiciones realizadas puedan ser documentadas de una manera sencilla y concisa, facilitando no solo la lectura musical, sino también brindando libertad musical dentro de la ejecución de la obra. En este sentido, y bajo el mismo formato, los análisis armónicos negativos realizados han aportado en el entendimiento pleno del cómo la armonía negativa se incorpora dentro de cada una de las cuatro composiciones. Adicionalmente, la realización de archivos sonoros amplía en gran manera el acercamiento de este concepto a diferentes músicos, llegando a servir tanto a compositores académicos como a aquellos que no necesariamente cuentan con formación musical.

Este producto artístico es una contribución al desarrollo compositivo local, plasmando algunas de las múltiples maneras en cómo la armonía negativa puede ser incorporada al catálogo de recursos musicales compositivos empleados en cualquier contexto musical.

6. Bibliografía

- Angel Mendez. (31 de marzo de 2020). *Armonía Negativa ¿Qué es?* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/gH3N4u3RoqQ>
- Barry, M. (2018). *Composición de la banda sonora en un audiovisual*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de la Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70576>
- Brister, M. (2019). *Negative Harmony: Experiments with the Polarity in Music*. [Tesis de Grado, East Tennessee State University]. <https://dc.etsu.edu/honors/507>
- Cáceres, E. (2001). Música e identidad. La situación latinoamericana. *Revista musical chilena*, 55, 83-86. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600007>
- Encalada, E. (2012). *Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca]. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3184/1/tmus38.pdf>
- Ernst Levy. (06 de Febrero de 2023). *Biography*. <https://ernstlevy.musicaneo.com/about.html>
- Feist, J. (01 de junio de 2018). Why Lead Sheets? <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2018/lead-sheet>
- Flores, R. (2008) *Música y adolescencia, la música popular actual como herramienta en la educación musical*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=41189>
- Garay, A. (1996). El Rock como conformados de identidades juveniles. *Nómadas*, 4. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>
- Guartán, G. (2018). *Composición de tres obras del género Jazz Fusión para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/31402>
- Haller, D. (2020). Negative Harmony: The Shadow of Harmonic Polarity on Contemporary Composition Techniques. *Composition/Recording Projects*, 1. https://repository.belmont.edu/music_comp/1
- Haro, L. (21 de marzo de 2021). Qué es la música folk, historia y principales artistas. *El Debate*. <https://www.debate.com.mx/cultura/Que-es-la-musica-folk-historia-y-principales-artistas-20210321-0270.html>

- June Lee. (14 de abril de 2017). *Interview: Jacob Collier (Part 1)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/DnBr070vcNE>
- La clase de Juan. (16 de junio de 2019). *Armonía negativa* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/D31fom8lgy4>
- Lenore, V. (2010). Folk del siglo XXI. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 15, 70-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4263601>
- Levy, E., & Levarie, S. (1985). *A Theory of Harmony*. State University of New York Press. <https://www.docdroid.net/DZadkSr/theory-of-harmony-pdf>
- Ludo Hunt. (24 de febrero de 2021). *Reciprocidad, Polaridad y Armonía Negativa*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/6dDtuOFuitU>
- Menanteau, A. (2018). Jazz en América Latina. *Revista Musical Chilena*, 299, 9-11. <https://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v72n229/0717-6252-rmusic-72-229-0009.pdf>
- Navarro, J. (2016). Para entender el jazz. *Revista Marina*, 3, 48-53. <https://revistamarina.cl/revistas/2016/3/jnavarro.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas. (2023). Objetivos de desarrollo sostenible. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>
- Pablo Ziffer. (10 de marzo de 2023). Lección armonía negativa. <https://www.pabloziffer.com/product-page/armonia-negativa>
- Sarmiento, D. (2018). *Guía de técnicas para la aplicación de recursos de la armonía negativa en la rearmonización de cadencias de música contemporánea*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/11781/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-41.pdf>
- Steve Cruickshank. (10 de julio de 2022). *Negative Harmony Cover - Bohemian Rhapsody*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G2r7hL1s-yc>
- Steve Cruickshank. (11 de abril de 2020). *Negative Harmony Cover – Take On Me*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8FsOpKTp48c>
- Steve Cruickshank. (6 de julio de 2018). *Negative Harmony Cover – The Sound of Silence*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1vVJHMnK70g>

- Sierra, J. (2016). *Historia del ROCK, La música que cambió el mundo*. <https://www.lavanguardia.com/libros/libro/historia-del-rock-la-musica-que-cambio-el-mundo-9788418859991>
- SonGt Vlog. (18 de marzo de 2020). *Armonía Negativa \ominus en 10 minutos!* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/7QZPgjcNf4M>
- Tomasini, M. C. (2007). El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas. *Revista Ciencia y Tecnología*, 15-28. <https://dspace.palermo.edu/dspace/handle/10226/92>
- Valdez, J. (2022). La rearmonización negativa en el arreglo musical. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23479>

7. Anexos

Anexo 1:

AMNESIA

ALEXIS ESCUDERO

(ROCK)
♩ = 160
GUITARRA ELEC.

E Bb

mf

5 A C

9 E Bb 3

f

13 A C

17 ^{Voz} A E Bb D

mf I DON'T KNOW WHAT I WA-NNA SAY

21 E Bb D

DRIVING FAST I FOR-GOT MY NA-ME

25 E Bb D

NOW EVE-RY-THING IS JUST THE SAME

29 E A

E-VEN WHEN I CAN'T RE-MEM-BER A THING YEAH

2

33 **B** E \flat A C D




(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) I SHOULD BE-LIEVE YOU!

