

Oír, pensar y tocar:
la transcripción como herramienta complementaria para la interpretación.

Creación artística
Recital solista

Yeanmara Pinto Ortega

Director
Dr. Nicolas Esteban Hernández Bustos

Universidad Industrial de Santander
Facultad de ciencias humanas
Escuela de música
Bucaramanga
2024

OIR, PENSAR Y TOCAR

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi familia, en especial a mi madre, mi abuela y mi hermano, quienes son unos pilares importantes en mi vida, gracias por enseñarme a valorar el esfuerzo y dedicación que he entregado a la música, de igual modo, a la beca que me apadrino durante toda la carrera e hizo posible que yo accediera a estudiar un pregrado. Asimismo, también quiero agradecer a mis talentosos amigos y todos aquellos colegas que me acompañaron durante la carrera, me brindaron su sabiduría y su tiempo para tocar, lo cual siempre ha sido una fuente de motivación en mi vida. Y por último y no menos importante, a mis profesores quienes siempre vi como unos grandes mentores, me han orientado y enseñado con mucha paciencia a crecer como músico.

Resumen

Título: Oír, pensar y tocar. La transcripción como herramienta complementaria para la interpretación.¹

Autor: Yeanmara Pinto Ortega.²

Palabras Clave: Transcripción, tocar de oído, interpretación, fraseo, jazz, habilidades musicales, percepción auditiva.

Descripción: La transcripción ha sido abordada como la práctica de ‘tocar de oído’ donde el intérprete estimula y desarrolla capacidades auditivas, cognitivas y motrices, por lo que se refiere a el fortalecimiento de habilidades musicales a través de la percepción auditiva. A través de la metodología de trabajo descriptiva se pretende brindar y concretar un procedimiento factible para el intérprete de cómo estudiar la práctica de transcribir, con el fin de fomentar una amplia reflexión de los aportes que esta herramienta puede acarrear para la formación de un músico, la cual se evidencia a través de mi experiencia propia cómo esta práctica fortalece aspectos como la interpretación.

Ya que partimos de la pregunta: ¿Cómo se puede utilizar la transcripción como una herramienta que complemente la formación instrumental académica para fundamentar conceptos musicales e interpretativos del jazz?

¹ Trabajo de grado.

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director: Dr. Nicolas Esteban Hernández Bustos.

Abstract

Title: Hearing, thinking and playing. Transcription as a complementary tool for interpretation.³

Author: Yeanmara Pinto Ortega.⁴

Keywords: Transcription, playing by ear, interpretation, phrasing, jazz, musical skills, auditory perception.

Description: Transcription has been approached as the practice of "playing by ear" where the performer stimulates and develops auditory, cognitive and motor skills, as it refers to the strengthening of musical skills through auditory perception. Through the descriptive work methodology it is intended to provide and specify a feasible procedure for the interpreter of how to study the practice of transcribing, in order to encourage a broad reflection of the contributions that this tool can bring to the training of a musician, which is evidenced through my own experience how this practice strengthens aspects such as interpretation.

I have already started from the question: How can transcription be used as a tool that complements the academic instrumental training to support musical and interpretative concepts of jazz?

³ Degree Dissertation.

⁴ Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Phd. Nicolas Esteban Hernández Bustos.

OIR, PENSAR Y TOCAR

Tabla de contenido

Introducción	8
1. Planteamiento del problema	9
1.1. Antecedentes.....	9
1.1.1 Con énfasis en transcripción.....	9
1.1.2 Con énfasis en percepción auditiva	13
1.2. Descripción del Problema.....	15
1.3. Objetivo General.....	17
1.4. Objetivos Específicos	18
2. Marco Teórico	18
2.1. Oír.....	18
2.2. Tocar de oído	19
2.3. Pensar	21
2.4. Tocar.....	25
2.5. Reflexión Pedagógica.....	30
3. Metodología.....	31
3.1. Paso a paso	31
3.2. Procesos de transcripción y ejecución.....	32
4. Insights: revelaciones y reflexiones de mis transcripciones.....	34
5. Conclusiones.....	48
Referencias.....	51

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Modelo de procesamiento modular de la música. Tomado de: Custodio N. et Al (2017.)	23
Ilustración 2 Modelo de correlaciones entre 5 HEM y factores formativos (ambientales). Adaptado de McPherson, G. E., Bailey, M., y Sinclair, K. E. (1997), p. 114. Tomado de Estrada et Al. (2021).....	26
Ilustración 3 Tomado de la tesis De León 2021 - Original de Modelo de representaciones mentales de Lehmann y Ericsson (1997) (Lehmann y Davidson 2002).	30
Ilustración 4 – So what, Miles Davis – (Fragmento - Solo trompeta). Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.....	36
Ilustración 5 So what – Miles Davis (Fragmento de solo trompeta). Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.....	38
Ilustración 6 St. thomas versión Sonny Rollins. Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.	40
Ilustración 7. I remember April versión Wes Montgomery. Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.	41
Ilustración 8 Blues by five versión Miles Davis	42
Ilustración 9 Billies Bounce versión Charlie Parker.	43
Ilustración 10 Summertime Version George Gershwin	44
Ilustración 11 Song For My Father versión Horace Silver.....	45
Ilustración 12 Perdido versión Juan Tizol	46
Ilustración 13 Baubles, Bangles and Beads versión Herbie Mann.....	46
Ilustración 14 Strasbourg St. Dennis versión Roy Hargrove	47
Ilustración 15 Straight No Chaser versión Thelonius Monk	47

Ilustración 16. Pent-up House versión Sonny Rollins (Análisis por mi profesor y querido amigo Juan Ortiz).48

Introducción

La interpretación es un aspecto musical que se enriquece a medida que el intérprete madura su comprensión. Inicialmente se adquiere de manera auditiva, puesto que la búsqueda de una interpretación adecuada se construye desde las ideas del compositor y se transforma a través de los intérpretes; también influyen otros aspectos, cómo la relación social que tiene la música con el contexto histórico, o la relación estrecha que tiene la música con otras ramas del arte como la literatura, la danza o la pintura. Analizar todos estos aspectos le brinda al intérprete una apropiación cercana y certera de lo que ofrece el estilo musical. Otro aspecto que complementa la interpretación es la transcripción, la cual abordaremos de grosso modo en esta tesis, ya que es una herramienta directa que permite abordar la práctica de “tocar de oído”, demostrando la relación sinérgica que tiene la cognición y la motricidad para el desarrollo de habilidades musicales. El Jazz ha sido una fuente de desarrollo de la praxis de transcribir, puesto que, ha sido uno de los estilos musicales que han demostrado la apropiación del lenguaje por medio de la escucha e interpretación de los grandes exponentes del género. Este estilo musical fue una fuente de inspiración para desarrollar mi trabajo de grado, puesto que demuestra como un progreso gradual dependiente de la constancia y disciplina desarrolla habilidades musicales, como la escritura de lo que se escucha, la comprensión del lenguaje o estilo musical, el desarrollo del fraseo, las estructuraciones armónicas, la memorización a raíz de la memoria muscular, entre otras.

