

**COMPOSICION, ARREGLOS Y EJECUCION DE SIETE OBRAS
INSTRUMENTALES**

PARA ENSAMBLE DE JAZZ FUSION

MIGUEL ALBERTO LIZCANO LARROTTA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes – Música

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2012

**COMPOSICION, ARREGLOS Y EJECUCION DE SIETE OBRAS
INSTRUMENTALES**

PARA ENSAMBLE DE JAZZ FUSION

MIGUEL ALBERTO LIZCANO LARROTTA

Tesis de grado para optar el título de licenciado en música

Director

FREDDY LEONARDO SUAREZ PACHECO

Maestro en música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes – Música

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2012

“A MI FAMILIA POR SU
INFINITO APOYO”

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a Dios y a la vida por haberme creado y enfocado en el camino de la música.

Gracias a mi madre, mi padre y mis hermanas que con todo su inmenso amor me han apoyado siempre en este camino y me han regalado todo su aprecio para seguir adelante en la carrera que he escogido.

A todos y cada uno de mis maestros que con su enseñanza me han aportado muchas bases para seguir apreciando este inmenso arte que es la música.

A mi maestro Freddy Leonardo Suarez Pacheco por creer en este proyecto y apoyarme con toda su voluntad para la realización del mismo.

A mis compañeros: Sergio Chiquillo, Jorge Luis Ortiz, Andrés Felipe Osorio y Edgar Villamizar, por haber compartido la realización de este proyecto con su tiempo y dedicación.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	
1. JUSTIFICACION	15
2. OBJETIVOS	16
2.1. OBJETIVOS GENERALES	16
2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	16
3. MARCO TEORICO	17
3.1. LA COMPOSICION	17
3.1.1. Textura Musical	17
3.1.2. La Melodía	18
3.1.3. Escalas Pentatónicas	19
3.1.4. Escala Blues	19
3.1.5. Modos Gregorianos	20
3.1.6. Escala Bebop	22
3.1.7. Escalas Simétricas	23
3.1.8. Escala Disminuida	23
3.1.9. Armonía	24
3.1.10. Ritmo	27
4. CONOCIMIENTO DEL LENGUAJE	28
4.1. CONCEPTO	28

4.2. JAZZ FUSION	29
4.3. BREVE HISTORIA DEL JAZZ	33
4.3.1. Las Raíces	33
4.3.2 Early Jazz	34
4.3.3. El Swing	35
4.3.4. El Bebop	36
4.3.5. El Cool Jazz	37
4.3.6. El Hard Bop	38
4.3.7. El Post Bop	39
4.3.8. El Free Jazz y la Vanguardia	41
4.3.9. El Jazz Post Moderno	42
4.3.10. La Actualidad	43
5. ANALISIS DEL LENGUAJE	45
5.1. FORMAS	45
5.1.1. Formas Blues	46
5.1.2. Forma AABA o Forma Canción	47
6. ASPECTOS IMPORTANTES	50
6.1. ESTANDAR	50
6.2. IMPROVISACION	50
6.3. EJECUCION DE UN SOLO	52
6.4. LA CONSTRUCCION DE UNA FRASE	52
7. LA OBRA	54
7.1. ANALISIS DE LA OBRA	54
7.2. ENTRE MONTAÑAS	55

7.3. SKA BLUES	59
7.4. HIPNOTICO	62
7.5. ATARDECIENDO	65
7.6. SENSACION	70
7.7. VAMOS PAL MONTE	76
7.8. DANZANDO	80
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFIA	83
ANEXOS	84

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Formas Blues	46
	47
Figura 2. Forma A - A – B – A	48

LISTA DE ANEXOS

pág.

Anexo A. Partituras de las obras interpretadas	84
--	----

RESUMEN

TITULO: Composición, Arreglos y ejecución de Siete Obras Instrumentales Para Ensamble de Jazz Fusión.*

AUTOR: LIZCANO LARROTTA Miguel Alberto**

PALABRAS CLAVES: Estilo Libre, improvisación, ensamble, jazz fusión, ecléctico.

DESCRIPCION:

El trabajo de grado en la escuela de música se convierte en la oportunidad precisa para la expresión y puesta en escena de los conocimientos adquiridos a través de la carrera. Generalmente estos trabajos están directamente relacionados con la interpretación instrumental a manera de recital. De alguna manera la intención es asumir la composición como un ejercicio artístico, creativo, viable como proyecto de grado, puesto que da espacio a la experimentación de combinaciones sonoras y tímbricas, además permite que se amplíe el repertorio para los diferentes formatos musicales.

El siguiente trabajo está basado en el ejercicio de la composición, montaje y desarrollo de siete obras instrumentales para ensamble de jazz fusión. Está compuesto por un lenguaje ecléctico, tomando como principal referencia la improvisación, manejando algún tipo de libertad estructural, armónica, melódica, rítmica y también de escritura; Permittiéndonos explorar otras maneras de hacer música y también de tener la oportunidad de aprender individualmente como colectivamente el participar en un ensamble musical, teniendo en cuenta aspectos como el escuchar, crear y compartir un lenguaje sonoro, desarrollándolo y aplicándolo para nuestro aprendizaje.

Este proyecto deja clara evidencia de cómo se puede aprender y enseñar la improvisación en el jazz abordándolo pedagógicamente como un lenguaje. Su búsqueda es una reflexión en los estudiantes y maestros de nuestro sistema educativo social, para que empiecen a emplear nuevas técnicas o formas de enseñanza en donde se le de un espacio óptimo a la improvisación ya sea en el jazz o en otros géneros musicales.

*Proyecto de grado

**Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música. Director del Proyecto: Freddy Leonardo Suarez Pacheco

ABSTRACT

TITLE: Composition, arrangements and execution of seven instrumental Works for the jazz assembly.

AUTHOR: LIZCANO LARROTTA Miguel Alberto**

KEYWORDS: Free styles, jazz assembly, improvise, eclectic.

DESCRPTION: The work degree at the school of music becomes the accurate opportunity for expression and staying of the acquired knowledge through the carrer. Usually these jobs are directly related to instrumental performance by way of recital. Somehow the intention is to assume the composition as an artistic exercise, creative a viable as a project level, since it gives space for experimentation of sound and timbral combinations, also allows on extension of the repertoire for different musicians formats.

The next work is based in the exercise of composition, montage and development of seven instrumentals works for the jazz fusion assembly. Are composed for an eclectic language, taking reference the improvisation, rode any kind of estructural, armonic, ritmic-melodic, and also write freedom, allowing us to explore others ways to make music, also have the chance of to learn individually and collectivilly of participate in a music assembly, taking count aspects like listen, create and share a sound language developing it and applying it for our learning.

This project is a lucid evidence of how we can learn and teach jazz improvisation, we treat it pedagogically as a language. It aims to achive a reflection on students and teachers of our social educational system, to start using new techniques and ways of teaching which is given an optimal space for improvisation in both jazz and others genres.

*Degree Project

**Faculty of Human Sciences, Arts Schools. Project Director: Freddy Leonardo Suarez Pacheco

INTRODUCCION

El siguiente trabajo es una oportunidad muy adecuada para poner en práctica los conceptos que hemos aprendido a través de este tiempo en la carrera de Licenciatura en Música.

De esta manera está basado en el ejercicio de asumir la composición como un medio artístico viable para la experimentación de nuestro potencial creativo.

Surge además en el contexto de la improvisación cuyas bases se sustentan a una interpretación más espontánea de obras que exhorten a los músicos a una creación más colectiva, que aporte el entorno y espacio adecuado y sea una alternativa al manejo que se hace en nuestro medio respecto a la creación musical.

1. JUSTIFICACION

Este proyecto surge como una búsqueda y una alternativa al manejo que se hace en nuestro medio en el ámbito de la composición musical.

De esta manera es de gran importancia, porque es un camino el cual nos conduce a estar en contacto con la música de una forma directa, poniendo en practica la creación, ejecución y audición como participantes de un ensamble musical, que en ciertas oportunidades no se tiene en cuenta por los estudiantes, porque nos enfrentamos y nos encontramos en un medio en el cual sobresale el ideal del músico como ejecutante de obras, cuya participación en el desarrollo de la música se resume a la interpretación de partituras y apropiación del contenido.

Dada esta limitación en el ámbito de la improvisación surge la necesidad de realizar este proyecto cuyas bases se sustentan a una interpretación más espontánea y a la ejecución de obras que exhorten a los músicos a la creación más colectiva, que aporte elementos a una visión poco abandonada en nuestro entorno. Además, pienso que va ser una experiencia importante tanto para mi como para los músicos participantes, porque nos va a regalar la oportunidad de aprender a escucharnos como ensamble, con una atención individual, colectiva y además espontánea.

Pienso que la improvisación nos da la capacidad que como músicos necesitamos para el desarrollo de la creatividad de nuestro lenguaje, no solo para los que estudian el jazz es importante, sino para todos en general, porque es el desarrollo de nuestro pensar, crear y abrir la mente; también porque nos lleva a preguntarnos como asimilar, desarrollar y responder espontáneamente a un lenguaje musical que se nos propone.

Además para los que quieran interesarse por este tema, pues le será muy útil y de gran ayuda como guía y como otra opción en su paso por este lenguaje universal como lo es la música.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL:

- Aplicar todos los elementos adquiridos en la carrera y realizar una descripción de procesos metodológicos para el montaje de obras en un ensamble de jazz fusión.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Explorar las diversas formas de composición en el jazz y su posibilidad de libre aplicación.
- Desarrollar un lenguaje interpretativo de forma libre en la improvisación basado en la influencia de géneros como: el Rock, el Funk y Ritmos latinoamericanos.
- Realizar procesos metodológicos que conlleven a la correcta ejecución de obras dentro de un ensamble musical.
- Incentivar a la búsqueda y al estudio de la improvisación.

3. MARCO TEORICO.

3.1 LA COMPOSICION

La composición musical es el arte que tiene como objetivo la creación de obras musicales. Ella, en la tradición europea culta, requiere el estudio de muchas disciplinas, tales como la armonía, el contrapunto, la orquestación y el conocimiento de formas musicales. En lo que concierne al Jazz, y por lo general, a la música basada en la improvisación (o al menos en lo que a la improvisación se refiere), se le cataloga como una composición musical instantánea o composición a tiempo real.¹

La técnica empleada en la composición se puede ver influenciada por múltiples características o aspectos como la época y el gusto.

3.1.1 Textura Musical

El termino textura, hace referencia a la manera como se combinan o entrelazan las voces o partes de una composición. La textura puede verse afectada por los timbres de los instrumentos, la orquestación, el tempo la armonía y el aspecto rítmico de la obra. Las texturas que se emplean en una composición pueden ser:

- *Monofónicas:* Es la textura mas sencilla, consiste en una sola línea melódica interpretada por una voz o instrumento, o bien por un coro o varios instrumentos tocando al unísono. Un ejemplo claro de esta textura la encontramos en los cantos gregorianos y en algunas canciones folclóricas, donde se interpretan melodías con instrumentos de vientos acompañados generalmente por un instrumento de percusión.

¹ Concepto de Composición en: <http://es.wikipedia.org/wiki/composicion> musical.

- *Polifónica:* La textura polifónica resulta de la combinación o ejecución simultánea de dos o más melodías, en la que cada parte o voz desarrolla más o menos independiente una intervalica y rítmica propia. Un tipo especial de polifonía es la imitación, en donde las voces o instrumentos se van imitando unas a otras. El contrapunto libre es empleado en esta textura.
- *Homofónicas:* En esta textura se encuentran varias voces, en la que una de ellas se destaca o es la principal, las demás voces se subordinan como un acompañamiento armónico a dicha melodía sobresaliente. Este tipo de textura es muy usual en la música popular y folclórica, en donde la melodía puede ser cantada o instrumental y el acompañamiento (acordes, armonía) es interpretado por un instrumento armónico o un conjunto instrumental. En algunas obras corales también es empleado este tipo de textura donde el ritmo de las voces o partes suelen ser iguales.
- *Heterofónicas:* La heterofonía es una textura poco escuchada y utilizada en música occidental, esta textura suele encontrarse en diferentes manifestaciones culturales de música oriental (china, polinesia y África), consiste en una línea musical, algunas veces interpretadas con acompañamiento rítmico, ejecutada por distintas voces emitiendo diferentes variaciones sobre el mismo tema, gracias a fraseos individuales u ornamentos improvisados y espontáneos.

3.1.2. La Melodía

Una de las preocupaciones primordiales debe ser la de tocar melódicamente, esto no significa necesariamente tocar de una forma “bonita” sino que debe haber un cierto sentido de continuidad entre sus líneas y estas deben ser interesantes por sí mismas. También se debe tener en cuenta el desarrollo armónico y rítmico en las improvisaciones. Es difícil enseñarlo y probablemente es el aspecto de la improvisación que requiere el máximo de creatividad. Todo el mundo puede aprender las relaciones acordes/escalas; en cambio lo que se haga con ese conocimiento es lo que determina nuestra identidad como intérpretes. En el jazz y

en casi todas las esferas musicales la melodía se construye en base a unas escalas.

Las escalas mas empleadas en el jazz son las siguientes:

3.1.3. Escalas Pentatónicas:

Las escalas pentatónicas llevan este nombre porque están compuestas de cinco notas por octava y entre ellos no existe una distancia de semitono. Se utiliza en muchas canciones tradicionales; la sonoridad es ligeramente oriental. Es muy utilizada para improvisar en el blues y en el jazz.

- **Escala Pentatónica Mayor:** Su característica principal es la de omitir el cuarto grado y el séptimo grado.

Ejemplo: Escala pentatónica mayor en Do:

C – D – E – G – A

Fuente: autor

- **Escala Pentatónica Menor:** Su característica principal es la de omitir el segundo grado y el sexto grado.