37 E \flat A C D



(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR-GOT JUST EVE-RY-THING

41 **C** E GUITARRA ELEC. \flat



f

45 A C



49 **D** Voz E \flat D



mf I DON'T KNOW WHERE I WA-NNA GO

53 E \flat D



BUT I KEEP RUN-NING I CAN'T JUST STOP

57 E \flat D



OH I'M NOT SURE IF I WILL STAY

61 E A



MAY-BE AS EVE-RY-THING I WILL FADE A - WAY

65 **E** E Bb A C D 3




(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) I SHOULD BE-LIEVE YOU!

69 E Bb A C D




(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR-GOT JUST EVE-RY-THING

73 **F** SOLO DE GUITARRA



77 A Bb A C D



81 **G** VOZ



(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) SHOULD BE-LIEVE YOU!

85 E Bb A C D TERMINA EN E



(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR-GOT JUST EVE-RY-THING

Amnesia

Guía Interpretativa

El género del tema es "ROCK", por lo que los instrumentos y ritmos de acompañamiento sugeridos para su interpretación serían:

♩ = 160

Conjunto de batería con ritmo rock

Conjunto de batería

Estrofa *Instrumentales y Coro*

♩ = 160

Guitarra eléctrica solista

Sigue la melodía propuesta en el *Leadsheet* y realiza el *Solo*

Los efectos a usar son al gusto del interprete, pero generalmente se busca un sonido con overdrive

Guitarra eléctrica rítmica

Rasgueo de guitarra electrica estilo rock clásico (Coro e instrumentales),

Estrofa *Instrumentales y Coro*

Los efectos a usar son al gusto del interprete, pero generalmente se busca un sonido con overdrive

Bajo

Generalmente sigue el mismo patrón de la guitarra, solo varía en:

Estrofa después del primer coro (Letra D) *Instrumentales y Coro*

Voz

Sigue lo propuesto en el *Leadsheet*

Anexo 1.1 (Análisis armónico):

Secciones formales:

En el tema musical titulado “Amnesia”, se establece una estructura común dentro del género *rock*. De esta manera, la canción inicia con un intro de guitarra (c. 1-8) previo a la integración de toda la banda en una sección instrumental (c. 8-16). A partir de ese punto, se han asignado letras para un mejor entendimiento de las secciones, las cuales serían: estrofa 1 (A), coro (B), instrumental (C), estrofa 2 (D), coro (E), solo de guitarra (F) y coro final (G).

Aspectos armónicos y melódicos

La tonalidad como tal de esta pieza es E (mayor), lo que implica que el “eje gravital tonal” a usar sería entre su tónica (E) y su dominante (B). En este sentido, la progresión armónica fue escrita a partir del reemplazo de acordes negativos dentro de los acordes diatónicos, siendo esto aclarado por el uso de paréntesis en el análisis, por ejemplo: En el c.13 encontramos el término de *III- negativo*, lo cual hace referencia al tercer grado menor (G#m) en su forma negativa (C).

En cuanto a las escalas empleadas, se puede destacar que en los *riffs* de guitarra se empleó la escala pentatónica mayor de E en su forma negativa, lo cual da como resultado la escala pentatónica menor de la misma tonalidad. Esto es algo curioso ya que todos los acordes empleados son mayores, siendo esto uno de los factores que permite un poco más de contraste dentro de su sonoridad. Sin embargo, la única ocasión en donde se ocupa una nota diatónica mayor en la melodía es casi al final de los *riffs* de guitarra (c. 15; c. 47), en donde llega a funcionar como una tensión de #9 del acorde.

Particularidades a destacar

Uno de los elementos más llamativos de esta pieza es la incorporación del acorde de Bb, ya que no se trata de un acorde diatónico (ni en su modo menor o mayor). La razón por la cual esté acorde funciona es porque conlleva una sustitución tritonal del eje planteado, algo que se representa como su extremo opuesto dentro del círculo de quintas, conservando el eje planteado, pero desde otra perspectiva.

AMNESIA

ALEXIS ESCUDERO

GENERO: ROCK

TEMPO: ♩ = 160

EJE GRAVITACIONAL TONAL: E - B (TONALIDAD E)

QUITARRA ELEC.

E (I)

B \flat (REFLETO TRITONAL DEL ETE)

MELODIA CONSTRUIDA EN BASE A LA ESCALA PENTATONICA "NEGATIVA" DE E

A (IV)

C (III- NEGATIVO)

E (I)

B \flat (REFLETO TRITONAL DEL ETE)

A (IV)

C (III- NEGATIVO)

Voz
17 A E (I)

B \flat (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

I DON'T KNOW WHAT I WA - NNA SAY

E (I)

B \flat (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

DRIVING FAST I FOR-GOT MY NA - ME

E (I)

B \flat (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

NOW EVE-RY-THING IS JUST THE SAME

E (I)

A (IV)

E - VEN WHEN I CAN'T RE-MEM-BER A THING YEAR

2

33 **B** E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE) (IV) A (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO)

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) I SHOULD BE-LIEVE YOU!

37 E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE) (IV) A (III- NEGATIVO) C (II- NEGATIVO) D

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR GOT — JUST EVE-RY-THING

QUITARRA ELEC.

41 **C** E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE)

f

45 A (IV) C (III- NEGATIVO)

49 **D** Voz E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

mf I DON'T KNOW — WHERE I WA - NNA GO —

53 E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

BUT I KEEP RUN-NING I CAN'T JUST STOP —

57 E (I) Bb (REFLETO TRITONAL DEL ETE) D (II- NEGATIVO)

OH I'M NOT SURE IF I WILL — STAY —

61 E (I) A (IV)

MAY-BE AS EVE-RY-THING I WILL FADE A - WAY —

65 **E** (I) E Bb (REFLEJO TRITONAL DEL ETE) A (IV) C (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO) 3

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) I SHOULD BE-LIEVE YOU!