1. Planteamiento del problema

1.1. Antecedentes

Los intereses académicos por la transcripción y sus usos en diversos campos de la música se evidencian en los siguientes antecedentes, los cuales han sido organizados según su procedencia en 2 categorías: con énfasis en transcripción, y con énfasis en percepción auditiva. Con el objetivo de describir el estado del arte de la temática sobre la cual se desarrolla este trabajo de grado.

1.1.1 Con énfasis en transcripción

Uno de los usos que se le ha dado a la transcripción es el manejo de esta herramienta para el análisis de músicas folclóricas y populares, por ejemplo, el antecedente Gallardo y Carreño (2010), realizado en la Universidad Industrial de Santander. Este trabajo presenta los aires musicales de algunas veredas seleccionadas del municipio de Floridablanca, demostrando sus características comunes y diferenciadoras entre cada género. La recolección de información a través de diferentes herramientas como grabaciones, y entrevistas de músicos de esta región permitieron realizar una reseña histórica de cómo los músicos de esta zona influyen en la evolución y expansión de estos estilos musicales. Este trabajo se relaciona con el proyecto ya que para la recolección de datos se tuvo que transcribir versiones de la rumba y el merengue, permitiendo una visión amplia de distintas versiones interpretadas por músicos campesinos, como melodías principales, patrones rítmicos y características sonoras que representan estos estilos. Es importante recalcar cómo el trabajo de análisis de las transcripciones permite acceso a contextos y lenguajes plenamente musicales.

Asimismo, el siguiente antecedente realizado por Garzón (2017) en la universidad de Cundinamarca, relaciona la premisa de resaltar los aires folclóricos, en este caso se destaca el género de Carranga, enfatizando el análisis de transcripciones de obras y fragmentos de diferentes intérpretes exponentes de la música carranguera, permitiendo una visión de las características interpretativas de este estilo. La relación de este antecedente con este trabajo parte de cómo se evidencian por medio de las transcripciones la forma de la interpretación musical de la carranga. Además, demuestra como la ejecución de este estilo varía en las diferentes regiones en las cuales se desarrolla la carranga, evidenciando los elementos técnicos y representativos de la música folclórica colombiana e influencias bajo este estilo. De igual manera, este antecedente expone detalladamente el análisis de componentes interpretativos de la carranga integrados por las distintas transcripciones de exponentes del estilo musical.

Promover el folclor que se encuentra distintas regiones no solamente permite demostrar la idiosincrasia del lugar, además aumenta la visión de la cultura, y en este caso específico revela los estilos musicales que representen a una zona, dignificando la identidad y las idealizaciones de las expresiones artísticas, como lo señala el artículo de investigación Sanches y Santos (2014), sin embargo, pasa desapercibido lo que implica reconocer auditivamente técnicas estructuradas e interpretaciones que dignifican un estilo musical, con todo y eso, la transcripción siguió considerándose como una herramienta que enriquece el lenguaje y la expresividad del mismo, además que si se obtienen distintas transcripciones de diversos intérpretes brindara una amplia visión del estilo musical. Un ejemplo de esto es el antecedente realizado por Robayo (2019) realizado en la universidad el bosque, el cual

evidencia y compara a ocho percusionistas diferentes en la ejecución de la batería en músicas llaneras. Este trabajo se relaciona con esta propuesta ya que busca hallar por medio de la transcripción elementos propios del estilo que se quiere interpretar, aportando en este caso una compilación de patrones y de acompañamientos rítmicos que pueden ser aplicados al momento de interpretar este estilo musical. De igual forma, este trabajo permite observar cómo se adaptaron características sonoras de determinados instrumentos a la batería, demostrando como la transcripción y la observación de distintos interpretes incrementa el aporte de elementos interpretativos.

Las músicas folclóricas y populares suelen tener una fuerte relación con la percepción auditiva. Bernabé (2012) expone cómo la música folclórica permite un intercambio cultural, construyendo un sentido de pertenencia que permita valorar las producciones propias y ajenas. En definitiva, considera que el intercambio de ideas musicales permite un aporte intercultural, contribuyendo al análisis y desarrollo de conceptos como interpretación, lenguaje, estilos, y fraseo. El siguiente antecedente presenta como esta interculturalidad interfiere al permitir tratar herramientas como la transcripción en otros estilos musicales, como el Jazz. La tesis de grado realizada por Sarmiento (2008) en la pontificia universidad Javeriana, titulada ‘transcripción y análisis de los solos de batería de Dave Weckl en el disco Transition’, es un trabajo que destaca como elemento principal la utilización de la transcripción como mecanismo para el análisis de elementos técnicos y tímbricos que representen un aporte al desarrollo musical de la batería. Esta tesis se relaciona con este trabajo ya que permite resaltar la transcripción como una herramienta complementaria para el análisis del concepto de fraseo y musicalidad. De esta manera, permite evidenciar a través del análisis la relevancia de establecer inicios y terminaciones de frases, motivos rítmicos, y

OIR, PENSAR Y TOCAR

cómo estos se desarrollan. De igual forma, permite demostrar el concepto del virtuosismo y el sentido de construcción del fraseo en una improvisación, destacando la transcripción como elemento enriquecedor del lenguaje en un estilo musical, ampliando las posibilidades técnicas e interpretativas de un instrumento con elementos musicales como acentos, contrastes, y dinámicas.