Ejemplo: escala pentatónica menor en Do:

C – Eb – F – G – Bb

Fuente: Autor

3.1.4. Escala Blues

La escala blues es la primera escala después de la escala mayor que se enseña a principiantes en la improvisación; pues es la mas común. Es característica en canciones y progresiones de blues, jazz, rock and roll y fusión.

- **Hexatónica Blues:** Es la más común de las dos escalas de blues que existen y se llama así por tener seis notas. Su característica más importante es tener una cuarta aumentada.

Ejemplo: Escala Hexatonica de blues menor en Do

C – Eb – F – F# - G – Bb

Fuente: Autor

Ejemplo: Escala Hexatonica de blues mayor en Do

C – D – Eb – E – G – A

Fuente: Autor

- **Heptatonica Blues:** Esta escala se llama así por tener siete notas: proviene de la escala Hexatonica pero se diferencia al tener una tercera mayor.

Ejemplo: Escala Heptatonica de blues en Do

C – Eb – E – F – Gb – G – Bb

Fuente: Autor

3.1.5. Modos Gregorianos

- **Modo Jónico:** Esta es la escala mayor, es la más común entre los estudiantes de música. Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta y entre la séptima y la tónica.

Ejemplo: Modo Jónico en Do

C – D – E – F – G – A – B – C

Fuente: Autor

- **Modo Dórico:** Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una sexta mayor en vez de una menor. Sus semitonos se sitúan entre el segundo y el tercer grado y entre el sexto y el séptimo.

Ejemplo: Modo dórico en Re

D – E – F – G – A – B – C – D

Fuente: Autor

- **Modo Frigio:** Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una segunda menor en vez de una mayor. Se caracteriza porque sus semitonos se sitúan entre el primer grado y el segundo y entre el quinto y el sexto.

Ejemplo: Modo frigio en Mi

E – F – G – A – B – C – D – E

Fuente: Autor

- **Modo Lidio:** Es una escala mayor, con la diferencia que tiene una cuarta aumentada en vez de justa. Se caracteriza por tener un semitono entre el cuarto y el quinto y el séptimo y octavo.

Ejemplo: Modo lidio en Fa

F – G – A – B – C – D – E – F

Fuente: Autor

- **Modo Mixolidio:** Es una escala mayor con la diferencia de tener una séptima menor. Es la más conocida de las escalas gregorianas después de la mayor (jónica) y la menor (Eólica). Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta y entre la sexta y la séptima.

Ejemplo: Modo Mixolidio en Sol

G – A – B – C – D – E – F – G

Fuente: Autor

- **Modo Eólico:** Es la que rige el modelo de la escala menor. Sus semitonos se sitúan entre la segunda y la tercera y entre la quinta y la sexta.

Ejemplo: Modo eólico en La menor

A – B – C – D – E – F – G – A

Fuente: Autor

- **Modo Locrio:** Es una escala menor con la diferencia de tener una segunda menor en vez de mayor y una quinta disminuida (en vez de una quinta justa). También se emplea como una escala disminuida porque al medir la quinta desde la tónica es una quinta disminuida. Es la escala mas inestable de todas, porque además la siguiente tercera después de la menor también es menor, lo que da lugar a un acorde disminuido, (la séptima es menor).

Ejemplo: Modo locrio en Si

B – C – D – E – F – G – A – B

Fuente: autor

3.1.6. Escala Bebop

- **La Escala Bebop Mayor:** Es una escala mayor a la que se añade una quinta aumentada o una sexta disminuida. Esta escala se puede usar sobre acordes de séptima mayor o aumentado de séptima mayor.

Ejemplo: Escala Bebop mayor en Do

C – D – E – F – G – G# - A – B

Fuente: autor

- **La Escala Bebop Menor:** es una escala similar al modo dórico a la que se ha añadido una tercera aumentada. Esta escala se puede usar sobre acordes de séptima menor y a menudo, se usa en progresiones blues en tono menor para darle un mayor sentido de séptima dominante a los acordes.

Ejemplo: Escala Bebop menor en Do

C – D – Eb – E – F – G – A – Bb

Fuente: Autor

- **La escala Bebop Dominante:** Es una escala mayor parecida al modelo Mixolidio, pero con una séptima mayor adicional. Por lo tanto la escala Bebop dominante puede usar esta escala sobre acordes de séptima de dominante.

Ejemplo: de escala Bebop dominante en Do

C – D – E – F – G – A – Bb – B - C

Fuente: Autor

3.1.7. Escalas Simétricas

Son todas aquellas escalas que tienen el mismo orden de intervalos de manera ascendente y descendente.

- **Escalas de tonos Enteros:** Esta escala dispone solo de seis notas (Hexatonica) y todos sus seis modos (incluido el original) forman una escala que lleva una distancia de un tono entre todas sus notas. Cada escala de tonos enteros que realizamos tendrá 5 variantes.

Ejemplo: Escala de tonos enteros a partir de Do

C – D – E – F# - G# - A#

Fuente: Autor

Otros modos que tienen las mismas notas pero con diferente centro tonal son:

D – E – F# - G# - A# - C

E – F # - G# - A# - C – D

F# - G# - A# - C – D – E

G# - A# - C – D – E – F#

A# - C – D – E – F – G#

3.1.8. Escalas Disminuidas

Esta escala también se llama de tonos y semitonos o escala de semitonos y tonos, porque se construye a base de semitonos y tonos alternantes. Cada una de estas escalas tiene 8 notas.

Hay dos (2) tipos de escalas disminuidas, la diferencia entre las dos es que una empieza con distancia de un tono y la otra de semitono.

Ejemplo: primer tipo de escala disminuida en Do

C – D – Eb – F – F# - G# - A – B – C

Fuente: Autor

Ejemplo 2: Segundo tipo de escala disminuida en Do

C – Db – Eb – E – F# - G – A – Bb – C

Fuente: Autor

3.1.9. Armonía

En el jazz la escritura de la armonía se realiza con el cifrado americano llamado también cifrado inglés o anglosajón, que es una manera abreviada de representar las notas musicales y los acordes con letras del alfabeto.

DO	C
RE	D
MI	E
FA	F
SOL	G
LA	A
SI	B

Como cada acorde varia, a estas letras se les agregan símbolos:

SIMBOLO	SIGNIFICADO
m	Acorde menor
Dism o °	Acorde disminuido
Aug o +	Acorde aumentado
Maj 7 Δ	Acorde con séptima mayor
Sus4	Acorde suspendido en cuarto grado
Sus2	Acorde suspendido en segundo grado
9	Acorde que lleva séptima y novena

Las alteraciones se escriben de manera tradicional (# = sostenido B = bemol) o con los símbolos mas o menos (+ o -).

Al igual que en el Blues la progresión armónica básica del Jazz consiste en tres (3) intervalos dispuestos de la siguiente forma: II – V7 – I, de manera que la tónica va a estar marcada por el ultimo grado de la misma.

Por lo general todos sus acordes utilizan séptimas y dominantes para darles un sonido peculiar, bien característico del estilo.

Al improvisar en el Jazz debemos tener en cuenta la relación que hay entre los acordes y escalas, pues para cada acorde se improvisa con determinada escala. Cabe anotar que este ya es un aspecto mucho mas profundo en el estudio de la improvisación.

A continuación una tabla que relaciona el acorde y las posibles escalas a utilizar tomando como ejemplo el Do:

ACORDE	ESCALA
Cmaj7 , Cmaj9, C6, c	C mayor, C lidio, C Bebop mayor, C pentatónico mayor, G pentatónico mayor.
Cmaj7#11	C lidio
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C dórico, C Bebop menor, C pentatónico menor, F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor, Eb Bebop mayor, C bules, c menor.
Cdim7 Cm, Cm6	C disminuido C dórico, C menor melódico, C pentatónico menor, F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor, C Bebop menor, Eb Bebop mayor.
Cm – maj7	C menor melódico, C menor armónico, Eb Bebop mayor
Cm7b6	Cm, Ab pentatónico mayor.
Cm7b9	C frigio, C frigio #6
C7, C9, C13, C	C Mixolidio, C lidio dominante, C Bebop dominante, C blues, C pentatónico mayor.
C7sus, Csus, C11 Bb/C, Gm7 / C	C Mixolidio, C pentatónico suspendido, F pentatónico mayor.
C#11, C7	C lidio dominante
C7 alt, C7#9#5, C7#9	C alterado, F menor armónico, F menor melódico.
C7b9b5, C7b9	C disminuido HW, F menor armónico, F menor melódico.
C7aug , C7+ , C7#5	C tono entero.
Cm7b5	C locrio #2, C locrio
Cmaj7#5	C lidio aumentado, C Bebop mayor
C7 susb9	C frigio #6, C frigio

3.1.10. Ritmo

El Jazz se caracteriza por su riqueza y su complejidad rítmica, basada en la polorrítmia (diferentes ritmos que se interpretan al mismo tiempo), en los contratiempos y sobre todo en el uso de la sincopa que es la acentuación de los tiempos débiles del compás. La sección rítmica adopta un papel de soporte a la melodía o improvisación que hace la otra sección. Esto crea una multiplicidad rítmica característica del jazz. El ritmo cobra en el jazz una importancia porcentualmente mayor que la que existe en la música clásica. Esto no quiere decir que en la última no tenga importancia el ritmo, sino que su importancia relativa es menor.

Una de las principales apreciaciones que tenemos al escuchar jazz es su carácter rítmicamente inestable y flotante. Esto es debido a que en un compás cuaternario no se acentúan los tiempos fuertes (1 y 3), sino los débiles (2 y 4). En los primeros ritmos usados en el jazz (como el Ragtime de Nueva Orleans en los años 20), todavía se acentuaban los tiempos fuertes pero posteriormente se acentúan el 2 y el 4.

A lo largo de la historia del jazz, estos ritmos se han ido mezclando con otros sonidos de tipo étnico, popular, etc., apareciendo lo que se denomina el jazz de fusión entre los diferentes estilos, cobra importancia la Bossa-nova, el Rhythm & Blues, el Soul, los ritmos latinos, etc.

4. CONOCIMIENTO DEL LENGUAJE

4.1. CONCEPTO

El jazz es un estilo musical que nace a finales del siglo XIX y que se expande de forma global a lo largo de todo el siglo XX. ¹

Se caracteriza por eludir la ejecución de las interpretaciones a partir de la lectura fiel de una partitura (a pesar de que muchos músicos de jazz dominen el lenguaje musical). La base de la interpretación y el estilo jazzístico es la *improvisación*. En cualquier caso, exceptuando al free jazz o algunas jam session (donde suele suceder que no se trabaje sobre ningún tema ya conocido), improvisar significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución sobre una determinada estructura armónica, ya sea en público o en un estudio de grabación; la melodía funciona como tema principal e idea para desarrollar una posible interpretación. En este sentido, la música jazz se centra más en el intérprete que en el compositor.

La improvisación diferencia de forma primordial al jazz de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea. En este sentido, el jazz recupera en la música occidental la improvisación como esencia musical, como existe en la mayor parte de las tradiciones musicales de origen no europeo, especialmente en los ritmos africanos, con predominio del uso de sincopas y de determinadas formaciones orquestales.

El jazz es un tipo de música difícil de definir, puesto que en la mayor parte de los casos su estudio teórico se ha abordado desde los principios de la música clásica por musicólogos europeos. Como muchas otras artes se explica así mismo, y solo la experiencia de su audición permite comprenderlo.

4.2. JAZZ FUSION

En música, se denomina Fusión a la "conjunción de dos o más estilos distintos, para producir una forma única e identificable por separado de ellos", según la clásica definición de Clayton y Gammond. Se habla de jazz fusión cuando uno de estos estilos es el jazz. La denominación fue aplicada por primera vez al jazz por el productor Denis Preston, a mediados del año años 1960.

Para muchos autores, toda la historia del jazz es un proceso de fusión con otras músicas. Ello es especialmente así respecto de las músicas de origen latino, cuyos impulsos recibió en etapas diferentes y con diversa intensidad. A partir de los años 60, la ósmosis se produjo también con otras muchas músicas de origen diverso: música clásica, folclore de Asia y África, música hindú y, por supuesto, el rock.

El gran éxito comercial y la fuerte consolidación de la fusión con el rock (el jazz rock), han hecho que, en buena medida, el término Jazz Fusión haya acabado aplicándose con carácter preferente, aunque no excluyente, a este tipo de fusión. Algunos autores, incluso, los consideran sinónimos.¹

Dentro del Jazz Fusión también encontramos estilos como:

- **Fusión latina**

En los primeros tiempos del jazz ya se produjo una temprana incorporación de elementos latinos a la música hot. De hecho, los ritmos de habanera, calinda, contradanza o fandango eran usuales en la música de Nueva Orleans. Uno de los compositores de los que bebió profundamente el hot, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) estuvo muy influenciado por la música cubana y, especialmente, por el compositor Manuel Samuël. Tanto el ragtime como las primeras bandas hot recogieron abundantemente el material de Gottschalk. Pero, en general, toda la cultura que genera el primigenio jazz, es una cultura criolla, con una música propia resultado de la fusión de otras.

1. Concepto de jazz fusión: http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz_fusi%C3%B3n_musical.

La presencia de elementos latinos se mantuvo en el jazz de los años 20 y 30, aunque sin la intensidad necesaria para gestar una verdadera fusión. Sin embargo, a mitad de los años 1940, la influencia cubana sobre el bop generó un estilo de fusión cuyo mejor exponente fue la big band de Machito, crisol en el que se fundieron los ritmos cubanos y las frases jazzísticas, y cuya influencia se extendió a un gran número de músicos, entre ellos Dizzy Gillespie, quien lo bautizó como cubop o bop Afrocubano, aunque finalmente quedó recogido en la historia del jazz como "jazz latino". Entre sus ejecutores más destacados, además de los citados, están: Chano Pozo, Tito Rodríguez, Mario Bauzá, Dámaso Pérez Prado, Chico O'Farrill, Ray Barretto, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri, Carlos "Patato" Valdés, Tito Puente, Tata Güines, Irakere o Paquito D'Rivera.