69 E (I) Bb (REFLEJO TRITONAL DEL ETE) A (IV) C (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO)

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR GOT — JUST EVE-RY-THING

73 **F** SOLO DE GUITARRA A (IV) C (III- NEGATIVO) C (III- NEGATIVO) B (IV) NEGATIVO

77 A (IV) Bb (REFLEJO TRITONAL DEL ETE) A (IV) C (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO)

81 **G** (I) E Bb (REFLEJO TRITONAL DEL ETE) A (IV) C (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO)

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) WHAT IS TRUE! (TELL ME WHY! TELL ME WHY!) I SHOULD BE-LIEVE YOU!

85 E (I) Bb (REFLEJO TRITONAL DEL ETE) A (IV) C (III- NEGATIVO) D (II- NEGATIVO)

(TELL ME WHAT! TELL ME WHAT!) CAN I SAY? WHEN IT SEEMS I FOR GOT — JUST EVE-RY-THING

Anexo 2:

ATARDECER

ALEXIS ESCUDERO

(Folk)
♩ = 65

Dmaj7

A ESTROFA
Dmaj7

5 *mp*
MON - TA - ÑAS QUE DI - VI - DEN EL PAI
EL SUS - PI - RAR A - FIR - MAN LO PEN

9 *Eø7*
SEGUNDAS VOCES INICIAN DESDE LA SEGUNDA VUELTA
SA TE
SA DO

13 *Dmaj7*
A - TAR - DE - CER BLAN - DO Y SUA -
PER - DI - DA MEN TE IN MER - SA EN CAM -

17 *Eø7*
VE

21 *Fm9* *mp* *Bb7*
TAN FU - GAS LA LUZ SE A - CA - BA
AM - BI - QUE - DAD EN EL CI - E - LO

25 *Em9* *A7*
PO - CO A PO - CO EL DIA SE A - PA - GA
SE OS - CÚ - RE - CE EL FIR - MÁ - MEN - TO

29 *Dmaj7* *Eø7*

2

33 **C** Dmaj7 *mp*
 EN MUL - TI - TUD DE PEN - SA - RES E -
 CU - RIO - SI - DAD DE LO IN - CIER - TO Y LE -

37 E^o7
 RRA DOS
 TA - NO

41 Dmaj7
 IN - FI - NI - DAD DE LO - GROS Y FRA -
 AL - GU - NOS VAN Y VUEL - VEN RE - TA -

45 E^o7
 CA - SOS
 ZOS

49 **D** Fm⁹ *mp* Bb7
 LA BRE - VE - DAD DEL PRE - SEN - TE
 LA MA - NA - NA SE EN - TRIS - TE - CE

53 Em⁹ A7
 NO HAY VI - DA SIN LA MUER - TE
 CUAN - DO LA NO - CHE A - PA - RE - CE

57 Dmaj7 87

E Coro

61 Em7 *mf* C#^o7
 CA - LI - DA LUZ

65 F#7 Bm7 87
 FRA - GIL VIS - TA LE -

69 *Em7* *C#ø7*

JA - - - NO HO - RI - ZON - TE. CA -

73 *F#7* *Bm7* *Dø7*

I - DA NE - BLI - NA

77 **F** *Em7* *C7*

EL VIEN - TO SAI - LA LAS NU - BES AR -

81 *F#7* *Bm7* *Bbmaj7* *D7*

DEN

85 *G* *mp* *A7* *Eø7*

POR - QUE EL CIE - LO SE QUE - MA A LAS SEIS DE LA

89 *Dmaj7*

TAR - DE

RIT.

93 *A7* *Eø7* *Dmaj7*

QUE - MA A LAS SEIS DE LA TAR - DE

Atardecer

Guía Interpretativa

El género del tema es "FOLK", eso si, este tema se basa en el ritmo tradicional ecuatoriano "Albazo".
En este sentido, los instrumentos y ritmos de acompañamiento sugeridos para su interpretación serían:

♩ = 65

Guitarra acústica

Estrofa, Instrumentales y Coro

Sigue lo propuesto en el *Leadsheet*

Voz

Anexo 2.1 (Análisis armónico):

Secciones formales:

En el tema musical titulado “Atardecer”, se establece una estructura estrofa-coro (con repetición *da capo*), común dentro del género *folk*. Cabe mencionar que la repetición escrita provoca que cada letra sea asignada a dos secciones relativas a la repetición en cuestión, por ejemplo: La letra A corresponde a la primera y a la tercera estrofa. Además, tanto el coro como las estrofas están divididas en dos letras, esto con el fin de hacer evidente el contraste del empleo de armonía negativa. En este sentido, las letras asignadas conforman la siguiente estructura: Estrofa 1 y 3 (A, B), Estrofa 2 y 4 (C, D), Coro (E, F)

Aspectos armónicos y melódicos

La tonalidad como tal de esta pieza es D (mayor), lo que implica que el “eje gravital tonal” a usar sería entre su tónica (D) y su dominante (A). En este sentido, la progresión armónica fue escrita a partir del reemplazo de acordes negativos dentro de cadencias diatónicas, siendo esto aclarado por el uso de paréntesis en el análisis, por ejemplo: En el c.9 encontramos el término de *V7 negativo*, lo cuál hace referencia al quinto grado con séptima dominante (A7) en su forma negativa (Em7b5). En el coro, la progresión armónica es repetitiva, por lo que el empleo de armonía negativa se realiza sutilmente conforme vayan avanzando los compases, esto con el fin de lograr contraste entre lo positivo y lo negativo. Adicionalmente, cabe destacar que en las estrofas existe una flexión a Eb que es posible gracias al acorde Em7b5 que también funciona como dominante de Fm y el Bb7 permite volver a D siendo un reflejo tritonal del acorde de Em, todo esto mediante cadencias II - V.