Otro ejemplo que podemos mencionar referidos al Jazz es el trabajo de grado Comesaña (2017) lleva por título ‘‘Oscar Peterson, transcripción y análisis, realizado en la escuela superior de música y artes escénicas de Portugal. Este trabajo expresa mediante la transcripción y el análisis como se puede establecer un sistema de estudio que mejore el aprendizaje, impulsando a profundizar el lenguaje de géneros musicales modernos, del mismo modo, expone como la transcripción de los solos de distintos intérpretes de jazz enriquece el lenguaje y musicalidad del transcriptor. Este trabajo se relaciona con el proyecto al basarse en el estilo Jazz que a diferencia de la música clásica tiene como pilares fundamentales otros aspectos, como la transcripción y la improvisación. De esta manera es importante resaltar que el aprendizaje del Jazz depende de unos procesos selectivos que permiten adquirir fraseos, conocimientos teórico-prácticos y armónicos a través del intercambio auditivo. Transcribir permite desarrollar facultades auditivas que permiten la mejora de conceptos relacionados con el género y el estilo, de igual modo nos permite tener una visión amplia de aspectos técnicos del lenguaje en relación con la forma musical o la armonía plasmada por el intérprete.

1.1.2 Con énfasis en percepción auditiva

La capacidad cerebral de tener una representación mental de un entorno sonoro se conoce como percepción auditiva, el cual relaciona procesos metacognitivos al momento de escuchar y asociar lo que se escucha. Un músico puede asociar esta información auditiva cuando escucha un tema o un pasaje específico, y procede a tocar lo que escucha, como lo menciona Valles y Martínez (2014), este antecedente se titula “correspondencia entre la modalidad corporal del oyente durante la memorización por audición de una melodía y su posterior recuperación cantada y escrita”, y expone cómo sistematizar el proceso de la transcripción considerando el cuerpo como un determinante importante en la interpretación de procesos de producción, percepción y comprensión musical. Este antecedente se relaciona con el trabajo ya que permite observar una manera de abordar los procesos de cognición musical, considerando el cuerpo como un vínculo que posibilita la escucha de la música, la imitación de líneas melódicas, la memorización y transcripción de estos mismos elementos. La música revela determinantes estructuras que pueden consolidarse cognitivamente si se vinculan con otros elementos relacionados musicalmente como la imitación, la percepción y incorporación de acciones motoras que permitan una comprensión de sonidos y organización mentalmente para plasmarlos en la escritura (notación musical) y consolidar el conocimiento adquirido.

La cognición musical permite comprender patrones sonoros de la música mediante la emulación de energía sonora como lo señala Martínez y Valles (2015).

“Las acciones motrices vinculadas a la energía física del entorno, van conformando una base de memoria sonoro-kinética que da lugar a una ontología orientada por la acción” (pag.7)

OIR, PENSAR Y TOCAR

Puede suponerse que las acciones relacionadas en la ejecución instrumental provienen de las prácticas audio perceptivas, como la transcripción. Este artículo de investigación posee una gran correlación con el trabajo ya que señala cómo se relaciona el movimiento, la percepción auditiva y la memorización al momento de adquirir información auditiva. Parte de la premisa en que la mimesis instrumental le brinda al observador códigos significativos, donde a través de lo que se imita, incluso corporalmente, podría obtener recursos valiosos para quien adquiere la información permitiendo una perspectiva de cómo ejecutar un estilo musical, una pieza o un pasaje, elaborando estrategias que desarrollen progresivamente la conciencia de lo que se está transcribiendo.

No solamente se expone al intérprete al intercambio de ideas, también muestra cómo podemos comparar diversos géneros musicales, aumentando las posibilidades que ofrece la práctica de transcribir, qué ventajas y desventajas puede tener un intérprete al basarse en distintos estilos musicales, un ejemplo de esto es la tesis la tesis de grado realizada por De León (2021) en la universidad nacional autónoma de México, llamada ‘‘la habilidad para tocar de oído de guitarristas con dos perfiles distintos: Jazz y Clásico’’. Este trabajo analiza cómo la habilidad *tocar de oído* representa la música de una manera mental y motriz, a través del instrumento. Se comparan distintos músicos de semestres superiores con experiencia y sin experiencia en la transcripción. Este antecedente se relaciona con el trabajo al demostrar que tocar de oído es una práctica influyente en procesos metacognitivos, permitiendo una percepción amplia del uso y el reconocimiento de aspectos musicales influyentes al momento de ejecutar una pieza, como el ritmo, la direccionalidad de las melodías, las progresiones armónicas y la interpretación.

Luego de la revisión de los previos antecedentes se evidenciaron las posibilidades que puede tener un músico que utiliza la transcripción como herramienta complementaria, además de destacar cómo esta habilidad interfiere en mecanismos motrices y mentales. Así mismo se evidencio la necesidad del intérprete de adquirir distintas posibilidades para complementar e interculturalizar el lenguaje, los fraseos, los estilos musicales, la intencionalidad de la interpretación y sus diversos aportes al escuchar y transcribir diferentes intérpretes.

1.2. Descripción del Problema.

Tocar de oído se ha considerado como una práctica fuera de la educación musical, lo cual expone que no todos los programas académicos con énfasis en música se enfocan en desarrollar y comprender estrategias complementarias como la utilización de la transcripción, ya que tienen una profunda relación con en el desarrollo de la técnica instrumental, y la amplia reproducción de piezas musicales compuestas por autores reconocidos, sin embargo deja a un lado algunas modalidades que deberían fomentarse e implementarse en los distintos énfasis que exponen los programas académicos. McPherson (1995) define estas modalidades de la siguiente forma:

- Leer a primera vista. (leer partituras que no habían sido escuchadas o ejecutadas previamente.)
- Tocar música previamente ensayada
- Tocar de memoria. (relacionar la orientación visual con la memoria)
- Tocar de oído.
- Improvisar.

OIR, PENSAR Y TOCAR

La percepción auditiva sin estímulos visuales o verbales pueden desarrollar un vínculo inmediato con la posible interpretación de una pieza, así lo señala De León (2021), esta útil herramienta conocida como la transcripción permite representar mental y motrizmente la música. Cuando se adquieren conocimientos musicales puede obtenerse estrategias más efectivas para desarrollar esta habilidad, asimismo reproducir un pasaje o una pieza musical aprendida de manera auditiva. Mejor aún, la percepción auditiva refleja un proceso cognitivo, donde el músico que toca un instrumento percibe el sonido por medio de una escucha interna, como lo menciona De León (2021) cuando compara las habilidades de los guitarristas clásicos, y los guitarristas jazz. De esta forma, se obtiene una respuesta motriz en el instrumento convirtiendo esta práctica en una guía interna de cómo debería sonar la música, coordinando el estímulo interno con la respuesta motriz.