- **La bossa**

Con frecuencia incluido entre los supuestos de fusión latina, la bossa nova es el resultado de la interacción entre los conceptos jazzísticos, que se extienden por Brasil en la década de 1950, con la música afro-brasileña tradicional, y especialmente con la samba, el candomblé y otras de carácter regional. Esta mezcla se concretará en una serie de locales de Copacabana que, desde finales de la Segunda Guerra Mundial, venían ofreciendo sesiones de una músicaailable muy influenciada por el West Coast jazz. El género ha dado un gran número de músicos de proyección mundial: Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto, Astrud Gilberto, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi, Baden Powell, etc.

En una interesante re-fusión, la bossa nova desembarcó en Estados Unidos influyendo a su vez al propio cool jazz, dando lugar a un género nuevamente mixtificado que se denominó inicialmente samba jazz, como consecuencia del gran éxito del álbum homónimo de Stan Getz, en 1962, aunque luego se conoció más adecuadamente como bossa jazz. Un buen número de músicos trabajaron de forma preeminente en este estilo (Charlie Byrd, Laurindo Almeida, Roy Harte, Sergio Mendes o Flora Purim), aunque la mayor parte de los músicos de jazz recogieron ejemplos del género en sus repertorios: Quincy Jones, Kenny Dorham, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Chick Corea, etc. La bossa nova, además, influyó de forma definitiva a la música pop brasileña.

- **La fusión con el clasicismo europeo**

Desde el comienzo del jazz han existido intentos por generar un "entendimiento" entre ambos géneros, siendo los más destacados las experiencias de Paul Whiteman con Ferde Grofé, y las obras de George Gershwin (Rhapsody in blue, An american in Paris y Porgy and Bess, especialmente). Más tarde, Duke Ellington desarrollará varias obras en esta búsqueda de una fusión clásica, comenzando por su Oratorio y finalizando por composiciones como The golden broom and the green apple. Todo ello fraguó, en las décadas de los 50 y 60, en la aparición del género jazzístico denominado Third Stream, que prescinde de buena parte de los elementos tradicionales del jazz, impulsando una estetización de este. Sus más conocidos representantes son Gunther Schuller, David Baker, el Modern Jazz Quartet y, en una línea muy diferente, Jacques Loussier.

Con parámetros parecidos, pero con un planteamiento menos ambicioso y más intimista, el sello discográfico alemán ECM, desarrolló entre 1975 y 1990 un amplio abanico de opciones de fusión con la música europea.

- **La fusión étnica**

El carácter reivindicativo y pan-africanista del free jazz impulsó el desarrollo, a mediados de la década de 1960, de una serie de experiencias de fusión con músicas folclóricas de África y Asia, especialmente las procedentes del mundo mediterráneo-arábigo y, sobre todo, hindú. De hecho, la primera vez que se aplica la denominación de Fusión al jazz, como "marketing comercial" del productor Denis Preston, corresponde a una grabación del saxo alto Joe Harriot con un quinteto de músicos de Calcuta. Músicos como Ravi Shankar o Babatunde Olatunji aportaron elementos de sus culturas que fueron asimilados rápidamente por el jazz, desembocando en experiencias como las del grupo Shakti, Paul Horn, el Paul Winter Consort y muchas otras a caballo con la llamada new age. En la primera década del siglo XXI, la fusión étnica es un elemento usual en la música de bandas como las de Joe Zawinul, Mike Stern, Richard Bona, etc.

Es en este tipo de fusión de origen étnico, donde cabe encuadrar las experiencias de fusión con el flamenco, que tuvieron sus primeros pasos epidérmicos entre las décadas de los 60 y los 70, con Sketches of Spain de Miles Davis y Gil Evans, Flamenco Jazz de Pedro Iturralde y las improvisaciones de Paco de Lucía con Larry Coryell, o con John McLaughlin y Al Di Meola. Después, el género

se consolidó de forma más profunda, con músicos como Carles Benavent, Chano Domínguez, Jorge Pardo, Gerardo Núñez y otros.

- **El jazz– rock**

Desde la primera mitad de la década de 1960, se produce en Gran Bretaña un proceso de acercamiento del rock a elementos jazzísticos, dentro del llamado rock progresivo, con bandas como Graham Bond Organization, Colosseum, Cream o Soft Machine, y músicos como John McLaughlin, Jack Bruce, Ginger Baker, Steve Winwood y otros. Pero será a final de esa década, y en Estados Unidos, donde se delimiten claramente las dos líneas principales de evolución de la fusión entre jazz y rock:

- Los grupos de rock con metales, denominados por algunos autores como Big Bands de Rock (Blood, Sweat & Tears, Chicago, Chase, The Flock, CCS, etc.).
- El Jazz Fusión que impulsa Miles Davis con su álbum *Bitches Brew* (CBS, 1969), y que tiene un importante número de representantes en las décadas de los 70 y los 80: Chick Corea, Tony Williams, Herbie Hancock, Larry Coryell, Stanley Clarke, Jeff Beck, Mahavishnu Orchestra, Weather Report, David Sanborn o Pat Metheny, extendiéndose a Europa (Nucleus, Magma, Focus, etc.).

El género se asentó de forma sólida, hasta el punto de que en la mayor parte del jazz moderno, es decir, del jazz contemporáneo que no sigue la línea principal del bop (mainstream), es posible reconocer elementos del mismo. Gary Burton se refería a ello cuando indicó que "más que influencia del rock sobre el jazz, es que ambos tenemos las mismas raíces".

- **Fusiones en el jazz moderno**

En el jazz moderno, y según la música cuyos elementos toma el jazz, se suelen citar otros estilos o corrientes de fusión: Crossover, M-Base, Nu jazz, Modern Creative, Ska jazz, Smooth jazz, etc.

4.3. BREVE HISTORIA DEL JAZZ

Aunque uno de los objetivos del intérprete es desarrollar su propio estilo, no lo conseguirá en completo aislamiento. Es muy necesario e importante conocer lo que otros músicos han hecho antes.

A continuación una breve historia del jazz en la que se menciona su desarrollo y se destacan los músicos más influyentes de cada época.

4.3.1 Las Raíces. El Jazz es el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea en un escenario preciso, Estados Unidos, a raíz de la llegada de los esclavos negros desde principio del siglo XVII.

En el siglo XIX la religión cristiana (sobre todo las iglesias baptista y metodista), fue impuesta a muchos de estos esclavos, que encontraron en los textos del antiguo testamento numerosas analogías aplicables a su propia situación y en las corales una forma de expresión musical.

Con el paso del tiempo esos salmos teñidos de tradición africana daría lugar a lo que se conoce como el góspell, (canto religioso que adopta formas diversas): la prédica del pastor, los grupos vocales y grandes números de solistas especialmente femeninas.

Otras formas de expresión popular tanto africanas como europeas, que alimentarían uno de los grandes pilares de la música afroamericana es **el blues**. El blues es una estructura de doce (12) compases, que utiliza las llamadas “blue notes” (alteraciones de la tercera y séptima notas de la escala), pero el blues es mucho más, hay quien lo traduce por tristeza, aunque es más acertada la definición de los cantantes de blues: “Blues in a feeling”, es una sensación, un sentimiento. También se le describe como un estado emocional desconsolado o marcado por la depresión, aunque no sea intrínsecamente pesimista; expresa problemas relacionados con la pobreza, la emigración, las disputas familiares, la opresión, pero los reconduce con su expresión hasta la experimentación de una catarsis que se deriva de la resignación o del optimismo. El entorno original del Blues es el ghetto negro urbano y la granja rural.

Por otro lado surge en Saint Louis hacia 1870 un estilo pianístico, que sin llegar a hacer Jazz se acerca mucho por su carácter dinámico y saltarín, es el **Ragtime**, su característica principal es la superposición de un ritmo regular tocado por la mano izquierda y un ritmo sincopado que va haciendo la mano derecha, a veces también utiliza las “blue notes”. Su origen parece ser que esta en las danzas que bailaban los esclavos parodiando a sus amos. Las partituras de ragtime se grababan en “rollos de cartón” para piano mecánico o pianola y su músico más representativo fue Scott Joplin.

El nacimiento del Jazz se pierde en esta confluencia de formas y estilos musicales de la cultura afroamericana que se produce a finales del siglo XIX: el góspel, el blues, el ragtime, las marchas militares, la música de baile europea.... Toda esta mezcla creará el trasfondo sobre el que Jerry Roll Morton de permitiría autoproclamarse “inventor del Jazz”.

4.3.2. Early Jazz. Los primeros registros del jazz de los que se disponen data de la década de 1920 y los primeros años 30. El trompetista y vocalista *Louis Armstrong* fue con mucho la figura más importante de este periodo. Toco con grupos como los Hot Five y los Hot Seven. Al estilo de estos grupos y el de muchos otros de este periodo, se le suele llamar *Jazz del New Orleans* o *Dixieland*. Se caracteriza por una improvisación colectiva en la que todos los intérpretes tocan simultáneamente líneas melódicas improvisadas dentro de la estructura armónica de la canción.

Otros estilos populares de este periodo fueron distintas formas de *piano jazz* entre las que se incluye el *ragtime*, el *Harlem Stride* y el *boogie-woogie*. Actualmente estos estilos son muy distintos, pero todos ellos se caracterizan por líneas rítmicas y de percusión en la mano izquierda y rápida y abigarrada en la derecha. En esta época se crea el Scat singing (vocalista que construye silabas sin sentido para cantar líneas improvisadas).

Otros intérpretes notables del jazz New Orleans o Dixieland son: el clarinetista *Johnny Doods*, el saxofonista soprano *Sidney Bechet*, el trompetista *King Oliver* y el trombonista *Kid Ory*.

Los pioneros del ragtime fueron *Scott Joplin*, *Jelly Roll Morton*, *Fast Waller* y *Willie “the Lion.” Smith* y *James P. Johnson* popularizaron el patrón *Stride piano* de la mano izquierda (bajo, acorde, bajo, acorde); *Albert Ammons* y *Meade Lux Lewis*

llevaron esta técnica hacia patrones más rápidos de la mano izquierda en el *boogie-woogie*.

Earl "Fatha" Hines fue un pianista que se le conoció sobre todo con su mano derecha con la que solía tocar mas líneas melódicas "horn-like" que acordes o arpeggios. Desde entonces esto se ha convertido en algo corriente. Mucha gente considera que *Art Tatum* es le mas grande pianista de todos los tiempos; ciertamente fue uno de los mejor dotados técnicamente y sus intuiciones armónicas allanaron el camino a muchos de los que vinieron detrás. Algunos lo consideran un percusor del Bebop.

4.3.3. El swing. Aunque normalmente las *Big Bands* se Asocian a una época algo posterior, durante la década delos 20 y los primeros 30 ya tocaban grandes bandas como, por ejemplo la de *Fletcher Henderson*.

Bix Beiderbecke fue un solista de corneta que toco con distintas bandas y en su tiempo se le consideró una leyenda.

La mitad de los 30 trajo la era del *swing* y la aparición de las *Big Bands* como la música popular del momento. *Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Duque Ellington y Count Basie* dirigieron algunas de las bandas más populares. Durante los años 30 y 40 también hubo algunos grupos, pequeños pero importantes, que grabaron *swing*. Sus grabaciones se distinguían de los pequeños grupos anteriores por tener muy poca improvisación colectiva. Esta música daba protagonismo al solista individual. *Goodman, Ellington y Basie* solían grabar en este ambiente de pequeños grupos.

Los principales saxofonistas de la época fueron: *Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Lester Young, Coleman Hawkins y Ben Webster*.

Entre los trompetistas principales se incluyen a: *Roy Eldridge, Harry "Sweets" Edison, Cootie Williams y Charlie Shavers*.

Los principales pianistas fueron: *Ellington, Basie, Teddy Wilson, Erroll Garner y Oscar Peterson*.

Los principales guitarristas fueron: *Charlie Christian, Herb Ellis, Barney Kessell y Django Reinhardt*.

Vibrafonista destacado: *Lionel Hapto*.

Entre los bajistas más importantes están: *Jimmy Blanton, Walter Page y Slam Stewart.*

Entre los más importantes en la percusión: *Jo Jones y Sam Woodyard.*

Importantes cantantes de esta época: *Billie Holiday, Dinah Washington y Ella Fitzgerald.*

La mayor parte de estos músicos grabaron tanto con pequeños grupos como con *Big Bands*. El mejor resumen que se puede hacer de sus estilos es decir que, fundamentalmente, se concentraron en tocar melódicamente, en tocar swing y en promocionar el sonido individual. El *blues* era, como seguirá siendo en muchos otros estilos, un elemento importante de esta música.

4.3.4. El Bebop. El nacimiento del Bebop en los 40 marca el principio del jazz moderno. Este estilo creció directamente desde los pequeños grupos de swing, pero haciendo mucho mayor hincapié en la técnica y en la mayor complejidad de las armonías que en las melodías cantables. La mayor parte de la teoría se nutre directamente de las innovaciones que trajo este estilo. El saxofonista contralto *Charlie "Bird" Parker* fue el padre de este movimiento, y el trompetista *Dizzy Gillespie ("Diz")*, fue su primer coautor. Dizzy también dirigió una Big Band y, al trabajar con percusionistas cubanos, favoreció la introducción de la música afrocubana en el público americano con ritmos como el *mambo*. Pero fue el quinteto y otras grabaciones de grupos pequeños en las que participaban Diz y Bird los que conformaron la fundación del *Bebop* y del *jazz más moderno*.