En cuanto a las escalas empleadas, no hay mucho que mencionar, ya que se usó alteraciones diatónicas al acorde en cuestión, coincidiendo casi en su mayoría con la escala de D (mayor).

Particularidades a destacar

Con todo lo mencionado en los apartados anteriores, en esta pieza se evidencia más que nada el uso de armonía negativa dentro de acordes no necesariamente diatónicos al eje.

ATARDECER

ALEXIS ESCUDERO

GÉNERO: FOLK

TEMPO: ♩ = 65

EJE GRAVITAL TONAL: D-A (TONALIDAD D)

Dmaj7 (Imaj7)



A ESTROFA

5 Dmaj7 (Imaj7)



E^{o7} (V7 NEGATIVO)

SEGUNDAS VOCES INICIAN DESDE LA SEGUNDA VUELTA



SA JE

13 Dmaj7 (Imaj7)



A - TAR - DE - CER BLAN - DO Y SUA -
PER - DI - DA MEN TE IN MER - SA EN CAM -

(V7 NEGATIVO) (TAMBIEN ACTUA COMO VII DE F)



VE

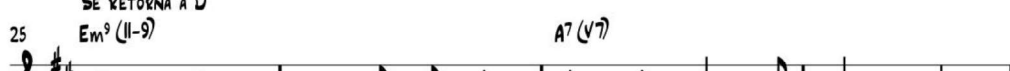
8105 FLEXION BREVE A E8

B Fm⁹ (II-9)



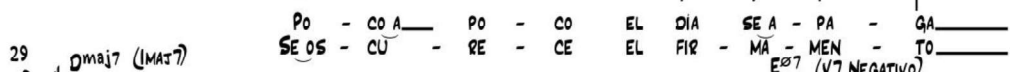
SE RETORNA A D

25 Em⁹ (II-9)



Po - CO A PO - CO EL DIA SE A - PA - GA
SE OS - CU - RE - CE EL FIR - MA - MEN - TO

29 Dmaj7 (Imaj7)



E^{o7} (V7 NEGATIVO)

==

2

33 **C** Dmaj7 (Imaj7) *mp*

37 **E^{o7}** (V7 NEGATIVO)

41 **D** maj7 (Imaj7)

45 **E^{o7}** (V7 NEGATIVO) (TAMBIEN ACTUA COMO VII DE F)

49 **D** Fm⁹ (II-9) *mp* **Bb7** (V7)

53 **Em⁹** (II-9) **A7** (V7)

57 **D** maj7 (Imaj7) **B7** (V7/II)

E Coro

61 **Em7** (II-7) *mf* **C#^{o7}** (VII7)

65 **F#7** (V7/VI) **Bm7** (V17) **B7** (V7/II)

69 E_m7 (II-7) $C\#o7$ (VII7)

JA - - - NO HO - RI - ZON - TE. CA -

73 $F\#7$ (V7/VI) $Bm7$ (VI7) $D\#o7$ (V7/II NEGATIVO)

I - DA NE - BLI - NA

77 **F** E_m7 (II-7) $C7$ (VII7 NEGATIVO)

EL VIEN - TO SAI - LA LAS NU - BES AR -

81 $F\#7$ (V7/VI) $Bm7$ (VI7) $B\flat maj7$ (IMAT7 NEGATIVO) $D7$ (V7/IV)

DEN

85 G (IV) $A7$ (V7) $E\#o7$ (V7 NEGATIVO)

mp

POR - QUE EL CIE - LO SE QUE - MA A LAS SEIS DE LA

89 $Dmaj7$ (IMAT7)

TAR - DE

RIT.

93 $A7$ (V7) $E\#o7$ (V7) $Dmaj7$ (IMAT7)

QUE - MA A LAS SEIS DE LA TAR - DE

2 **C**

37 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Bb7$
 DA-NNY IS A BU - SY COW - BOY SEAR-CHING FOR SOME TIME HE'S

41 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Eb^{\#}maj^9$
 WOR-KING THE WHOLE DAY AND KEEPS SA-YING THAT HE'S FINE

45 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Bb7$
 DA-NNY IS A GOOD FRIEND BUT HE DO-ESN'T REA-LIZE THAT THE

49 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 Eb^9
 LIFE YOU SING DA-NNY IS THE LIFE WE HA-VE

D

53 Dm^9 $D^{\circ}7$ $Cmaj7$ $B^{\circ}7$ Am^9 D^9
 RU - NING FAS - TER WITH THE SUN O - VER MY HEAD

57 Dm^9 $Abmaj7$ $Cmaj7$ $D^{\circ}7$ D^9 Eb^9
 TRY-ING TO GET BE-TTER BUT NO - THING REA-LLY CHANGES

61 Dm^9 $D^{\circ}7$ $Cmaj7$ $B^{\circ}7$ Am^9 D^9
 GO - ING NO - WHERE BLIN-DED BY THE BLUE SKY

65 Dm^9 $Abmaj7$ $Cmaj7$ $D^{\circ}7$ D^9 $D^{\circ}9$
 JE-SUS PLEASE JUST TELL ME WHERE SHOULD I START
 JE-SUS PLEASE JUST TELL ME IF I'M DOING IT RIGHT

69 **2.** $Cmaj7$ $D^{\circ}7$ D^9 $D^{\circ}9$ $Cmaj7$ $D^{\circ}7$ D^9 $D^{\circ}9$ x4
 SOLO DE TROMPETA ACABA EN AM

The Cowboy

Guía Interpretativa

El género del tema es "JAZZ FUSIÓN", en este caso, la pieza se basa un poco en el ritmo bossa nova. En este sentido, los instrumentos y ritmos de acompañamiento sugeridos para su interpretación serían:

♩ = 120

Se realiza con técnica Staccato

Guitarra eléctrica



Estrofa e Instrumentales.