De esta manera esta habilidad musical permite comprender otras conductas musicales como componer, interpretar, analizar e improvisar música. Las representaciones mentales interfieren en las habilidades musicales, permitiendo estructurar métodos de estudio que integren la metacognición y el fortalecimiento de los conocimientos musicales.

A partir de la información expuesta anteriormente, se plantea la realización de la presente propuesta con el interés de generar un aporte a la utilización de herramientas que pertenecen a otras prácticas académicas, como lo es la transcripción. Buscando centralizar esta práctica como un complemento de las conductas musicales, permitiendo el acercamiento de músicos con formación académica, específicamente exponiendo la interpretación como un implemento esencial que permita transformar y apreciar el lenguaje. El jazz es un estilo musical que resalta la improvisación y transcripción como ejes del desarrollo del lenguaje.

Algunas metodologías que se aplican en la enseñanza del estilo implican esta herramienta como un acercamiento al lenguaje, Levigne (1970) es un ejemplo de esta implementación de esta práctica, exponiendo como el análisis de distintos intérpretes permite acceder a un ilimitado banco de información auditiva, y propone hacer la utilización de la transcripción como herramienta desarrolladora de elementos conceptuales, como la interpretación, la memorización y ejecución de la información obtenida, otro ejemplo que fundamenta la transcripción como herramienta complementaria del aprendizaje del estilo son los métodos de estudio del jazz de Jamey Aebersold para práctica continua de transcribir e improvisar, consintiendo en la conceptualización y ejecución del lenguaje codificado que maneja el Jazz.

En definitiva, este género musical es un ejemplo muy adecuado para exponer la utilización de la transcripción y demostrar cómo influye en el intérprete. A partir de las anteriores ideas, este trabajo reflexiona sobre la transcripción como una herramienta eficaz que puede aportar al estudio académico y no académico de la música, bajo esta contextualización se plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo se puede utilizar la transcripción como una herramienta que complemente la formación instrumental académica para fundamentar conceptos musicales e interpretativos del jazz?

1.3. Objetivo General

Reflexionar sobre los aportes e implicaciones que la práctica de la transcripción puede acarrear para la formación del flautista académico, enfocado en mi práctica personal como intérprete de jazz.

1.4. Objetivos Específicos

- Analizar la manera que los procesos de escucha y pensamiento se dan en la práctica de la transcripción y la ejecución instrumental.

-Transcribir una selección de temas que impliquen un incremento gradual en la dificultad.

Exponer las distintas estrategias usadas en la transcripción de cada tema, haciendo énfasis en los procesos de escucha y pensamiento llevas a cabo en cada transcripción.

-Destacar la flauta traversa como instrumento protagonista en el estilo Jazz.

-Realizar un recital donde se interpreten las transcripciones de los temas escogidos.

2. Marco Teórico

El análisis de la práctica de lo que comprende transcribir puede evidenciar cómo el intérprete desarrolla habilidades auditivas, motrices, y cognitivas teniendo una repercusión en aspectos como la interpretación. Se tomó la decisión de dividir la información de este apartado en tres bases fundamentales de lo que compete esta práctica; oír, como primera impresión sonora de lo que se pretende transcribir, pensar, cómo análisis de lo que sucede cognitivamente, y tocar, como la praxis y performance del oyente a través de su instrumento.

2.1. Oír

Algunos músicos suelen asociar la transcripción con la interpretación de oído, definición dada por diversos teóricos, y aunque no existe un consenso claro, distinguimos algunos

rasgos que vale la pena destacar. Las historias de vida de numerosos músicos destacados en el género del jazz revelan que adquirieron habilidades en la ejecución de sus instrumentos y se sumergieron en esta corriente musical mientras practicaban el tocar de oído, empleando grabaciones como guía. (De León 2021). Por lo general, el desarrollo de esta habilidad de tocar de oído se ha vinculado principalmente con la práctica de géneros musicales tradicionales y, en general, no forma parte de los programas de formación a nivel profesional como la enseñanza de la música occidental europea. De León 2021 menciona *“Varios autores consideran que esta habilidad no debería ser exclusiva de la formación jazz, sino que debería fomentarse en cualquier contexto de educación musical, desde los niveles de iniciación hasta los profesionales”* (p.7).

A continuación, expondré distintas definiciones sobre tocar de oído, aunque no haya un consenso definitivo del término, las diversas definiciones resaltan dos características, tocar de oído a través de la percepción auditiva y tocar de oído como una modalidad que refleja la ausencia de notación musical.

2.2. Tocar de oído

La aprehensión auditiva es el primer contacto de lo que se pretende tocar, Reiss & Chancey (2011) describen que tocar de oído es el medio para aprender la música que luego se tocara en un instrumento, resaltan el hecho de que aprender una melodía de oído significa que el primer contacto con la música es auditivo (p.10). Asimismo, De León (2021) describe que tocar de oído implica la destreza de interpretar música basándose en la percepción auditiva, sin necesidad de estímulos visuales o verbales. Los intérpretes habilidosos en esta

aptitud han establecido una conexión directa entre su potencial de concebir mentalmente la música y su ejecución motora en el instrumento (p.15).

Herrick (2023) señaló la definición de Lillianstam la cual describe que el hacer música por medio del oído significa recrear, interpretar, recordar y enseñar música sin el uso de notación escrita, y afirma que la mayor parte de la música que se transcribe a oído puede llevar la etiqueta de música folclórica, música transmitida oralmente, música popular, o, música improvisada. (p.32-33). Por otro lado, Woody y Lehmann (2010) plantean que tocar de oído es un procedimiento que consiste en codificar la música y luego tocarla, un músico con formación académica puede que tenga impedimentos con el dominio de esta habilidad, no se asociaría tan fácil con la memoria auditiva, ya que mencionan que hay una insuficiencia al generar acciones físicas como tocar en el instrumento según lo que escucha, debido a que está acostumbrado a la necesidad de una imagen como la notación musical. (p.104).

Sin embargo, Woody (2012) describe que los sonidos que se tocan en el instrumento son informados por una escucha interna y aclara que los músicos que han logrado desarrollar esta habilidad no requieren de pistas de notación o de ninguna otra fuente para saber qué notas tocar, son guiados por un modelo interno de cómo debería sonar la música (p.82).