Al igual que sucedió con los estilos anteriores se seguía haciendo mucho uso de los blues y de las canciones del momento, incluyendo las de George Gershwin y las de Cole Porter; sin embargo y por primera vez, las composiciones originales de los músicos de Bebop empezaron a separarse de la música popular y, además también por primera vez, la música del Bebop ya no estaba pensada para ser bailada. Las composiciones se caracterizaban habitualmente por ritmos rápidos y por difíciles escalas de corcheas. Muchos estándares del Bebop se basan en progresiones de acordes tomadas de otras canciones populares como "*I Got Rhythm*", "*Cherokee*", o "*How High The Moon*". Las improvisaciones se construían sobre escalas implícitas a esos acordes e incluso introducían alteraciones en ellas como la quinta disminuida.

El desarrollo del bebop llevo a tratar de una forma nueva el acompañamiento y los solos. Los percusionistas empezaron a apoyarse menos en el bombo y más en el plato y en los platillos. Los bajistas se convirtieron en los responsables de mantener el pulso tocando casi exclusivamente una línea de *walking bass*, que consiste, en su mayor parte, en negras que subrayan la progresión de los acordes. Los pianistas consiguieron dar un toque más ligero; en concreto, ya no obligaron a su mano izquierda a definir el ritmo o a tocar las notas base de los acordes. Además se universalizo el formato estándar de jazz moderno. Los interpretes tocarían la melodía de una vez (el encabezamiento) a menudo juntos; luego seria el turno de los solos basados en la progresión de los acordes de la canción; y, finalmente, terminarían por tocar el encabezamiento otra vez. También se hizo común la técnica *trading fours* en la que los solistas cambian entre ellos, o con el percusionista, frases de cuatro compases. Apenas si ha cambiado desde los años cuarenta el estándar de formato de cuarteto y del quinteto (piano, bajo, percusión; saxofón y/o trompeta) que se uso en el Bebop.

Entre los músicos mas destacados de esta época están:

- *Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Christian, Jimmy Blanton y Jo Jones.*
- *Los saxofonistas Sonny Stitt y Lucky Thompson.*
- *Los trompetistas Fats Navarro, Kenny Dorham y Miles Davis.*
- *Los pianistas Bud Powell, Duke Jordan, Al Haig y Thelonious Monk.*
- *El vibrafonista Milt Jackson*
- *Los bajistas Oscar Pettiford, Tommy Potter y Charles Mingus.*
- *Los percusionistas Max Roach, Kenny Clarke y Roy Haynes.*

4.3.5. El Cool Jazz. El estilo Cool Jazz se ha descrito como una reacción contra los tiempos rápidos y las complejas ideas del Bebop sobre melodía, armonía y ritmos. Muchos músicos de la costa Oeste hicieron suyas estas nuevas ideas por los que a este estilo también se le llama *West Coast Jazz*. Esta música es, por lo general, mas “relajada” que el Bebop. La primera sesión importante de *Cool Jazz* fue en el que estuvo *Miles Davis* como líder, se llamo *The Birth Of The Cool*. Muchos grupos Cool no emplean piano, de modo que para subrayar las progresiones de los acordes se apoyan normalmente en el contrapunto y armonización del *horn section*, normalmente el saxofón y la trompeta. Los grupos que se desarrollaron a partir de esta escuela estuvieron liderados por pianistas como:

Dave *Brubeck* (con *Paul Desmond* al saxofón), Lennie Tristano (con *Lee Konitz* y *Warne Marsh* de saxofonistas) y el Modern Jazz Quartet o MJQ (compuesto por *John Lewis* al piano y *Milt Jackson* al vibráfono).

Otros músicos del estilo Cool son:

- Los saxofonistas *Stan Getz* y *Gerry Mulligan*
- El trompetista *Chet Baker*.

Stan Getz también se distinguió por la popularización de estilos brasileños como la bossa nova y la samba. A estos y a otros pocos más estilos latinoamericanos se les conoce con el nombre colectivo de *Latin Jazz*.

4.3.6.El Hard Bop. En los años 50 se desarrolló un estilo de música conocido como Hard Bop, en lo que se ha descrito tanto como una extensión del Bebop como un contragolpe al Cool. Este estilo además quitó importancia a las melodías tan exigentes técnicamente del Bebop, pero lo hizo sin afectar su intensidad y lo consiguió manteniendo el impulso rítmico del Bebop a la vez que incorporaba una dosis más saludable de Blues y de música Góspell.

Art Blakey And The Jazz Messengers fueron durante décadas el exponente más conocido de este estilo. Aparecieron muchos músicos provenientes de la así llamada “universidad de Blakey”. Los primeros grupos de Blakey incluían al pianista *Horace Silver*, al trompetista *Clifford Brown* y al saxofonista *Lou Donaldson*

Clifford Brown co-lideró junto con *Max Roach* un grupo al que se considera como uno de los quintetos en activo más grandes de la historia. Aun hoy se puede conseguir varios álbumes de estos grupos, el principal álbum de llama “*Clifford Brown & Max Roach*”. Miles Davis grabó varios álbumes en este estilo durante la primera parte de los 50. También hubo cierta cantidad de grupos liderados por o incluyendo a organistas que procedían de esta escuela con incluso más influencia del Blues y del Góspell.

El organista *Jimmy Smith* y el saxofonista tenor *Stanley Turrentine* fueron celebres intérpretes de este género.

4.3.7. El Post Bop. El periodo comprendido entre la mitad de los años 50 y la mitad de los 60 representa el apogeo de la corriente principal del jazz moderno. Muchos de los que ahora se les considera entre los más grandes de todos los tiempos alcanzaron su fama en esta época.

Miles Davis tuvo cuatro grupos importantes durante ese tiempo. El primero estuvo compuesto por *John Coltrane* (“Trane”) al saxo tenor, *Red Garland* al piano, Paul Chambers en el bajo y “Philly” *Joe Jones* en la percusión. En ocasiones se ha dicho de él que es el único grupo de jazz más grande de todos los tiempos. Todavía se pueden comprar sus álbumes, incluyendo las series de “*Workin*”, “*Steamin*”, “*Relaxin*” y “*Cookin*” del *Miles Davis Quintet*.

Miles Davis perfeccionó su balada con sordina tocando con este grupo, y la sección rítmica fue considerada por muchos como el swing más difícil de la profesión.

El segundo grupo importante de Davis apareció con la incorporación del saxo contralto *Julián “Cannonball” Adderly* y la sustitución de Garland por *Bill Evans* o *Wynton Kelly*, y la de Jones por *Jimmy Cobb*. Su álbum *Kind of the Blue* es el número uno en muchas listas de álbumes favoritos de jazz. El estilo primordial de este grupo se llama modal ya que sus canciones están escritas sobre escalas sencillas o modos que suelen durar varios compases, en oposición a las complejas armonías rápidamente cambiantes de los estilos derivados del Bebop.

El tercer grupo de Davis de esta época fue en realidad una orquesta, la de *Gil Evans*. Miles grabó varios álbumes clásicos con *Gil*, incluido el *Sketches of Spain*. El cuarto grupo importante de Miles de este periodo estuvo formado por *Wayne Shorter* al saxofón; *Herbie Hancock* al piano; Ron Carter en el bajo y *Tony Williams* en la percusión. Las primeras grabaciones de este grupo, entre las que se encuentran *Live At The Plugged Nickel* al igual que la más temprana *My Funny Valentine* con George Coleman al saxofón en lugar de Wayne Shorter, constituyen fundamentalmente versiones innovadoras de estándares.

Grabaciones posteriores como *Miles Smiles* y *Nefertiti* ya son temas originales, incluyendo muchos de Wayne Shorter, que sobrepasan ampliamente las armonías tradicionales. *Herbie Hancock* desarrolló un enfoque nuevo de la armonización basado más en sonidos que en cualquier base teórica convencional.

John Coltrane es otro gigante de este periodo. Además de las grabaciones con Miles, grabó bajo su propio nombre el álbum *Giant Steps*, que se reveló como uno de los intérpretes técnicamente más dotados y armónicamente avanzados de su

medio. Tras dejar a Miles, formó un cuarteto con el pianista *McCoy Tyner*, el percusionista *Elvin Jones* llamado “maestro de la intensidad rítmica” y varios bajistas, quedándose finalmente con *Jimmy Garrison*. Las interpretaciones de Coltrane con este grupo mostraron que era uno de los intérpretes más intensamente emotivos de su entorno. Este grupo estuvo evolucionando continuamente desde el relativamente tradicional Post Bop de *My Favorite Things* al elevado dinamismo modal de *A Love Supreme* y al ruido vanguardista de *Meditations* y *Ascensión*. *Charles Mingus* fue otro líder influyente de este periodo. Sus grupos pequeños tendían a ser menos estructurados que los demás, dando más libertad a los intérpretes individuales; aunque Mingus también dirigió grandes conjuntos en los que la mayoría de las partes ya estaban escritas. Las composiciones de *Mingus* para grupos más pequeños eran, a menudo, solo bosquejos, y sus interpretaciones eran literalmente compuestas o arregladas en el escenario, con *Mingus* gritando las indicaciones a los músicos. El soporte principal de los grupos de *Mingus* fue *Eric Dolphy*, saxofonista contralto, clarinetista bajo y flautista. Se suele describir su forma de tocar como angular; significando que los intervalos entre sus líneas eran a menudo amplios saltos, en oposición a las líneas de escalas constituidas principalmente de gradaciones. El álbum “*Charles Mingus Presents Charles Mingus*” con Dolphy es todo un clásico.

Thelonius Monk es considerado por todo el mundo como uno de los compositores de jazz más importantes, a la vez que un pianista muy original. Su modo de tocar es más austero que la mayoría de sus contemporáneos. Algunos de sus álbumes son *Brilliant Corners* y *Thelonius Monk With John Coltrane*.

El pianista *Bill Evans* fue conocido como uno de los intérpretes de baladas más sensibles y sus álbumes de tríos, sobre todo de *Waltz For Debby* con *Scott LaFaro* al bajo y *Paul Motian* en la percusión, son modelos de la interacción en tríos.

Wes Montgomery fue uno de los guitarristas más influyentes. Solía tocar en grupos con un organista, tenía un sonido especialmente lleno de sentimiento. También popularizó la técnica de tocar solos en tiempos de corchea. Sus primeros álbumes incluyen *Full House*. Los posteriores fueron más comerciales y menos bien considerados.

El saxo tenor *Sonny Rollins* rivalizó con Coltrane en popularidad y grabó muchos álbumes bajo su propio nombre, incluyendo *Saxophone Colossus* y *The Bridge*, que también presentaba a *Jim Hall* a la guitarra. *Sonny* también grabó con *Clifford Brown*, *Miles Davis*, *Bud Powell*, *Thelonius Monk* y otros gigantes.

Otros músicos notables de la época fueron:

- Los saxofonistas: *Jackie McLean, Dexter Gordon, Joe Henderson y Charlie Rouse.*
- Los trompetistas: *Freddie Hubbard, Lee Morgan, Woody Shaw y Booker Little.*
- Los trombonistas: *J.J Johnson y Curtis Fuller.*
- El clarinetista: *Jimmy Guiffre.*
- Los pianistas: *Tommy Flanagan, Hank Corea y Ahmad Jamal.*
- El organista: *Larry Young.*
- Los guitarristas: *Kenny Burrell y Joe Pass.* El guitarrista e intérprete de armónica *Toots Thielemans.*
- El vibrafonista: *Bobby Hutcherson*
- Los bajistas: *Ray Brown, Percy Heath, Sam Jones, Buster Williams, Reggie Workman, Doug Watkins y Red Mitchell.*
- Los percusionistas: *Billy Higgins y Ben Riley.*
- Los vocalistas: *John Hendricks, Eddie Jefferson, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abbey Lincoln y Shirley Horn.*

4.3.8 El Free Jazz y la Vanguardia. Durante las mismas décadas de los 50 y 60, algunos músicos llevaron el jazz por direcciones más exploratorias. Los términos Free Jazz y Vanguardia se usan para describir estas tendencias en las que las formas tradicionales, la armonía, melodía y el ritmo, se ampliaron considerablemente o incluso se abandonaron. El saxofonista *Ornette Coleman* y el trompetista *Don Cherry* fueron pioneros de esta música con álbumes como *The Shape Of de Jazz To Come* y *Free Jazz*. El primer álbum, al igual que varias grabaciones más con un cuarteto que también incluye tanto a *Scott LaFaro* o *Charlie Haden* en el bajo como *Billy Higgins* o *Ed Blackwell* en la percusión, todavía conserva el sentir básico del tradicional grupo de jazz pequeño del *Post Bop*, con solistas que van alternándose sobre una línea de *walking bass* y ritmo de swing en la percusión. A este estilo se le conoce como Freebop. El álbum *Free Jazz* era algo más cacófono, propio ya de la improvisación colectiva.

Otra figura importante del movimiento de Vanguardia fue el pianista *Cecil Taylor*. Su forma de tocar es más de percusión e incluye agrupaciones disonantes de notas y pasajes de técnica rápida que no parecen basarse en ninguna armonía en concreto o en una pulsación rítmica.

John Coltrane, profundizó en la Vanguardia en la mitad de los 60. Álbumes como *Ascensione Interstellar Spacen* muestran a un *Coltrane* alimentándose del *Free Jazz* y de los trabajos de *Cecil Taylor*. El *Coltrane* posterior reúne a su mujer *Alice*

al piano y *Rashied Ali* en la percusión, al igual que a *Pharoah Sander* en el saxofón tenor. También grabó un álbum *The Avant Garde* con *Don Cherry* que resulta interesante por su paralelismo con *The Shape Of Jazz To Come* y otras grabaciones de cuarteto de *Ornette Coleman*. *Coltrane* ha influido en muchos otros músicos incluyendo a los saxofonistas *Archi Shepp*, *Sam Rivers* y *Albert Ayler*.