En el caso del Coro, el ritmo puede variar a gusto del interprete

Tiene un papel mucho más apegado a la improvisación, entra desde la letra C rellenando los espacios donde no hay voz. Finalmente, tiene un solo de cuatro frases al final

Trompeta en Sib



Sigue lo propuesto en el *Leadsheet*,

Voz



Anexo 3.1 (Análisis armónico):

Secciones formales:

En el tema musical titulado “The Cowboy”, en base a un ritmo parecido al *bossa nova*, se establece una estructura estrofa-coro, común dentro del género *folk*. En este caso, se iniciaría con un pequeño intro de guitarra con repetición (c. 1-4) para de ahí ir en base al siguiente orden: Estrofa 1 (A), Coro (B), Estrofa 2 (C), Coro con repetición (D) y se acaba con un solo de trompeta que es opcional, por lo que no se le ha añadido ninguna letra.

Aspectos armónicos y melódicos

La tonalidad como tal de esta pieza es Am (menor), sin embargo, en este caso no se optó por usar el eje diatónico a la tonalidad (el cuál sería A - E) sino que se usó el “eje gravital tonal” de la tónica y dominante perteneciente su relativa mayor, el cual sería C - G, este fue un elemento que ayudó a alejarnos de los resultados “repetitivos”. En este sentido, la progresión armónica fue escrita a partir de acordes diatónicos, dominantes secundarias y su reemplazo por acordes negativos, esto nuevamente es aclarado por el uso de paréntesis en el análisis, por ejemplo: En el c.12 encontramos el término de *IV-9 negativo*, lo cual hace referencia al cuarto grado menor con séptima dominante y novena (Dm9) en su forma negativa (Ebmaj9). Algo importante destacar es el empleo de modos y de armonía negativa dentro de estos, todo en base al eje planteado, por ejemplo: El acorde D7 pertenece al modo dórico de Am, pero si lo invertimos en base al eje C -G obtenemos el acorde de Eb9. De esta manera se pudo conseguir una secuencia cromática de dominantes que permite una resolución sólida a cualquier sección de la pieza dependiendo del último acorde usado (Eb9 lleva al coro, Db7 a la estrofa o permite la repetición de la secuencia). En cuanto a las escalas empleadas, no hay mucho que mencionar, ya que se buscó lograr un fraseo no tan melódico usando alteraciones diatónicas al acorde en cuestión.

Particularidades a destacar

Con todo lo mencionado en los apartados anteriores, en esta pieza se llega a evidenciar más que nada que, mientras más extensiones tenga un acorde, más posibilidades “negativas” existen.

THE COWBOY

GENERO: JAZZ FUSION

TEMPO: ♩ = 120

EJE GRAVITAL TONAL: C-G (TONALIDAD AM)

ALEXIS ESCUDERO

INTRO

Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7) (IV-6 NEGATIVO) Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7)

A

Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7) Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7)

DA-NNY IS A LONE - LY COW - BOY LI-VING UP ON THE HILL - HE

Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7) Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Ebmaj9 (IV-9 NEGATIVO)

USE TO TALK A LI-TTLE WHEN HE'S NOT COM-PL-ELY SLEEP -

Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7) Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7)

DA-NNY IS A TI - RED COW - BOY CO-MING BACK TO THE TOWN - HE

Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Bb7 (SUBV7) Am⁹ (I-9) Dm⁹ (IV-9) Eb9 (IV9 NEGATIVO) (DORICO)

LIKES TO SING US THIS PHRASE - LOUD AND LOUD -

21

Dm^9 (IV-9) $D^{\flat 7}$ (VII7 NEGATIVO) $Cmaj7$ (III MAJ7) $B^{\flat 7}$ (II) Am^9 (I-9) D^9 (IV9) (DORICO)




RU - NING FAS - TER WITH THE SUN O - VER MY HEAD

25

Dm^9 (IV-9) $A^{\flat}maj7$ (III MAJ7 NEGATIVO) $Cmaj7$ (III MAJ7) $D^{\flat 7}$ (VII/IV) (MIXOLIDIO) D^9 (IV9) (DORICO) $E^{\flat 9}$ (IV9 NEGATIVO) (DORICO)

SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES



TRY-ING TO GET BE-TTER BUT NO - THING REA - LLY CHANGES

29

Dm^9 (IV-9) $D^{\flat 7}$ (VII7 NEGATIVO) $Cmaj7$ (III MAJ7) $B^{\flat 7}$ (II) Am^9 (I-9) D^9 (IV9) (DORICO)



GO - ING NO - WHERE BLIN-DED BY THE BLUE SKY

33

Dm^9 (IV-9) $A^{\flat}maj7$ (III MAJ7 NEGATIVO) $Cmaj7$ (III MAJ7) $D^{\flat 7}$ (VII/IV) (MIXOLIDIO) D^9 (IV9) (DORICO) $E^{\flat 9}$ (IV9 NEGATIVO) (DORICO)

SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES



JE - SUS PLEASE JUST TELL ME WHERE SHOULD I START

C

3

37 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Bb7$
 (I-9) (IV-9) (SUBV7) (I-9) (IV-9) (SUBV7)

DA-NNY IS A BU - SY COW - BOY SEAR-CHING FOR SOME TIME HE'S

41 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Ebmaj9$
 (I-9) (IV-9) (SUBV7) (I-9) (IV-9) (IV-9 NEGATIVO)

WOR-KING THE WHOLE DAY AND KEEPS SA-YING THAT HE'S FINE__

45 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 $Bb7$
 (I-9) (IV-9) (SUBV7) (I-9) (IV-9) (SUBV7)