Mc Pherson (1995) resalta como un enfoque visual amplio pueda permitir la identificación de lo que se oye, como el distinguir la melodía o armonía, si es ascendente o descendente o si es capaz de pensar los intervalos que le permitan tener una perspectiva de la direccionalidad, relacionando lo que escucha con la posible escritura, de modo que escuchar también puede ser una característica conceptual.

De León (2021) señaló la definición tocar de oído de Priest como todo performance que tiene lugar sin notación musical en el momento de la ejecución, además expone que, si se toma en cuenta la percepción de la música el tocar de oído se relaciona profundamente con tocar de memoria, donde la percepción auditiva es la fuente de partida, sin embargo, expresa que reproducir música aprendida de memoria desde la notación musical no sería tocar de oído, ya que no cumple con la ausencia del estímulo visual. (Pág. 27-28).

Delzell, Rohwer y Ballard (1999) hablan de que la expresión ‘‘tocar de oído’’ es usada para describir una variedad de actividades que no utilizan notación musical, como la improvisación se puede considerar como tocar de oído puesto que no utiliza la notación musical, sin embargo, el punto de partida de estímulo no es auditivo. Es posible que toda aquella acción que requiera de un estímulo auditivo y una representación motriz tenga una relación con la retentiva de lo que se escucha, sin necesidad de un estímulo visual para ser ejecutadas las melodías escuchadas.

2.3. Pensar

Lo expuesto anteriormente menciona como varios autores resaltan la fuerte relación que tiene la memoria del intérprete al momento de tocar de oído, por lo cual la habilidad no solo consiste en la capacidad motriz de repetir lo que se escucha, sino que también existen unos procesos cognitivos que reflejan como un cerebro entrenado musicalmente percibe particulares cambios en su funcionalidad, Custodio (2017) expone que esto es debido a que el procesamiento de la música tiene lugar mediante canales separados por un sistema

OIR, PENSAR Y TOCAR

multimodal donde el cerebro necesita captar elementos temporales por medio del canal auditivo, en primer lugar el receptor, en este caso el oído (pabellón auricular) percibe los sonidos y la cóclea será el transductor de lo captado, permitiendo así darle un significado a lo que se escucha. En efecto, el cerebro humano tiene una gran capacidad para cambiar en función de la formación que recibe por lo tanto la práctica musical son experiencias sensorio motoras y multimodales. Dalla Bella (2015). Por ejemplo, cuando escuchamos una canción el cerebro comienza un análisis acústico donde distribuye y procesa esta información auditiva, el cerebelo capta el ritmo, y las zonas del cerebro distinguen componentes musicales como el tono, la vibración, o la armonía; Custodio N. et al (2017) define esto como circuito acústico primario, donde la corteza auditiva capta y analiza lo que recibe la cóclea. El cerebro tiene la capacidad de recordar lo que se escucha debido a las múltiples áreas auditivas dentro de la corteza cerebral, que se encargan de procesar y organizar los sonidos que se perciben.

OIR, PENSAR Y TOCAR

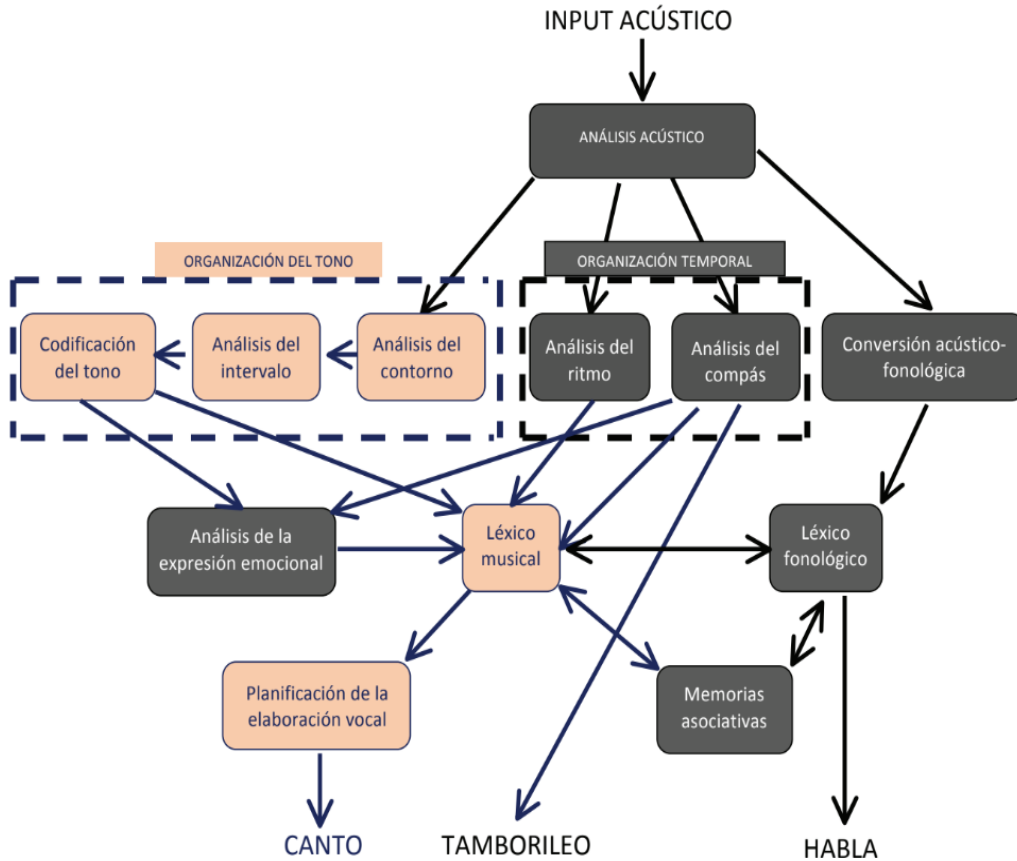


Ilustración 1 Modelo de procesamiento modular de la música. Tomado de: Custodio N. et Al (2017.)