Sun Ra es una figura algo enigmática de la Vanguardia que dice provenir del planeta Saturno. Toca varios instrumentos de teclado con sus Big Bands abarcando desde el estilo swing de los años 20 hasta el más salvaje Free Jazz de *Coltrane* y otros.

4.3.9. El Jazz Post Moderno. Aunque la fusión pareció dominar el mercado del jazz en los 70 y primeros de los 80, también existieron otros desarrollos. Algunos intérpretes empezaron a tomar prestadas ideas de la música clásica del siglo XX, de la africana y otras formas de la *world music*. Estos músicos incluyen a *Don Cherry*, *Charlie Haden*; los saxofonistas *Anthony Braxton*, *David Murray*, y *Dewey Redman*; el clarinetista *John Carter*; los pianistas *Carla Bley* y *Muhal Richard Abrams*; el *World Saxophone Quartet*, con cuatro saxofonistas y ninguna sección rítmica, y el *Art Ensemble Of Chicago*, con el trompetista *Lester Bowie* y *Roscoe Mitchell* a cargo la *horn section*. Su música tendía a ser hincapié en elementos de composición mas sofisticados que el formato encabezamiento-solos-encabezamiento.

Algunos grupos, como *Oregon*, rechazaron la complejidad y disonancia del jazz moderno y tocaron en un estilo mucho más sencillo, lo que dio lugar al nacimiento de la música *New Age*. En el otro extremo estaban los músicos como el saxofonista *John Zorn* y los guitarristas *Sonny Sharrock* y *Fred Frith*, que se embarcaron en una forma frenética de improvisación libre a la que se llama también *energy music*. En algún lugar de en medio se encontraba el grupo siempre activo formado por el saxofonista *George Adams*, influenciado por *Coltrane* y *Pharoah Sanders* y el pianista *Don Pullen*, influenciado por *Cecil Taylor*. Este grupo se nutrió abundantemente de la música Blues y también de la Vanguardia. Otros músicos importantes durante los 70 y los 80 incluyen a los pianistas *Abdullah Ibrahim*, *Paul Bley*, *Anthony Davis* y *Keith Jarrett*.

Pero no toda la evolución del jazz se produjo en estados unidos. Muchos músicos europeos extendieron algunas ideas del Free Jazz de *Ornet Coleman* y *Cecil Taylor*, y fomentaron el prescindir de las formas tradicionales. Otros volvieron a

una música más introspectiva. Algunos de los improvisadores con mas éxito de Europa fueron los saxofonistas *Evan Parker*, *John Tchicai*, *John Surman* y *Jan Garbarek*; los trompetistas *Kenny Wheeler* y *Lan Carr*; el pianista *John Taylor*; los guitarristas *Derek Bailey* y *Allan Holdswort* el bajista *Eberhard Weber*; el percusionista *John Stevens* y los arreglistas *Mike Westbrook*, *Franz Kolgman* y *Willem Breuker*.

4.3.10. La Actualidad. Una de las grandes tendencias actuales es la vuelta a las raíces Bebop y Post Bop del jazz moderno. A este movimiento se le suele llamar *neoclasicismo*. El trompetista *Wynton Marsalis* y su hermano, el saxo *Branford Marsalis*, han conseguido mucho éxito popular tocando música basada en los estilos de los 50 y los 60. Lo mejor de este grupo de jóvenes músicos, que incluye a *Marsalis* y sus secciones rítmicas de *Kenny Kirkland* o *Marcus Robert* al piano. *Bob Hurston* en el bajo y *Jeff "Tain" Watts* en la percusión, es que consigue ampliar el arte mediante nuevos enfoques sobre la melodía, armonía, ritmo y formas, en lugar de solo recrear la música de los antiguos maestros.

Un desarrollo interesante a partir de la mitad de los 80 lo ha constituido un colectivo de músicos que llaman *M-Base* a su música. Parece que existen discrepancias, incluso entre sus miembros, sobre que es lo que exactamente significa, pero puede decirse que la música se caracteriza por líneas de melodía angulares tocadas sobre complicados ritmos funky con inusuales giros imprevistos de ritmo. Lideran este movimiento los saxofonistas *Steve Coleman*, *Greg Osby* y *Gary Thomas*; el trompetista *Graham Haynes*; el trombonista *Robin Eubanks*; el bajo *Anthony Cox* y el percusionista *Marvin "Smitty" Smith*.

Existen muchos otros instrumentistas haciendo buena música al estilo actual. Entre los músicos ya mencionados tenemos a *Ornette Coleman*, *David Murray*, *Joe Henderson*, *Dewey Redman*, *Cecil Taylor*, *Charlie Haden*, *Dave Holland*, *Tony Williams* y *Jack De Johnette*.

Otros músicos importantes de esta época son:

- Los saxofonistas: *Phil Woods*, *Frank Morgan*, *Bobby Watson*, *Tim Berne*, *John Zorn*, *Chico Freeman*, *Courtney Pine*, *Michael Brecker*, *Joe Lovano*, *Bob Berg*, y *Jerry Bergonz*.
- Los clarinetistas: *Don Byron* y *Eddie Daniels*; los trompetistas *Tom Harrell*, *Marcus Belgrave* y *Arturo Sanduval*; los trombonistas *Steve Turre* y *Ray*

Anderson; Los pianistas Geri Allen, Mulgrew Miller, Kenny Barron, Gonzalo Rubalcaba, Eduard Simon, Renee Rosnes y Marilyn Crispell.

- Los Guitarristas: *John Scofield, Bill Frisell y Kevin Eubanks.*
- El vibrafonista: *Gary Burton*
- Los bajistas: *Niels-Henning Oersted Pedersen y Lonnie Plaxico.*
- Los vocalistas: *Bobby McFerrin y Cassandra Wilson.*

5. ANALISIS DEL LENGUAJE

5.1 FORMAS

Desde la época de Bebop la mayoría del jazz se basa en un formato que, en realidad, es muy parecido a la forma de la sonata allegro de la teoría clásica: una introducción opcional, la exposición o tema (posiblemente repetido), la sección de desarrollo y la recapitulación, seguida opcionalmente por una coda. La introducción, si existe, fija el tono de la obra; la exposición constituye la melodía principal; la sección de desarrollo es donde el compositor va ampliando las ideas de la exposición; la recapitulación es un nuevo planteamiento del tema; y la coda es un final.

La terminología del jazz, esas secciones se llamarían la intro, el encabezamiento o *head* (posiblemente repetido), la sección del solo, el encabezamiento de salida o *heat out* y una posible coda o parte final. La intro establece el clima; el encabezamiento es la melodía principal; la sección de solo es el lugar en el que el solista improvisa sobre la melodía y/o la progresión de acordes de la canción; el encabezamiento de salida es un replanteamiento del tema; y la coda es un final.

INTRO – ENCABEZAMIENTO O HEAD – SECCION DEL SOLO – ENCABEZAMIENTO DE SALIDA O HEAD OUT - - CODA

Algunos lo conocen como:

INTRO – TEMA – SECCION DEL SOLO – TEMA – CODA.

La inmensa mayoría del jazz tradicional se ajusta mucho a esta forma, aunque no todas las canciones la siguen. Mientras que el solista va improvisando en la sección del solo, la sección rítmica se mantiene generalmente siguiendo la progresión de acordes del encabezamiento. Cada vuelta de la progresión se llama *chorus* y cada solista puede emplear varios *chorus*. También en esto puede establecerse una analogía válida con la forma del tema y variaciones de la música clásica. Cada solista toca una variación improvisada del tema.

El aspecto mas importante del jazz es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte más importante de la sonata clásica.

Mientras se escucha una pieza y durante los solos, se puede intentar cantar el tema para uno mismo. De ese modo se podrá apreciar que algunos solistas, sobre todo *Thelonious Monk* y *Wayne Shorter*, suelen basar sus solos en el tema melódico tanto como en la progresión de los acordes. También puede advertirse las libertades que se suelen tomar con el propio tema. Interpretes como *Miles Davis*, *Coleman Hawkins*, *Sonny Rollins* y *John Coltrane* son especialmente propensos a hacer contribuciones, incluso cuando tocan el encabezamiento.

Existen dos formas muy usadas en el jazz para estructurar el tema:

5.1.1. Formas Blues. Esta forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, normalmente consta de doce compases. Hay muchas variantes de la progresión de acordes en el blues, pero la mayoría se basa en un planteamiento de tres frases de cuatro compases. Es de gran importancia conocerla y entender su progresión armónica, pues sobre esta forma casi inmutable, se ha constituido una gran cantidad de melodías diferentes e improvisadas un sinnúmero de canciones.

En su forma original, la segunda frase sería una repetición de la primera y la tercera sería una respuesta a esa frase, aunque pocas veces se mantiene este acuerdo en el jazz. Algunas canciones de jazz muy conocidas que se basan en progresiones de blues son *Now's The Time* y "*Billie's Bounce*" de Charlie Parker, "*Straight, No Chaser*" y "*Blue Monk*" de Thelonious Monk, "*Freddie Freeloader*" y "*All Blues*" de Miles Davis.

Figura1. Forma blues.

PRIMERA PARTE

I	I	I	I

SEGUNDA PARTE

IV	IV	I	I

TERCERA PARTE

V	IV	I	I	

Fuente: Autor

5.1.2 Forma AABA o forma canción. Esta segunda forma es utilizada ampliamente en la música popular desde el cambio del siglo XIX al XX hasta el nacimiento del rock and roll. Por lo general consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una. También se le conoce como:

Estrofa 1 – Estrofa 2 – puente – estrofa 3.

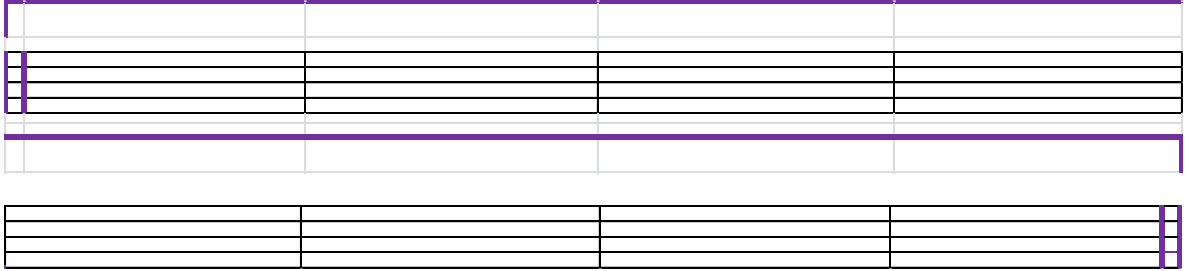
Existen muchos tipos y formas de estructurar la forma canción manteniendo el patrón de ocho compases por cada sección:

- AAA: verso, verso, verso.
- AABA: verso, verso, estribillo, verso.
- ABAB: verso, estribillo, verso, estribillo.
- ABAC: verso, estribillo, verso, puente.
- ABACB: verso, estribillo, verso, estribillo, puente, estribillo.
- BABABB: estribillo, verso, estribillo, verso, estribillo, estribillo.

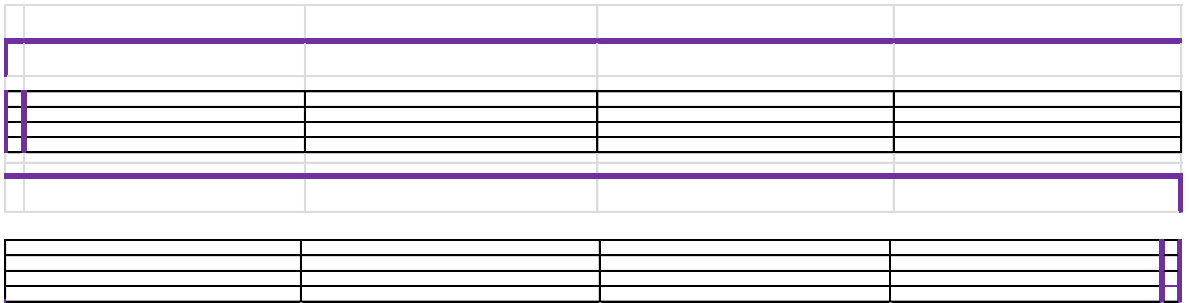
La canción “*I Got Rhythm*” de George Gershwin es un ejemplo de forma AABA. Existen literalmente cientos de canciones basadas en la progresión de acordes de la melodía, entre ellas “*Anthropology*” de Charlie Parker y “*Oleo*” de Sonny Rollins. Otras canciones con la forma AABA son: “*Darn That Dream*” de Jimmy Van Heusen, y “*There Is No Greater Love*” de Isham Jones.