DA- NNY IS A GOOD FRIEND BUT HE DO - ESN'T REA - LIZE THAT THE

49 Am^9 Dm^9 $Bb7$ Am^9 Dm^9 Eb^9
 (I-9) (IV-9) (SUBV7) (I-9) (IV-9) (IV9 NEGATIVO) (DORICO)

LIFE YOU SING DA - NNY IS THE LIFE WE HA - VE



53

Dm⁹ (IV-9) D⁹7 (VII7 NEGATIVO) Cmaj7 (III MAJ7) B⁹7 (II) Am⁹ (I-9) D⁹ (IV9) (DORICO)

RU - NING FAS - TER WITH THE SUN O - VER MY HEAD

57

Dm⁹ (IV-9) Abmaj7 (III MAJ7 NEGATIVO) Cmaj7 (III MAJ7) D⁹7 (VII/IV) (MIXOLIDIO) D⁹ (IV9) (DORICO) Eb⁹ (IV9 NEGATIVO) (DORICO)

TRY-ING TO GET BE-TTER BUT NO - THING REA - LLY CHANGES

SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES

61

Dm⁹ (IV-9) D⁹7 (VII7 NEGATIVO) Cmaj7 (III MAJ7) B⁹7 (II) Am⁹ (I-9) D⁹ (IV9) (DORICO)

GO - ING NO - WHERE BLIN-DED BY THE BLUE SKY

65

Dm⁹ (IV-9) Abmaj7 (III MAJ7 NEGATIVO) Cmaj7 (III MAJ7) D⁹7 (VII/V) D⁹ (IV9) D⁹ (SUBV/III)

JE-SUS PLEASE JUST TELL ME WHERE SHOULD I START
JE-SUS PLEASE JUST TELL ME IF I'M DOING IT RIGHT

1. SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES

69

2. SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES SECUENCIA CROMÁTICA DE DOMINANTES

Cmaj7 (III MAJ7) D⁹7 (VII/V) D⁹ (IV9) D⁹ (SUBV/III) Cmaj7 (III MAJ7) D⁹7 (VII/V) D⁹ (IV9) D⁹ (SUBV/III) x4

SOLO DE TROMPETA ACABA EN AM

Anexo 4:

JUAN JAZZ

(JAZZ FUSIÓN)

ALEXIS ESCUDERO

♩ = 85

INTRO

SAXOFÓN TENOR

PIANO

5

SAX. TEN.

PNO.

9

SAX. TEN.

PNO.

2

13 **A**

SAX. TEN.

PNO.

18 **B**

SAX. TEN.

PNO.

22

SAX. TEN.

PNO.

26

SAX. TEN.

PNO.

Am¹¹ Eb(sus⁴) G⁷(sus⁴) Fm⁶(add⁹)

Ebmaj⁷ Fmaj⁷ Dbmaj⁷ Gbmaj⁷

Gmaj⁷ Abm⁶ Dmaj⁷ Dm⁶

Dmaj⁷ G⁷ / D^{ø7}

RIT.

♩ = 90

3

SOLOS

DESPUES DE CADA SOLO SE TOCA LA PARTE B

OPCIONES DE ESCALAS A USAR:

28 **C** A EOLIO NEGATIVO A DORICO NEGATIVO PENTATONICA DE AM NEGATIVA PENTATONICA DE A NEGATIVA (EN BASE AL EJE C-G)

SAX. TEN.

♩ = 90

PNO. Am¹¹

32 A EOLIO POSITIVO A DORICO POSITIVO PENTATONICA DE AM POSITIVA PENTATONICA DE A POSITIVA

SAX. TEN.

PNO. Eb(sus4) Am¹¹

36 **D** \oplus DISMINUIR INTENSIDAD PROGRESIVAMENTE

SAX. TEN.

PNO. Am¹¹ Eb(sus4) G7(sus4) Fm⁶(add9)

Juan Jazz

Guía Interpretativa

El género del tema es "JAZZ FUSIÓN", en este caso, la pieza se basa en una variación del ritmo tradicional ecuatoriano "San Juan". En este sentido, los instrumentos y ritmos de acompañamiento sugeridos para su interpretación serían:

♩ = 85

Sigue lo propuesto en el *Leadsheet*

Piano

Este es un extracto del *Leadsheet*

Cabe mencionar que, durante el solo, el acompañamiento puede ser ejecutado con la mano izquierda de esta manera o, a su vez, ser omitido por algún otro, todo según el criterio del intérprete

Sigue lo propuesto en el *Leadsheet*

Saxofón Tenor

Anexo 4.1 (Análisis armónico):

Secciones formales:

En el tema musical titulado “Juan Jazz”, en base a una leve alteración del ritmo tradicional *San Juan*, se establecen dos temas en una estructura A-B, común dentro de los *standards* de *jazz*. En este caso, se iniciaría con un pequeño intro de piano en donde el saxofón se integraría sutilmente (c. 1-12), después de esto, se avanzaría en base al siguiente orden: Tema A (A), Tema B (B), sección de improvisación (C), Coda en base al tema A (B). El sentido formal de esta pieza es establecer secciones de improvisación, esto con un acompañamiento armónico basado en la introducción. Después de cada solo se retomaría el tema B, tanto para avanzar al siguiente solo como para ir a la coda final.

Aspectos armónicos y melódicos

La tonalidad como tal de esta pieza es Am (menor), sin embargo, en este caso no se optó por usar el eje diatónico a la tonalidad (el cuál sería A - E) sino que se usó el “eje gravital tonal” de la tónica y dominante perteneciente su relativa mayor, el cual sería C - G. En este sentido, la progresión armónica fue escrita a partir de acordes diatónicos, dominantes secundarias e intercambio modal, realizando algunos reflejos negativos en lo que la obra avanza. Cabe mencionar que, en algunos casos, fueron descartadas algunas notas negativas para evitar disonancias, pero se buscó conservar la mayor cantidad de “peso negativo” que estos acordes aportan.