Al mismo tiempo, los conceptos determinados por diferentes investigaciones que realizó McPherson (2005) se relacionan con los anteriores autores debido a que, el intérprete distingue y asocia habilidades físicas con habilidades mentales, enlazando lo que se escucha con la parte motriz, por ejemplo, escuchar una melodía permite al intérprete relacionar las posiciones o digitaciones del instrumento debido a que identifica físicamente lo que está escuchando, no obstante, otros casos exponen que puede incluir el canto, solfear o tararear lo que se percibe auditivamente brindando otras estrategias como hilo conductor del movimiento, a esto lo llamó distinción Kinestésica. Las habilidades musicales comprometen

un desarrollo cognitivo complejo, donde el conocimiento y desarrollo profundo de capacidades del intérprete facilita la calidad de ejecución en su instrumento, Perez Acosta (2018) se refiere a esta habilidad como un bucle continuo de anticipación-acción-evaluación. Los contenidos visuales y/o auditivos poseen codificaciones que precisan la ejecución, la comprensión y la memorización de lo escuchado, esto se conoce como representaciones mentales, término acogido desde la filosofía y relacionado con el ámbito musical. Suponemos que algo no codificado correctamente por el intérprete interfiera en su ejecución, como indican Lehmann, Sloboda, y Woody, (2007) un recuerdo musical requiere la reconstrucción de elementos sonoros para la producción motora, este tipo de recuerdos se distinguen a través de dos terminologías, si nos referimos a la relación del sonido de manera cognitiva se conoce como imagen mental, sin embargo, cuando implica aspectos de codificación de la estructura musical a través del movimiento empleado en el instrumento, se conoce como representación mental. (p.118)

Precisamente como Woody y Lehmann (2010) refieren que la percepción de un estímulo sonoro da lugar a la creación de una imagen-objetivo a través de un proceso de codificación del estímulo en la memoria, formando representaciones mentales que se almacenan en el cerebro, por ende, la sistematización de estímulos genera dos tipos de imágenes mentales. La estimulación auditiva permite que el intérprete pueda escuchar e imaginar los sonidos o notas, y la estimulación visual concede al ejecutante tener una guía mental de las digitaciones (movimiento) por medio de la notación.

Asimismo, el relacionar aspectos de codificación y organización musical, como los movimientos ejecutados, influye de manera significativa en el aprendizaje. (Perez, Acosta, 2018).

2.4. Tocar

La formación académica musical está inmersa en la necesidad de planificar estrategias o buscar herramientas que estimulen el aprendizaje y el desarrollo de habilidades musicales. Lehmann y Ericsson (1997), exponen que no existe una habilidad para realizar todas las conductas musicales, sino que, existen varias habilidades musicales, como: interpretar, componer, analizar e improvisar música. Esto depende de los ejercicios que realice el intérprete, donde involucre la coordinación de la percepción, el procesamiento y la acción. Una habilidad implica el uso de estrategias, por ejemplo, si buscáramos una manera eficiente de memorizar un estímulo auditivo, requiere de una coordinación del movimiento físico, con lo que se percibe auditivamente, evidenciando que una habilidad musical requiere de otros subcomponentes que juntos constituyen una acción totalmente útil. (De León 2021) (p.16).

Sumado a lo anterior, vale la pena resaltar la reflexión de Estrada et. Al. (2021) sobre la construcción consciente musical, ya que leer, memorizar y tocar de oído requieren de un mecanismo cognitivo, donde el educador debe brindar sus mediaciones y herramientas pertinentes para un aprendizaje significativo en el estudiante (p.21).

Existe un modelo conceptual que expresa el vínculo de cinco habilidades musicales, McPherson (1995) las sintetiza como: La lectura a primera vista, la interpretación de música ensayada, la reproducción de música de memoria, tocar de oído, e improvisar, plasmando en una serie de investigaciones concientizando y estructurando el desarrollo de las habilidades expresadas. Un ejemplo de esto son los estudios que realizaron McPherson, Baley y Sinclair, como señaló Estrada et Al. (2021), la relación de estos aspectos podría influir en el desarrollo de la interpretación. Además, demostraron cómo se relacionaban entre sí las diferentes

OIR, PENSAR Y TOCAR

variables de exposición a distintas habilidades y aspectos musicales, agrupando elementos enriquecedores asociados con efectos directos e indirectos, como se muestra en la figura 3, los efectos directos son los que van relacionados con una línea recta y los efectos indirectos los que están trazados de manera diagonal, de igual importancia Pérez Acosta (2018) menciona que las representaciones motrices están organizadas jerárquicamente y pueden ser accesibles o no a través de la consciencia.

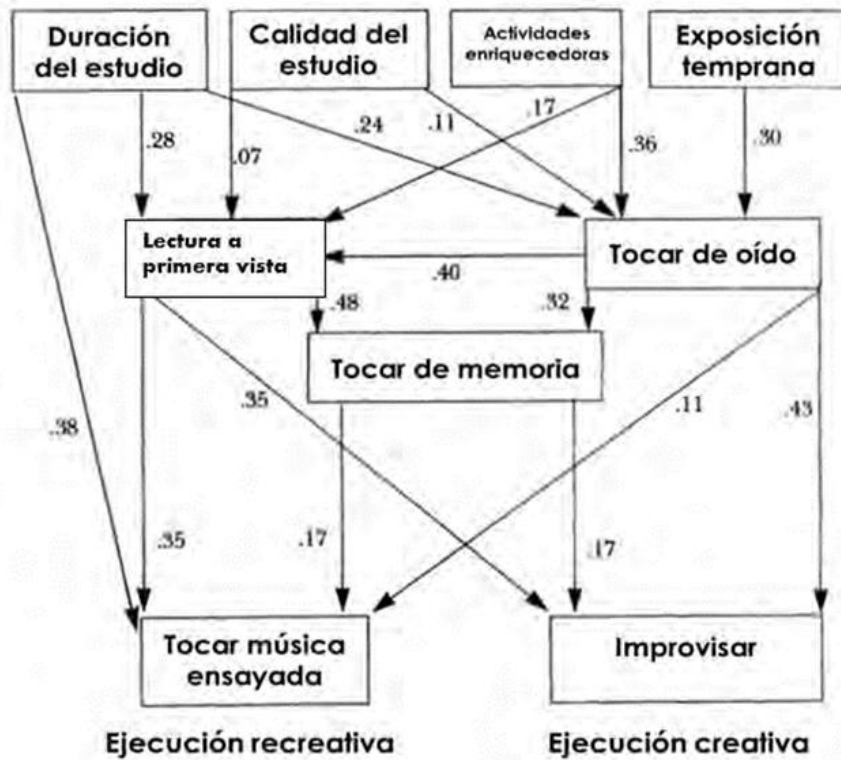


Ilustración 2 Modelo de correlaciones entre 5 HEM y factores formativos (ambientales). Adaptado de McPherson, G. E., Bailey, M., y Sinclair, K. E. (1997), p. 114. Tomado de Estrada et Al. (2021).