Figura 2. Forma A – A – B – A

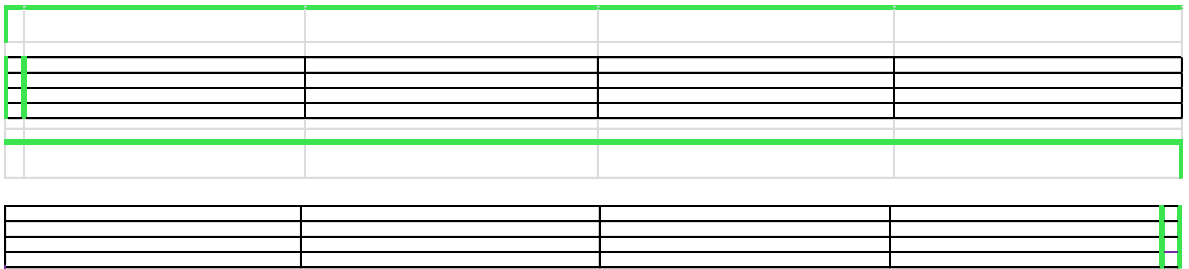
A



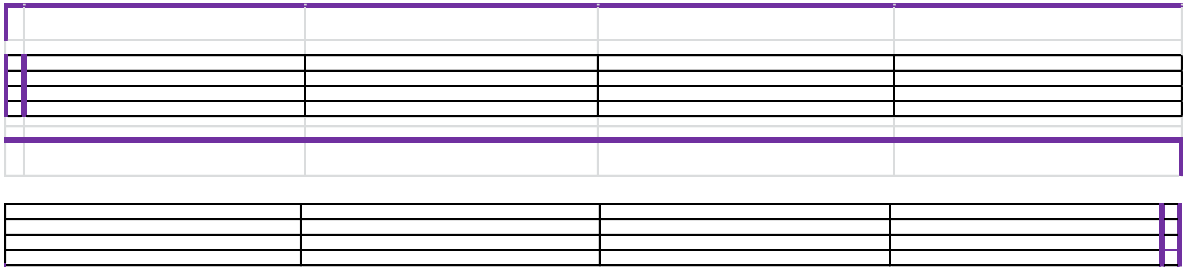
A



B



A



Fuente: Autor

Es indispensable aprendernos estas dos formas básicas comunes del jazz, pues si no conocemos *la forma* no podemos improvisar con coherencia dentro de una pieza musical. Es necesario practicar con una base armónica ya sea dada por música en vivo o por pistas.

Cabe anotar que estas estructuras son las directrices básicas y no son las únicas. Músicos como *Cecil Taylor* ya demostraron hace mucho tiempo que es posible expresarse sin unas formas tan bien definidas.

6. ASPECTOS IMPORTANTES

6.1 ESTANDAR

Un estándar es un esquema básico que sirve para entender una pieza. Contiene la melodía original, la progresión armónica, la tonalidad y la medida. Se entiende que es lo suficientemente ambiguo como para poder realizar diferentes interpretaciones que difieran más allá de la dinámica: por ejemplo, usar diversas notas dentro de la armonía, o variar el ritmo o el tempo. Incluso la tonalidad y la medida pueden modificarse según convenga. Para que un tema llegue a ser considerado estándar debe tener historia, haber adquirido mucha notoriedad, ser conocido por los músicos del mundo y ser objeto de numerosas versiones, interpretaciones e improvisaciones, sobre todo en el jam sessions.

El repertorio jazzístico es muy grande ya que contiene más de un siglo de historia por la que han pasado grandes intérpretes y compositores. Muchas de esas composiciones se han agrupado en libros llamados “real book” que son conocidos y aceptados por los músicos de todo el mundo. Es importante destacar que ha diferencia de las obras de música académica, en el jazz cada tema tiene muchas interpretaciones debido a que este género es fácil de adaptar a diferentes ritmos y estilos.

6.2 IMPROVISACION

La improvisación es una de las características definitorias del jazz. Se trata de un concepto muy antiguo, que se remonta a la obra de grandes compositores clásicos como Johann Sebastian Bach, quien improvisaba a menudo sobre las armonías de sus obras. Aunque los primeros ejecutantes de jazz no sabían nada acerca de los compositores clásicos, el jazz adoptó rápidamente la idea, convirtiéndose desde su nacimiento en una música esencialmente improvisada, donde los músicos parten de unos esquemas previos y de sus conocimientos y habilidades adquiridas a través de sus años de estudios para ejecutar solos improvisados sobre la estructura armónica de los temas. Un solo es, por definición, una pieza

musical ejecutada por un instrumentista con o sin acompañamiento, y en algunas obras didácticas se dice que la habilidad para ejecutar un buen solo se asemeja a la habilidad para contar una historia, donde no importa sólo "lo que se dice", sino también "cómo se dice". Para crear un solo, los músicos necesitan conocer algunos elementos básicos, como la estructura de acordes del tema sobre el que están ejecutando el solo, la función que cada acorde juega dentro de la estructura armónica del tema o las escalas que se derivan de cada uno de los acordes que componen el tema, y luego deben integrar todos esos elementos con la melodía, que servirá en muchos casos como "guía" para el solista. Además deben disponer de los conocimientos y la experiencia necesarios para poder interpretar toda esa información, lo que en la práctica significa conocer a fondo el lenguaje del jazz y de sus distintos dialectos: jazz tradicional, swing, bebop, hard bop y las innovaciones rítmicas y armónicas que tuvieron lugar después.

- **Jam session.** La denominación, proviene del verbo "*To Jam*", que significa tanto estorbarse, como agolparse o espachurrar. Según algunos autores aparece a comienzos de los años 30 y el porque se aplica en el contexto indicado, tiene un origen no aclarado. La definición clásica de una jam session, se debe a George Frazier: "*una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada*".

Aunque es un poco aventurado hablar de *estructura* en relación con un concepto tan abierto, la crítica y los propios expertos han ido, paulatinamente, dotando de elementos característicos a estas reuniones musicales:

- Presencia de varios músicos que, usualmente, no tocan juntos.
- Ausencia de un líder o de un programa.
- Selección de temas o estructuras armónicas satandars o conocidas por todos los participantes.
- Desarrollo de amplias improvisaciones sobre las bases melódicas y armónicas aportadas por los temas seleccionados.
- Utilización de arreglos musicales simples, preferentemente en forma de riffs. sobre un *background* espontáneo.

6.3. EJECUCION DE UN SOLO

Debemos tener en cuenta el entorno de un solo. Una forma habitual de estructurar un solo es organizarlo según el modelo de contar una historia. Empezar de una forma sencilla construyendo a través de picos de tensión pequeños hasta llevarla a punto culminante y luego ponerle fin a su frase. Otra forma es introducir nuestro solos con un inicio más contundente y terminar directamente al llegar al clímax prescindiendo del desenlace. También se puede querer mantener todo el solo en un nivel de intensidad bajo para transmitir una sensación indolente.

Hay algunos recursos conocidos que se pueden usar para estructurar un solo. Uno de los más importantes es la repetición. Cuando el solista toca una frase la suele repetir, igual o una variación de ella. Es frecuente que la frase o su variación se toque tres (3) veces antes de pasar a otra cosa. La variación podría consistir en transportar la frase o alterar las notas del tono para justarse a un nuevo acorde o escala. O la variación podría ser empezar la frase en un punto distinto del compás, por ejemplo, en el tiempo tres en lugar del dos. La misma frase podría alterarse rítmicamente tocándola mas rápida o mas lenta.

Relacionado con la idea de repetición es el concepto de llamada respuesta. En lugar de repetir la frase original, puede considerarse la frase como una pregunta o llamada y seguir con una respuesta.

6.4. LA CONSTRUCCION DE UNA FRASE

Las relaciones entre acordes y escalas no deberían limitar o determinar la elección de las notas. Son solo una ayuda, una forma de orientar y relacionar las ideas con la digitación del instrumento. Las ideas del intérprete no siempre deben ser dictadas por las escalas. Hay que tener presente que pocos vocalistas de jazz usan profusamente las escalas; generalmente son capaces de trasladar una idea a sus voces de una forma mas directa. Por esta razón los instrumentalistas deben practicar la improvisación cantando, además de practicar con sus instrumentos. No importa que su voz no tenga preparación, siempre le será mas natural que su propio instrumento y puede encontrar que así desarrolla sus ideas mejor que intentándolas tocar. También los vocalistas suelen estar limitados en su capacidad de cantar ideas armónicas complejas porque no disponen de una digitación bien

Practicada a la que echar mano. Aunque, de hecho, la teoría de las escalas es una fuente de ideas, debe asegurarse de que no sea su única fuente.

7. LA OBRA

A continuación un análisis de 7 obras de jazz fusión que serán interpretados en el concierto que sustentara este proyecto.

7.1. ANALISIS DE LA OBRA

Las siguientes obras están basadas en la ejecución de ritmos latinos principalmente de Brasil como: la samba, del folclor colombiano: el Bambuco, de la zona de las Antillas: la salsa, de un ritmo jamaicano: el Ska y otros sonidos de norte américa como el rock y el funk; fusionados con elementos del jazz con una de sus principales características como es la improvisación.

La técnica empleada para realizar esta obra esta influenciada por múltiples aspectos de la composición como: la textura musical, la melodía (escalas – modos), la forma, la armonía, el ritmo y la improvisación,

Dichas características han sido referenciadas en el marco teórico de este trabajo, como una muestra a los aspectos implementados para la realización del mismo.

Su escritura esta basada en la forma estándar, es decir: con armonías, melodías, formas definidas y con arreglos para bajo en cinco de estas obras.

Basado en esta estructura se ha realizado el siguiente ensamble usando un formato instrumental de dos guitarras, bajo, piano, sintetizador, batería y percusión menor, dándole una interpretación particular, de como los músicos participantes han asimilado el concepto de cada tema, no antes sin olvidar que estas obras pueden ser interpretadas de varias maneras, ya sea por modificación del tiempo, de instrumentación, de rearmonización y de improvisación.

La forma didáctica como se realiza el siguiente proyecto se basa en el análisis de la obra en los siguientes aspectos como: la armonía, la forma, los patrones rítmicos a utilizar, el concepto de escalas y la improvisación. Además se implementa un orden en la interpretación de la forma, para saber donde esta el encabezamiento, donde esta el desarrollo y cuantas vueltas usamos en la improvisación, y en que orden se improvisa entre los músicos.

Todos estos aspectos se deben tener en cuenta para poder desarrollar un ensamble musical basado en el jazz fusión, ya que sin estos elementos previos no es posible una buena interpretación y ejecución. Es por eso que antes de realizarse esta obra, se han definido estos conceptos, con un marco teórico que nos muestra los temas que debemos tener en cuenta para la elaboración de este proyecto.

7.2. ENTRE MONTAÑAS

- **Forma:** Introducción – A – B – C
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

La introducción se desarrolla con un motivo rítmico de silencio de corchea, dos y tres corcheas hasta el compás 8, haciendo un manejo contrapuntístico entre el bajo y la guitarra del compás 9 al 42.

El tema A lo compones dos (2) frases con un juego e melodías diatónicas que van: la primera del compás 43 al 58 con un motivo rítmico de corchea – negra y la segunda con un motivo rítmico de 6 corcheas hasta el compás 74.

La parte B se desarrolla con un juego de dos (2) frases hasta el compás 90 que van: la primera del compás 75 al 82 y la segunda del 83 al 90 y la parte C desde el compás 91 al 98.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal exponiendo su parte A con una progresión I – V del compás 43 al 74 y su parte B con una progresión al IV grado en el compas 74, al V grado

en el compás 75 y al III grado en el compás 76 y 77 llegando al segundo grado en el compás 82 y al VI y V grado en el compás 83, vuelve a la tónica y repite el paso por el II, VI, y V grado en los compases 86 y 87.

Su parte C es manejada por un motivo rítmico de 3 corcheas – corchea – negra.

- **Interpretación de la Obra:**

La forma como hemos estructurado la obra para tocarla se caracteriza de la siguiente manera:

- Introducción
- Encabezamiento A – B (head)
- Improvisación A – B
- Tema C
- Improvisación A – B
- Encabezamiento A – B (head out)
- Coda.

Entre Montañas

Guitar

Bambuco

By Miguel Lizcano

6

11

16

21

26

31

35

39

47

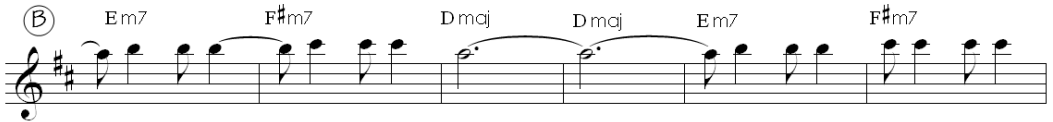
53

59

© 2012 Miguel Lizcano

64 

70 

(B) Em7 F#m7 Dmaj Dmaj Em7 F#m7 

81 Dmaj Dmaj C#m(b5) G7 F7 Bm 

86 Bm C#m(b5) G7 F7 Bm C#m(b5)  To Coda

(C) 

96 

101 

106  D.S. al Coda

112  Fine

7.3. SKA BLUES

- **Forma:** Este tema esta basado en la forma blues de doce (12) compases, en este caso repetimos el tema 2 veces para un total de 24 compases:

Forma Blues: | I | I | I | I |

| IV | IV | I | I |

| V | IV | I | V |

- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

Su primera frase la componen sus cuatro (4) primeros compases, con un motivo rítmico de silencio de negra – 4 corcheas – silencio de corchea y corchea.

En el primero y tercer compás, son el motivo rítmico que caracteriza la pregunta y la respuesta.

El compás 5 y 6 se componen de una sola frase con una melodía mixta.

La tercera frase va desde el compás 9 al 12 haciendo una melodía mixta, es decir mezclando la diatónica con otras alteraciones.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía va funcionando como un cambio modal en cada grado por ser cada acorde de un modo Mixolidio. El I grado lo componen el compás 1 y 4, el IV grado lo componen los compases 5 y 6, vuelve al I grado en el compás 7 y 8 y el V grado lo componen el compás 9 y 10, vuelve al I grado en el compás 11 y termina el V grado en el compás 12 con un acorde dominante de una dominante.

- **Interpretación de la Obra:**

La forma como hemos estructurado la obra para tocarla se caracteriza de la siguiente manera:

- Encabezamiento (head)
- Improvisación
- Encabezamiento (head)
- Improvisación
- Encabezamiento de salida (head out)

Ska Blues

Guitar

By Miguel Lizcano

Chord progression: D7, D7, D7, D7

5 G7 G7 D7 D7

9 A7 G7 D7 A7

13 D7 D7 D7 D7

17 G7 G7 D7 D7

21 A7 G7 D7 A7

7.4. HIPNOTICO

- **Forma:** Introducción – A – B – C
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

Su introducción se basa en un juego de octavas repetitivas llevándonos al tema A el cual esta formado por dos (2) frases. La primera se compone del compás 5 hasta el 8 con un motivo rítmico de corchea – 2 semicorcheas, que son las que las caracteriza.