El tema A se puede traducir como dos acordes previos a sus respectivos equivalentes negativos, ejemplo: Am11 (positivo), Ebsus4 (negativo). Por otra parte, el tema B es un poco más complejo, ya que consta del empleo de acordes de diferentes modos en sus “inversiones negativas”, siendo esto realizado mediante el eje C - G. Todo esto, al igual que en análisis previos, es aclarado mediante el uso de paréntesis, por ejemplo: En el c.20 encontramos el término de *VIIImaj7 Negativo (Dórico)*, lo cuál hace referencia al séptimo grado mayor con su séptima mayor (Gmaj7), que pertenece al modo dórico de A, en su forma negativa (Dbmaj7).

En cuanto a las escalas empleadas, conociendo que este es un análisis de la obra ya desarrollada, se considera relevante comentar que la construcción melódica de este tema fue, a su vez, una experiencia anecdótica. El compositor tuvo por algún tiempo el “riff” de acompañamiento del piano en la mente, luego en base a inversiones “negativas” pudo extenderlo un poco más, pero no se tenía claro cómo sería la melodía. En un inicio se empezó con un ascenso en intervalos de cuartas a partir de A, pero el bloqueo creativo siguió presente. Sin embargo, surgió una idea que, en palabras simples, fue pensar a dónde iría la melodía e invertir esa idea “negativamente”, de esta manera, recordando que a cada acorde le sigue su reflejo negativo, se pudo “descubrir” una melodía diatónica al acorde en cuestión a lo largo de la progresión desarrollada. Un ejemplo pequeño es el Ab (c. 13) que, positivamente sería

un B (la novena de Am), no obstante, esta inversión “negativa” de la melodía no solo coincide con el acorde “negativo”, sino que también permite hacer un salto a C, nota a la que B resuelve.

Particularidades a destacar

Con todo lo mencionado en los apartados anteriores, en esta pieza se buscó subir un poco más el nivel de aplicación que la armonía negativa podría llegar a tener. Si bien no es común usar un eje en base a una relativa (y no a la tónica), esto nos aportó a conseguir nuevo material armónico para el tema, evitando, de alguna manera, tener resultados “repetitivos” entre piezas. Además, también se propuso lograr improvisaciones “negativas”, esto con los reflejos obtenidos de diferentes modos de A dentro del eje C -G. En términos sencillos, esto amplía la cantidad de alteraciones posibles a usar dentro de escalas en diferentes contextos sonoros, un ejemplo de ello sería el modo dórico “negativo” que es la inversión del modo dórico de A, mismo que se puede entender como un A locrio, pero que se podría ocupar en un contexto de subdominante (dórico). Finalmente, un pequeño detalle que se realizó al final del tema B (c. 27), fue la suma de lo negativo y lo positivo en un acorde, en este caso el acorde base fue Dm7b5 y el positivo, implementado como extensión, fue G7, este fue un detalle que permitió dar mucho más peso a la culminación del tema.

JUAN JAZZ

GÉNERO: JAZZ FUSIÓN

TEMPO: ♩ = 85

EJE GRAVITAL TONAL: C - G (TONALIDAD AM)

ALEXIS ESCUDERO

INTRO

SAXOFÓN TENOR

PIANO

5

SAX. TEN.

PNO.

9

SAX. TEN.

PNO.

2

13 **A**

SAX. TEN.

Am¹¹ Eb(SUS4) G7(SUS4) Fm⁶(add9)
 (I-II) (I-II NEGATIVO) (VII7) (VII7 NEGATIVO)

PNO.

18 **B**

SAX. TEN.

Ebmaj7 Fmaj7 Dbmaj7 Gbmaj7
 (VI MA7 NEGATIVO) (VI MA7) (VII MA7 NEGATIVO) (IV MA7 NEGATIVO)
 (DORICO) (MIXOLIDIO)

PNO.

22

SAX. TEN.

Bmaj7 Abm⁶ Dmaj7 Dm⁶
 (I MA7 NEGATIVO) (V-7 NEGATIVO) (IV MA7) (V-6)
 (JONICO) (MIXOLIDIO)

PNO.

RIT.

26

SAX. TEN.

PNO.

D^{maj7} (V^{Maj7})

G⁷ (VII⁷ "POSITIVO")

SE SUMA LO POSITIVO A LO NEGATIVO COMO EXTENSION DE ACORDE

D^{ø7} (VII⁷ NEGATIVO)

♩ = 90 SOLOS
 DESPUÉS DE CADA SOLO SE TOCA LA PARTE B
 CADA ALTERNATIVA DE ESCALA A USAR CUENTA CON SU REFLEJO NEGATIVO

28

SAX. TEN.

PNO.

A EOLIO NEGATIVO

A DORICO NEGATIVO

PENTATONICA DE AM NEGATIVA

PENTATONICA DE A NEGATIVA (EN BASE AL EJE C-G)

Am¹¹ (1-11)

32

SAX. TEN.

PNO.

A EOLIO POSITIVO


A DORICO POSITIVO

PENTATONICA DE AM POSITIVA


PENTATONICA DE A POSITIVA

E^b(SUS⁴) (1-11 NEGATIVO)

Am¹¹ (1-11)


36  DISMINUIR INTENSIDAD PROGRESIVAMENTE

SAX. TEN.



Am¹¹ (I-11) Eb(9)E4 (I-11 NEGATIVO) G7(9)E4 (VII7) Fm7(add4) (VII7 NEGATIVO)

PNO.