Por ejemplo, la exposición a temprana directa de tocar de oído (30) tiene una relación estrecha con el tocar de memoria (32) e improvisar (43). Lo cual lo sintetizan en que es una ejecución creativa.

Lilliestam propone 4 tipos de memoria musical al tocar de oído: auditiva, visual, táctil motriz y verbal. La memoria auditiva se sustenta en el escuchar y almacenar en la memoria

lo que se va a reproducir, después, la memoria visual tendrá la tarea de recordar cómo se ven las posiciones y los patrones de digitación, la memoria táctil motriz se demuestra cuando se puede recordar el cómo se sentía tocar algo, y la memoria verbal, se encarga de nombrar fenómenos musicales, como acordes, ritmos, riffs, etc. El autor asegura que estas formas combinadas de memoria permiten la creación de un mapa mental personal que oriente el performance (como se citó en De León, 2021). Por otra parte, Priest (1989) define tocar de oído como todo performance que tiene lugar sin notación musical en el momento de ejecución, concluyendo con la idea de que pensar en sonido es la capacidad necesaria para desarrollar el performance (p.174-175).

Conviene subrayar que el dominio de la habilidad para tocar de oído consiste en una conexión inmediata entre la representación mental musical y la capacidad para reproducirla en el instrumento, o lo que es llamado coordinación oído-mano (Woody, 2012). La coordinación oído-mano, es decir, la capacidad de interpretar en el instrumento una representación mental de la música, es fundamental para varios tipos de performance, como tocar de oído, leer notación musical, tocar música de memoria o improvisar. (McPherson, 1997). En resumen, los aspectos mentales y motrices poseen características que se adaptan a las exigencias, inducidas a través de la práctica y el entrenamiento. Esto se le llama performance, como menciona Estrada (2021), “hace referencia a las actividades musicales de la interpretación y ejecución, pero incluye una dimensión que implica que el acto ejecutado es mostrado públicamente”. De igual importancia orientar el performance es una tarea con el objetivo de codificar la imagen-objetivo (pensamiento), la producción motriz (acción) y la automonitoreo (performance), generar ideas sonoras desarrolla la escucha interna, conectando la motricidad para finalmente

OIR, PENSAR Y TOCAR

analizar el resultado a través del performance, la constancia de esta práctica permitirá niveles de vinculación y producción más inmediatos hasta llegar a automatizarse. (Woody y Lehman 2010). (Sudnow 1978 y Hargreaves 2012 señalaron los mismos resultados, como se citó en Estrada et Al. 2021).

Uno de los rasgos que más influencia en la interpretación además de la escucha, es demostrar por medio de la práctica un conjunto de comportamientos que pueden ser reconocidos como una capacidad de interpretación comprometida, donde escuchar, tocar expresivamente y comunicar a través del cuerpo(performance) hace significativo el aprendizaje de los temas transcritos. Es decir, además de la imperante base auditiva del aprendizaje y la dependencia del sentido kinestésico reflejado y codificado por medio de la motricidad, se debe tener en cuenta el trabajo del performance propio, ya que la síntesis y ejecución de aspectos como expresividad e imaginación enfocara una comunicación directa con el público, llevando a cabo un performance propio que a través de la experiencia desarrollara la musicalidad. (Priest, 1989).

Para el intérprete fomentar la habilidad de tocar de oído puede favorecer en la formación de estrategias para complementar su aprendizaje, siendo eficaz en la percepción y ejecución, ya que el rendimiento aumenta de manera gradual a través de la práctica y formación de aptitudes musicales, en pocas palabras el entrenamiento musical conlleva a beneficios en la interpretación musical. (Lehman y Ericcson 1997).

Por otra parte, McPherson (1995) menciona que el performance se trata de la ejecución y combinación de habilidades musicales, señala en su estudio una serie de exámenes realizados por 101 instrumentistas, donde refleja como el performance (la interpretación) cambia dependiendo de la habilidad utilizada, por ejemplo, la memoria

OIR, PENSAR Y TOCAR

enlazada con el aspecto auditivo, o la memoria complementando la parte motriz. Esto se debe a que la comprensión y el análisis de lo que escuchamos se interpreta a través de factores como la notación musical, la memoria, el tocar de oído, (recrear la música), o la improvisación (crear la música). Ahora bien, ¿qué aporta el intérprete a la hora de interpretar?, esta pregunta surge de Lehman y Davidson (2002) debido a que expresan como un músico debe tener conciencia de la transcripción ya que puede practicar aspectos como la transposición, el cambio de velocidad o de dinámica, adaptarse al estilo musical, los cambios de digitación, y todos estos aspectos influyen en la manera en la que se interpreta, El hecho de que la interpretación musical esté respaldada por la representación mental no excluye algún grado de automaticidad.. Para concluir existe un grado significativo de importancia al visualizar, reconceptualizar y tocar(performance) estas tres cualidades las condiciona el conocimiento. Las representaciones mentales pueden llegar a ser una manifestación propia del intérprete, conservando en la memoria un estímulo auditivo y al mismo tiempo codificando y ejecutando motrizmente lo que escucha, por ejemplo, cuando el instrumentista refleja la automatización de ciertas acciones, como la alta experiencia tocando de oído se comprende que un grado alto de automatización no descarta el hecho de que el músico necesite de representaciones mentales en la producción instrumental. (Lehman y Davidson, 2002, como se citó en De León, 2021)

Se sintetizaron tres tipos de representaciones mentales:

Representación del objetivo: Abarca todo lo que el intérprete hace internamente para representar el resultado auditivo deseado, incluidas las decisiones sobre cómo interpretar la pieza.

Representación de la producción: Implica el conocimiento procedimental del intérprete acerca de cómo producirá la música en el instrumento.

Representación del performance: Es la descripción interna de lo que se está produciendo en el momento. Woody y Lehman (2010) (pág.548).