La segunda frase va desde el compas 9 al compas 12 con un juego de melodías mixtas.

La parte B se compone de dos (2) frases. La primera va desde el compás 13 al 16 y la segunda frase va desde el compás 17 al 20, también el mismo motivo rítmico que la parte A.

La parte C se compone de dos (2) frases. La primera va desde el compás 21 al 22 y la segunda frase del 23 al 24.

Terminando el tema con el mismo recurso de melodías en octavas como en la introducción.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal exponiendo su parte A con una progresión de I – IV haciendo un cambio modal en el IV grado, van desde el compás 5 al 12.

Su parte B se desarrolla con una modulación a Sol mayor y se compone de una

progresión I – IV, haciendo un cambio modal en el IV grado, que van desde el compás 13 al 20.

Su parte C se desarrolla con una modulación abrupta a Si bemol mayor desde el compás 21 al 22 para dirigirse al VI grado de nuestra tonalidad inicial en el compás 23 y al III grado en el compás 24.

Aparece un puente con arpeggios en el IV grado, II y III grado para dirigirnos a la recapitulación del tema A. Esto sucede en los compases 25 al 28.

El tema armónico termina con la progresión inicial I – IV en los compases 29 al 33.

- **Interpretación de la Obra:**

- Introducción
- Encabezamiento A – B – C (head)
- Improvisación en A – B – C
- Puente
- Improvisación A – B – C
- Encabezamiento (head - out)
- coda

Hipnótico

Guitar

Samba

By Miguel Lizcano

A maj7 D7

5 A maj7 D7

9 A maj7 D9

12 A maj7

15 D9 G maj7

19 C9 G maj7

23 C9 B^bmaj7

26 B m7 C#m7 **To Coda**

29 Dmaj7 B m7 C#m7 **D.S. al Coda**

34 A maj7 D7 **X 6 Veces**

38 A maj7 D7 A maj7

43 D7 *rit.* **Fine**

© 2012 Miguel Lizcano

7.5. ATARDECIENDO

- **Forma:** A - B – C
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

El tema A lo componen dos (2) frases: la primera va desde el compás 1 al 4 y la segunda frase va desde el compás 5 al 9.

Se caracteriza por ser una melodía desarrollada de una manera armónica con un juego de cuartas y quintas. Su motivo rítmico se caracteriza por tener un silencio de semicorchea – corchea – y semicorcheas ligadas.

El subtema A lo componen dos (2) frases: la primera va desde el compás 10 y 11 y la segunda va desde el compás 12 y 13. Su motivo rítmico característico es igual que el anterior.

Su parte B se compone de una (1) sola frase que va del compás 15 al 19, pero en la repetición por tercera vez hay un contrapunto con una pequeña frase de 5 compases hasta el final de B.

El tema C se compone de una (1) sola frase que se repite en 4 compases con un motivo rítmico de corchea con puntillo, ligada con una corchea y una semicorchea ligada.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal, donde se desarrolla sobre un juego de dobles notas que va definiendo el I grado, V grado, IV y III, que van desde el compás 1 al 9.

En la parte B se desarrolla el movimiento de bajo definiendo algunos acordes, como el I grado, un cambio modal de VII grado con sexta y novena en el compás 15, en el compás 16 un cambio modal en el VI grado con séptima mayor, y también el IV grado con novena, el bajo forma una inversión de la tónica definiéndola mayor y menor para terminar en el V grado, esto sucede en los compases 17,18 y 19.

La parte C se desarrolla sobre el I y V grado en los compases 20 al 23.

- **Interpretación de la obra:**

- Encabezamiento A – B (head)
- Improvisación en C
- Encabezamiento B

- Improvisación en C
- Encabezamiento en B
- Encabezamiento en A y final

Atardeciendo

Guitar 1

By Miguel Lizcano

(A)

4

7

11

14

16

18

To Coda (C) Solos

20

x 4 veces

23

D.S. al Coda

27 

31 

34 

38 

40 

Fine

Atardeciendo

Guitar 2

By Miguel Lizcano

(A) 9 4 Φ (B) 2

17

To Coda

19

(C) Solos 4 D.S. al Coda Φ 8 5 Fine

7.6. SENSACION

- **Forma:** Introducción A – B - C
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis melódico:**

La introducción va desde el compás 5 al 8.

El tema a se desarrolla con dos (2) frases: la primera va desde el compás 13 al 20 y la segunda va desde el compás 21 al 28. Su motivo rítmico característico se compone de 2 corcheas – negra y 2 corcheas.

La parte B se desarrolla con dos (2) frases: la primera frase va desde el compás 29 al 31 y la segunda frase va desde el compás 32 al 34.

La parte C se desarrolla con una frase que se repite en los compases 37 al 38 y 41 y 42.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal y su introducción se desarrolla con unos arpeggios sobre el VI, V y IV grado en los compases del 5 al 8.

El tema A se desarrolla sobre el VI grado en el compás 9, en el compás 10 se desarrolla sobre el V grado y en el compás 11 sobre el IV grado volviendo al V grado en el compás 12. Esta armonía va desde el compás 9 al 24.

El tema B se desarrolla sobre el IV grado en el compás 25, y en el V grado en el compás 26 y de esa forma va hasta el compás 32.

El tema C se desarrolla sobre la tónica y el IV grado sobre el compás 32 y sobre

el VII grado en el compás 33 y de esta misma forma va en los siguientes compases hasta el compás 39.

- **Interpretación de la Obra:**

- Encabezamiento: introducción – A – B (head)
- Improvisación en C
- Puente
- Encabezamiento A – B (head out)
- Improvisación en C y fin.

Sensación

Guitar 1

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

16

21

26

36

To Coda

Solo

Am F G

49 Am F G Am F G Am F G Fmaj7 Em7

57 Dm7 Em7 Fmaj7 Em7 Dm7 Em7

D.S. al Coda

64

72 Am F G Am F G Am F

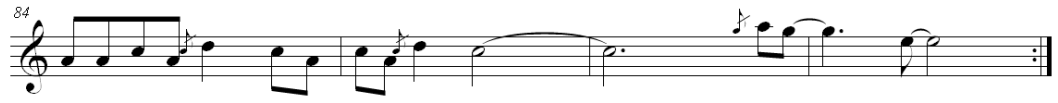
77 G Am F G X 4 Veces

80

© 2012 Miguel Lizcano

Sensación

84



Musical staff with notes for measures 84-87. Measure 84: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 85: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 86: quarter notes E4, D4, C4, B3. Measure 87: quarter notes A3, G3, F3, E3.

88

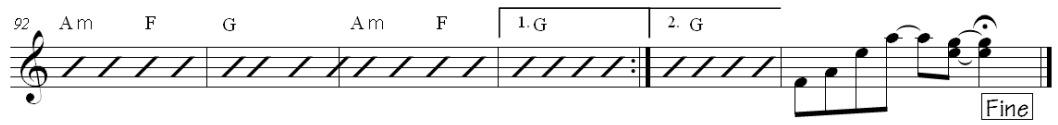
Am F G Am F G



Musical staff with slash marks for measures 88-91. Chords: Am, F, G, Am, F, G.

92

Am F G Am F 1. G 2. G



Musical staff with slash marks and notes for measures 92-95. Chords: Am, F, G, Am, F, 1. G, 2. G. Measure 95 ends with a double bar line and the word "Fine" in a box.

Sensación

Guitar 2

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

4

9 (A) Fmaj7

14 Em7 Dm7 Em7 Fmaj7 Em7

19 Dm7 Em7 Fmaj7 Em7 Dm7

24 Em7 Fmaj7 Em7 Dm7 Em7

29 Dm7 Em7 (B) Dm7 Em7 Dm7

34 Em7 Dm7 Em7 Dm7 E7 To Coda

(C) Am F G Am F G Am F

44 G Am F G Am F G

49 Am F G Am F G Am F

© 2012 Miguel Lizcano

54 G

59 D.S. al Coda

64 Am F G Am F G

68 Am F G Am F G

72 Am F G Am F G Am F

77 G Am F G X 4 Veces Am F G

82 Am F G Am F G Am F

87 G Am F G Am F G

92 Am F G Am F G 1. 2. Fine

7.7. VAMOS PAL MONTE

- **Forma:** A – B – C
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

La parte A se desarrolla con un motivo rítmico de silencio de blanca – silencio de corchea – corchea y 2 corcheas, se desarrolla desde el compás 1 al 8 y se repite la misma forma del compás 9 al 16.

La parte B se desarrolla con una frase que va desde el compás 17 hasta el compás 32.

La parte C se desarrolla con un motivo rítmico, más no melódico.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal, el tema A se desarrolla sobre tónica en el primero y segundo compás, el tercer compás sobre el II grado y el cuarto compás vuelve a la tónica, el quinto compás va al II grado y en el sexto compás va al VI y V grado para volver a tónica en el compás 7 y 8. Esa misma forma va hasta el compás 16.

La parte B se desarrolla en el VI grado en el compás 17, el VII grado en el compás 18, el III grado en el compás 19, el VI grado en el compás 20, el II grado en el compás 21 el V grado en el compás 22 y vuelve a tónica en el compás 23 y 24, y de esta forma se desarrolla hasta el compás 32.

La parte C se desarrolla en el I y VI grado en el compás 49 y el V grado en el compás 50, y de esta misma forma va hasta el compás 62.

- **Interpretación de la Obra:**

- Encabezamiento A – B – A (head)
- Improvisación en B
- Encabezamiento en C
- Improvisación en C
- Encabezamiento en A
- Improvisación en B
- Encabezamiento en C
- Improvisación en C y en B
- Encabezamiento en A (head out) y fin.

Vamos pa'l Monte

Guitar

Latin

By Miguel Lizcano

(A) Em7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ Em7

6 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ C7 B7 1. Em7 2. Em7 **To Coda**

(B) Am7 D7 G7 Cmaj7

15 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7 Em7 Em7 Am7

20 D7 G7 Cmaj7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7

25 Em7 Em7 **D.S. al Coda**

28 Am7 D7 G7 Cmaj7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7 Em7 Em7

36 Am7 D7 G7 Cmaj7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7 Em7 Em7

(C) Em C7 B7 Em C7 B7

48 Em C7 B7

52 Em7 C7 B7 Em7 C7 B7

56 Em7 C7 B7 Em7 C7 B7

60 Am7 D7 G7 Cmaj7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7 Em7 Em7

68 Am7 D7 G7 Cmaj7 $\text{F}\sharp\text{m7}(\text{b}5)$ B7 Em7 Em7 **D.S. al Coda**

© 2012 Miguel Lizcano

2

Vamos pa'l Monte

①

80

Fine

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The second staff begins with the number '80' above the first measure. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine' in a box.

7.8. DANZANDO

- **Forma:** A – B
- **Textura:** Homofónica
- **Análisis Melódico:**

La parte A se desarrolla con tres (3) frases: la primera frase va desde el compás 17 al 21, además con un cambio de compás a 3/8 – respondiendo el bajo con el motivo inicial en los compases 22 y 23, la segunda frase va desde el compás 24 al 28 siempre con un motivo rítmico de silencio de corchea con puntillo – semicorchea – silencio de semicorchea – semicorchea. La tercera frase se desarrolla desde el compás 31 al 38.

- **Análisis Armónico:**

Su armonía es tonal y muy minimalista usando un motivo rítmico de silencio de corchea con puntillo – ligado con una corchea y corchea ligada con una figura blanca, su armonía se mueve por todo el tema sobre los grados I y IV.

- **Interpretación de la Obra:**
 - Introducción de percusión con ritmo mapale
 - Encabezamiento en A
 - Improvisación en B
 - Encabezamiento en A y fin.

Danzando

Score

Mapalé

By Miguel Lizcano

Guitar

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Solo Am7 Dm9 Am7 Dm9 Am7 Dm9 Am7 Dm9

X 8 Veces

D.S.

X 8 Veces

CONCLUSIONES

- El estudio de la improvisación requiere de años y años de preparación, pero es indispensable desarrollar esta habilidad desde el inicio del aprendizaje musical; por lo tanto es indispensable que los maestros y guías encargados de la enseñanza musical motiven su estudio.
- El jazz, al igual que todos los demás géneros musicales que puedan existir, requieren de la creación individual de cada músico, pues gracias a la creación generamos estilos y nuevas propuestas musicales.
- La improvisación puede ser mucho más sencilla para determinado grupo de personas, pero no significa que no pueda ser aprendida y practicada por todos, y, para que eso ocurra, se necesitan de espacios y docentes que motiven su estudio.

BIBLIOGRAFIA

- Sabatella Marc. Manual de improvisación en jazz (a jazz improvisation primer) publicado por Outside Shore Music. Edge water Estados Unidos. 1992.
- Hemzy de Gainza Violeta. Improvisación musical. Editorial ricordi, Buenos Aires 1983. Pág. 4 – 20

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

1. Concepto de Composición en: <http://es.wikipedia.org/wiki/composicion> musical.
2. Concepto de jazz fusión: http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz_fusi%C3%B3nmusical
3. Compañía Great Scores.
http://www.greatscores.com/es/tag/glossary_jazzterms/index.html
4. Fundación Wikimedia (comunicación en línea)
[http://es.wikipedia.org/wiki/suwing_\(jazz\)](http://es.wikipedia.org/wiki/suwing_(jazz))
5. Pagina de teoría musical de José Rodríguez Alvira.
<http://www.teoria.com/aprendizaje/escalas/sc-tool.htm>
6. Fundación Wikimedia (comunicación en línea)
http://es.wikipedia.org/wiki/Escala_blues

A N E X O S

Entre Montañas

Score

Bambuco

By Miguel Lizcano

Guitar

Bass

P.M. Tacet x 1ra Vez

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

© 2012 Miguel Lizcano

2

Entre Montañas

31

Gtr. Bass

36

Gtr. Bass

41

Gtr. Bass

2. 2.