Anexo 5:



UNL

Universidad
Nacional
de Loja

Facultad
de la Educación,
el Arte y la Comunicación

Loja, 20 de marzo de 2023

Señor Estudiante
Alexis Escudero Mogrovejo
ESTUDIANTE DE LA CARRERA DE ARTES MUSICALES
En su despacho.-

De nuestras consideraciones:

Reciba un cordial saludo, a la vez que los augurios de éxitos y satisfacciones en sus actividades por parte de quienes conformamos el proyecto de investigación "Creación, producción y difusión de obras musicales en la Universidad Nacional de Loja 2022-2023".

Mediante la presente, extendiendo la invitación oficial a participar como TESISTA en el proyecto de investigación mencionado, mediante el desarrollo de su Trabajo de Integración Curricular durante el presente ciclo lectivo Abril - Agosto 2023:

Las piezas musicales que conformarán el producto artístico de su trabajo constituirán aportes a los resultados del proyecto mencionado, razón por la cual anticipo mis reconocimientos a su participación.

Agradeciendo su atención, quedo a su disposición.

Atentamente,



Iván Salazar González

Docente - Director del proyecto "Creación, producción
y difusión de obras musicales en la UNL 2022-2023"

Cel. 0998232631 - ivan.salazar@unl.edu.ec

Anexo 6:



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
FACULTAD DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE ARTES MUSICALES
NIVEL DE GRADO

Guía de autoentrevista estructurada para ser aplicada.

1. PRESENTACIÓN

En calidad de estudiante del octavo ciclo de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación, de la Universidad Nacional de Loja, las siguientes preguntas se enmarcan bajo la finalidad de resolver posibles interrogantes que podrían surgir a lo largo del desarrollo del presente proyecto. De esta manera, también se busca sustentar cada uno de los objetivos descritos que contribuyen al desarrollo de recursos técnicos para la aplicación de la armonía negativa dentro de la composición musical en la ciudad de Loja.

2. INFORMACIÓN ESPECÍFICA

1. ¿Cuáles fueron los implementos usados en toda la producción?

Además de los instrumentos musicales tanto físicos (piano, guitarra, bajo, saxofón tenor, trompeta) como digitales (set de batería), se usó micrófonos dinámicos y de condensador, una interfaz de audio (en algunos casos también hubo posibilidad de usar *preamps*), algunos implementos externos al audio como atriles, pedestales y los respectivos ambientes de grabación.

2. ¿Cómo se realizó la grabación del producto?

La captación del sonido se realizó de acuerdo a cada tema, pudiendo detallarlo de la siguiente manera:

Amnesia: Se realizó la grabación de guitarras y el bajo por línea, la batería en este caso fue ejecutada mediante un instrumento virtual. Finalmente, se realizó la grabación de las voces por medio de un micrófono de condensador.

Atardecer: Se grabó dos veces la guitarra acústica con un micrófono de condensador. Posteriormente, se grabó la voz principal también con un micrófono de condensador. Finalmente, se realizó la grabación de los coros con dos micrófonos, uno dinámico y otro de condensador en forma de “8”.

The Cowboy: Se grabó dos veces la guitarra eléctrica por línea. Posteriormente, se grabó la voz principal con un micrófono de condensador.

Juan Jazz: Se grabó el piano por línea, usando un sintetizador Korg X50 para su interpretación. Finalmente, se grabó el saxofón con tres micrófonos, uno de condensador y dos dinámicos.

3. ¿Se emplearon instrumentos virtuales dentro de estas maquetas?

Como se había mencionado, la batería sería el único instrumento virtual como tal en estas maquetas. Sin embargo, cabe mencionar que los efectos en guitarras (tales como *overdrive*, *reverb*, *delay*, etc.) no fueron grabados desde pedaleras analógicas, sino que fueron colocados digitalmente en la mezcla.

4. ¿Qué procesos conllevó la mezcla realizada?

En términos generales, se procuró realizar una mezcla sencilla que permita transmitir la esencia de cada canción. Cada proceso fue diferente dependiendo de la situación, pero en general se utilizaron *plugins* como ecualizadores, compresores, *reverb*, *delay*, etc; Esto tanto como insertos o dentro de canales de envío.

5. Con todo lo expuesto anteriormente, ¿Cuál sería el aporte del presente proyecto hacia su desarrollo artístico personal?

Personalmente, considero que el aporte del presente proyecto es incalculable. Ya que, desde la búsqueda de información hasta la composición de cada uno de los temas, se ha expandido el conocimiento y praxis de este recurso dentro de composiciones, improvisaciones e incluso arreglos propios. Aportando en gran manera el panorama musical disponible para diversos proyectos propios y, de esta forma, contribuyendo a una apertura profesional amplia.

Anexo 7: Link de los fonogramas de las obras

<https://on.soundcloud.com/9AJL3>

Anexo 8: Link de la interpretación de las obras

<https://youtu.be/QenzWo-t1ek>

Anexo 9. Certificación de traducción del resumen



CONNECT
— language solutions —

CERTIFICADO DEL TRADUCTOR

Yo, René Mauricio Gómez González, con cédula de ciudadanía No. 1105140865, Perito Intérprete-Traductor acreditado por el Consejo Nacional de la Judicatura, con acreditación No. 12279958.

Que el documento adjunto titulado: **ABSTRACT**, es una traducción fiel y exacta del español al Inglés, correspondiente al **RESUMEN** del trabajo de titulación cuyo tema es: **"Aplicación de recursos de armonía negativa dentro de la composición de cuatro piezas musicales"**; de autoría del estudiante: **Alexis Ariel Escudero Mogrovejo**; portador de la cédula de ciudadanía No. **1150246351**; estudiante de la carrera de **Artes Musicales de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**, bajo la dirección del **Magíster Iván Fabricio Salazar González**.

Lo certifico en honor a la verdad, estando presto a aclarar cualquier inquietud que se creyere pertinente.

Loja, 10 de julio de 2023.