⌘ (A) Bm F#m Bm

46

Gtr. Bass

F#m Bm F#m Bm F#m

51

Gtr. Bass

Bm F#m Bm F#m Bm

56

Gtr. Bass

F#m Bm F#m

61

Gtr. *tr*

Bass

66

Gtr.

Bass

71

Gtr. *tr* (B) Em7

Bass

76

Gtr. F#m7 Dmaj Dmaj Em7 F#m7

Bass

81

Gtr. Dmaj Dmaj C#m(b5) G7 F7 Bm

Bass

dim.

86

Gtr. Bm C#m(b5) G7 F7 Bm C#m(b5) To Coda

Bass

cresc.

4

©

Entre Montañas

Gtr. Bass

Musical notation for measures 1-5. The guitar part (Gtr.) is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The bass part (Bass) is in the bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Gtr. Bass

Musical notation for measures 6-10. The guitar part continues with a similar rhythmic pattern. The bass part has some rests in measures 7 and 8, indicating a change in the bass line.

Gtr. Bass

Musical notation for measures 11-15. The guitar part continues with a similar rhythmic pattern. The bass part has some rests in measures 12 and 13, indicating a change in the bass line.

Gtr. Bass

Musical notation for measures 106-110. The guitar part ends with a double bar line. The bass part continues. A box labeled "D.S. al Coda" is placed between the two systems. To the right, a Coda symbol (a circle with a cross) is positioned above a short musical phrase.

Gtr. Bass

Musical notation for measures 111-115. The guitar part ends with a double bar line. The bass part continues. A box labeled "Fine" is placed at the end of the piece.

Entre Montañas

Guitar

Bambuco

By Miguel Lizcano

6

11

16

21

26

31

35

39

47

53

59

© 2012 Miguel Lizcano

64 *tr*

70 *tr*

Ⓑ Em7 F#m7 Dmaj Dmaj Em7 F#m7

81 Dmaj Dmaj C#m(b5) G7 F7 Bm

86 Bm C#m(b5) G7 F7 Bm C#m(b5) **To Coda**

Ⓒ

96

101

106 **D.S. al Coda**

112 **Fine**

Entre Montañas

Bass

Bambuco

By Miguel Lizcano

P.M. Tacet x 1ra Vez

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

© 2012 Miguel Lizcano

Ska Blues

Score

By Miguel Lizcano

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems, each with a guitar (Gtr.) and bass line. Chord diagrams are placed above the guitar staff in each system.

- System 1 (Measures 1-4):** Chords: D7, D7, D7, D7.
- System 2 (Measures 5-8):** Chords: G7, G7, D7, D7.
- System 3 (Measures 9-12):** Chords: A7, G7, D7, A7.
- System 4 (Measures 13-16):** Chords: D7, D7, D7, D7.
- System 5 (Measures 17-20):** Chords: G7, G7, D7, D7.
- System 6 (Measures 21-24):** Chords: A7, G7, D7, A7.

© 2012 Miguel Lizcano

Ska Blues

Guitar

By Miguel Lizcano

Sheet music for guitar, showing six lines of music in 4/4 time, D major. The music is written in treble clef. Chords are indicated above the notes: D7, G7, and A7. The piece consists of six lines of music, each with four measures.

Line 1: D7 D7 D7 D7

Line 2 (5): G7 G7 D7 D7

Line 3 (9): A7 G7 D7 A7

Line 4 (13): D7 D7 D7 D7

Line 5 (17): G7 G7 D7 D7

Line 6 (21): A7 G7 D7 A7

Ska Blues

Bass

By Miguel Lizcano



Atardeciendo

Score

By Miguel Lizcano

(A)

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

(B)

© 2012 Miguel Lizcano

Gtr. 1
Gtr. 2

Gtr. 1
Gtr. 2

To Coda

Gtr. 1
Gtr. 2

© Solos

Gtr. 1
Gtr. 2

x 4 veces

D.S. al Coda

Gtr. 1
Gtr. 2

Gtr. 1
Gtr. 2

Atardeciendo

3

Gtr. 1

Gtr. 2

34

Gtr. 1

Gtr. 2

37

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

rit.

Fine

39

Atardeciendo

Guitar 1

By Miguel Lizcano

(A)

4

7

11

14

16

18

To Coda (C) Solos

20

x 4 veces

23

D.S. al Coda

Musical score for 'Atardeciendo' starting at measure 27. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a common time signature (C) and a fermata over the first measure. The music consists of five staves of notation. The first staff (measures 27-30) features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 31-33) continues this pattern. The third staff (measures 34-37) shows a change in texture with some chords and a fermata. The fourth staff (measures 38-39) includes a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth staff (measures 40-41) concludes with a 'rit.' marking and a final note. A 'Fine' box is located at the bottom right of the page.

Atardeciendo

Guitar 2

By Miguel Lizcano

① 9 4 ② 2

17

19 To Coda

③ Solos 4 D.S. al Coda 8 5 Fine

© 2012 Miguel Lizcano

Sensación

Score

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

Guitar 1

Guitar 2

Synthesizer

Bass

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

Fmaj7 Em7 Dm7

© 2012 Miguel Lizcano

2

Sensación

The musical score is divided into three systems, each starting at a measure number (16, 20, and 24). Each system contains four staves: Gtr. 1 (top), Gtr. 2, Synth, and Bass (bottom).
- **System 1 (Measures 16-19):** Gtr. 1 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords Em7, Fmaj7, Em7, and Dm7 are indicated below the staff. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with chords. Synth and Bass provide harmonic support.
- **System 2 (Measures 20-23):** Similar to the first system, Gtr. 1 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords Em7, Fmaj7, Em7, and Dm7 are indicated. The Synth part features sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.
- **System 3 (Measures 24-27):** Continues the melodic and harmonic themes. Gtr. 1 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords Em7, Fmaj7, Em7, and Dm7 are indicated. The Synth part features sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of this system.

Sensación

3

28 28 28

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

32 32 32

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

36 36 36

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

Em7 Dm7 Em7 Dm7

Em7 Dm7 Em7 Dm7

Em7 Dm7 E7 Am F

To Coda

4

Sensación

The musical score is organized into three systems, each beginning at a specific measure number:

- System 1 (Measures 40-43):** Features Gtr. 1 with chords G, Am, Am, and F. Gtr. 2 and Bass provide accompaniment. Synth is silent.
- System 2 (Measures 44-47):** Similar to System 1, but includes a **Solo** box in the Gtr. 1 part at measure 47. Chords G, Am, Am, and F are indicated.
- System 3 (Measures 48-51):** Features Gtr. 1 with chords G, Am, F, G, Am, and F. Gtr. 2 and Bass continue the accompaniment. Synth remains silent.

Sensación

5

52 G Am F G Fmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

56 Em7 Dm7 Em7 Fmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

60 Em7 Dm7 Em7

Gtr. 1

Gtr. 2

Synth

Bass

D.S. al Coda

6

Sensación

Gtr. 1

Am F G Am

Gtr. 2

Synth

Bass

Gtr. 1

Am F G Am

Gtr. 2

Synth

Bass

Gtr. 1

Am F G Am F G

Gtr. 2

Synth

Bass

Sensación

The musical score for "Sensación" is divided into three systems, each starting at measure 76, 80, and 84 respectively. Each system includes parts for Gtr. 1, Gtr. 2, Synth, and Bass. The Gtr. 1 part features a melodic line with a final measure marked "X 4 Veces" and a "7" above it. The Gtr. 2 part provides a rhythmic accompaniment with chord diagrams for Am, F, and G. The Synth part is mostly silent, with a "X 4 Veces" marking in the final measure. The Bass part plays a consistent eighth-note pattern throughout. Chord diagrams for Am, F, and G are provided for the guitar parts.

8

Sensación

The musical score is arranged in four systems, each containing staves for Gtr. 1, Gtr. 2, Synth, and Bass.
 - **System 1 (Measures 8-11):** Gtr. 1 has a slash and chord diagrams (Am, F, G, Am, F, G). Gtr. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Synth and Bass are silent.
 - **System 2 (Measures 12-15):** Similar to System 1, but the Bass line is labeled 'Improvisación' and contains a melodic line.
 - **System 3 (Measures 16-19):** Similar to System 1, but the Bass line has a first ending bracket labeled '1.'
 - **System 4 (Measures 20-23):** Similar to System 1, but the Bass line has a second ending bracket labeled '2.' and the piece concludes with a 'Fine' marking.

Sensación

Guitar 1

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

16

21

26

36

42

49

57

64

72

77

80

To Coda

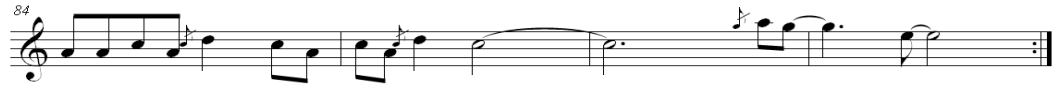
Solo

D.S. al Coda

X 4 Veces


© 2012 Miguel Lizcano

84



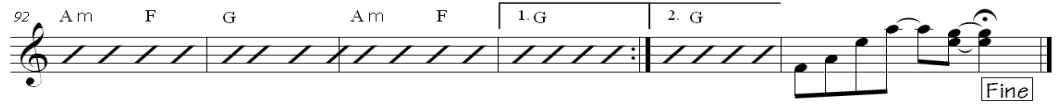
88

Am F G Am F G



92

Am F G Am F 1. G 2. G



Fine

54 G

59 D.S. al Coda

64 Am F G Am F G

68 Am F G Am F G

72 Am F G Am F G Am F

77 G Am F G X 4 Veces Am F G

82 Am F G Am F G Am F

87 G Am F G Am F G

92 Am F G Am F G 1. 2. G Fine

Sensación

Synthesizer

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

18

24

30 To Coda

55 D.S. al Coda

80 Fine

Sensación

Bass

Jazz Rock

By Miguel Lizcano

Bateria

4

10

14

19

24

29

35

40

45

50

1.

2.

§

(A)

(B)

To Coda

(C)

Solo

Detailed description: This is a bass line for the piece 'Sensación' in 4/4 time. The notation is written on a single bass clef staff. It begins with a '4' indicating the time signature. The piece is divided into measures, with measure numbers 4, 10, 14, 19, 24, 29, 35, 40, 45, and 50 marked. There are several musical symbols: a double bar line with a repeat sign (§) at measure 10, a circled 'A' at measure 11, a circled 'B' at measure 29, a circled 'C' at measure 35, and a 'To Coda' box at measure 36. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the notes. A 'Solo' box is placed above the staff at measure 45. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 50.

© 2012 Miguel Lizcano

Vamos pa'l Monte

Guitar

Latin

By Miguel Lizcano

(A)  Em7 F#m7(b5) Em7

6 F#m7(b5) C7 B7 1. Em7 2. Em7 **To Coda**

(B) Am7 D7 G7 Cmaj7

15 F#m7(b5) B7 Em7 Em7 Am7

20 D7 G7 Cmaj7 F#m7(b5) B7

25 Em7 Em7 **D.S. al Coda**

28  Am7 D7 G7 Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em7 Em7

36 Am7 D7 G7 Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em7 Em7

(C) Em C7 B7 Em C7 B7

48 Em C7 B7

52 Em7 C7 B7 Em7 C7 B7

56 Em7 C7 B7 Em7 C7 B7

60  Am7 D7 G7 Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em7 Em7

68 Am7 D7 G7 Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em7 Em7 **D.S. al Coda**

2

Vamos pa'l Monte

Ⓚ

80

Fine

The image shows a musical score for the piece 'Vamos pa'l Monte'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a circled 'D' above the first measure. The second staff starts with the number '80' above the first measure. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score concludes with a double bar line and the word 'Fine' enclosed in a box.

Danzando

Score

Mapalé

By Miguel Lizcano

Guitar

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Gtr.

Bass

Solo

Am7 Dm9 Am7 Dm9 Am7 Dm9 Am7 Dm9

X & Veces

D.S.

X & Veces

Danzando

Guitar

Mapalé

By Miguel Lizcano

The musical score consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, containing a whole note with an '8' above it, followed by a repeat sign and a whole note with a '4' above it. A double bar line with a repeat sign and a 3/8 time signature follows. The second staff starts at measure 16, with a 3/8 time signature, a quarter note, and a half note. The third staff starts at measure 22, with a 3/8 time signature, a quarter note, and a half note. The fourth staff starts at measure 27, with a 3/8 time signature, a quarter note, and a half note. The fifth staff starts at measure 32, with a 4/4 time signature, a quarter note, and a half note. The sixth staff is a solo section starting at measure 36, with a 4/4 time signature, a quarter note, and a half note. Above the solo section are the chords Am7 and Dm9. The solo section ends with a double bar line and a repeat sign, followed by the instruction 'D.S.' and 'X 3 Veces'.

© 2012 Miguel Lizcano

Danzando

Bass

Mapalé

By Miguel Lizcano

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with an 8-measure rest, followed by a repeat sign and a melodic line. The second staff starts at measure 12 with a section symbol (a circle with a diagonal slash), followed by a 3-measure rest and a melodic line. The third staff starts at measure 19 with a 3-measure rest and a melodic line. The fourth staff starts at measure 26 with a 3-measure rest and a melodic line. The fifth staff starts at measure 33 with a 3-measure rest, a 'Solo' box, and a melodic line. The sixth staff starts at measure 38 with a melodic line, an 'X 8 Veces' box, and a 'D.S.' (Da Capo) instruction.

© 2012 Miguel Lizcano