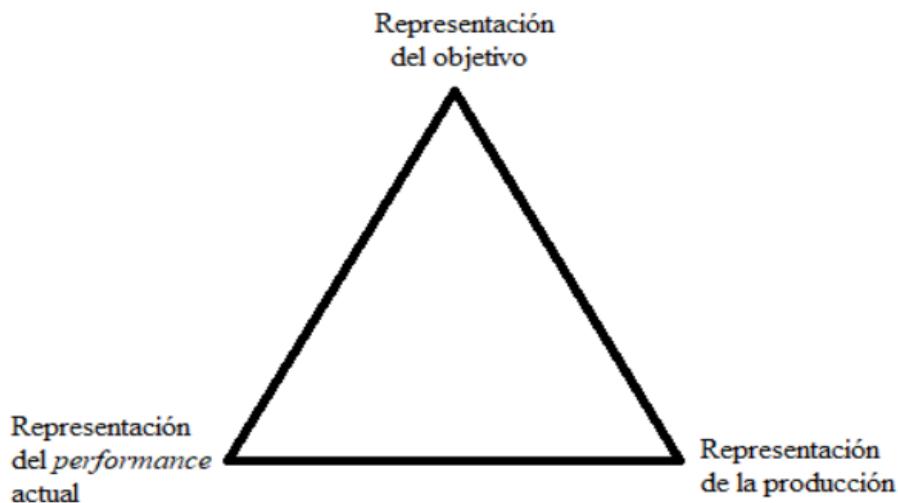


Ilustración 3 Tomado de la tesis De León 2021 - Original de Modelo de representaciones mentales de Lehmann y Ericsson (1997) (Lehmann y Davidson 2002).

2.5. Reflexión Pedagógica

Se describirá a través de este proyecto las experiencias del autor durante el proceso de: transcripción de las obras, análisis de procesos cognitivos que influyen en la interpretación y musicalidad del músico, el montaje del repertorio y la puesta en escena, evidenciando reflexiones sobre las experiencias del autor con el objetivo de exponer el proceso cognitivo que implica el transcribir mostrando habilidades y limitaciones o dificultades que pueda tener el proceso.

3. Metodología

3.1. Paso a paso

Debido a un profundo análisis de lo que compete transcribir a través de mi experiencia, más la enriquecedora búsqueda y lectura de la información recopilada específicamente para reflexionar el cómo se involucran procesos cognitivos y motrices, con estímulos auditivos, que permiten recrear la música y obtener perspectivas de musicalidad e interpretación.

A partir de ello decidí concretar tres términos que me permitieran abarcar el uso de la transcripción, (oír, pensar y tocar). Seleccione la información pertinente que tuviese relación y justificara el cómo la audición es una fuente primaria de lo que queremos procesar para reflejar su ejecución en un instrumento musical. Cada texto escogido resalta la conexión y desarrollo de cómo transcribir y complementar aspectos musicales como la interpretación.

Los recursos utilizados en este texto incluyen: materiales electrónicos, de audio y video, documentación académica digital y material impreso y digital.

Posteriormente, realice una recopilación del material que he transcrito desde el año 2018, y seleccione algunos temas que me permitieran evidenciar el cambio progresivo de lo que compete la práctica de esta herramienta, dado que, pretendo demostrar una planificación que permita al intérprete estructurar una rutina para transcribir, a fin de reflexionar y comprender el: ¿cómo transcribo? y ¿cómo influye en mi ejecución musical?

Para la selección del material me parecía adecuado tener en cuenta diversos aspectos musicales en lo que atañe con ‘‘tocar de oído’’, evidenciando desde diferentes perspectivas

el cómo se desarrolla la capacidad de escucha de distintos elementos musicales simultáneamente (melodía, armonía, y ritmo). Asimismo, intento reflejar la influencia y entendimiento de diferentes estilos musicales que fueron explorados a medida del tiempo.

3.2. Procesos de transcripción y ejecución.

A continuación expreso bajo mi experiencia influenciada por corrientes del jazz, el cómo abordar y concretar una manera de ver el estudio de lo que compete transcribir, con el fin de brindar estrategias y conocimientos que permitan el fortalecimiento de aspectos musicales a través de la práctica, no obstante, la descripción de conceptos que considero pertinentes para el análisis, no significa que sea el único camino, o que solo funcione para el estilo Jazz, puesto que también pone a prueba al intérprete, debido a que la práctica debe ser constante y progresiva, ya que, requiere de cierta agilidad la cual mejora notoriamente con la dedicación.

Primeramente, se debe tener un reconocimiento del tema que se decida transcribir, puesto que, la escucha y el análisis de su estructura será un factor fundamental, determinando como nuestra primera guía auditiva. Cuando hablo de estructura del tema me refiero a la selección de aspectos importantes que permitan tener un esquema a grandes rasgos de la forma o estructura en la que se desenvuelve el tema.

Algunos de los aspectos que se tienen en cuenta para analizar y estructurar la forma son:

Determinar el estilo de la pieza (*Jazz, Swing, Bebop...etc*): Dependiendo del estilo, normalmente los intérpretes utilizan fraseos característicos que suelen ser propios del género, es importante reconocer estos detalles, puesto que permitirá una percepción mucho más

acertada y cercana a la interpretación. Entre más música se pueda conocer y abarcar del estilo que se ambiciona a transcribir, será mas maleable para el intérprete reconocer y recrear esas características propias del estilo.

Estructurar la forma del tema (*AA BB o ABAC... etc.*): tener presente cuántas secciones tiene el tema, y cuantos compases posee cada sección, debido a que, le brinda al intérprete una guía a conciencia de cuándo comienza y termina la melodía, cuando hay cortes u obligados, o cuando hay cambios armónicos.

Seleccionar y analizar la morfología del instrumento que voy a transcribir: Un instrumento armónico como la guitarra posee una distribución de notas y mecanismos muy distintos a un instrumento melódico, como una trompeta. Cada instrumento posee articulaciones, dinámicas, mecanismos o digitaciones distintas, lo cual influye en la musicalidad y construcción del fraseo. El análisis debe ser conciso, para que pueda tenerse una perspectiva clara de cómo ejecutar en el instrumento propio el fraseo de lo que se está transcribiendo.

En segundo lugar, se debe ser consciente de las habilidades propias, es decir, si tengo mayor capacidad y entendimiento del aspecto melódico, armónico o rítmico. En mi experiencia, al ser intérprete de un instrumento de viento melódico, pude notar como los fragmentos que se refieren a la melodía del tema tienen menos complejidad que otros elementos musicales, por lo tanto, después del análisis de la estructura del tema, proseguía a transcribir la melodía, únicamente de manera auditiva. En este punto el intérprete debe autoevaluarse e intentar mejorar sus debilidades a través de sus fortalezas, escuchar conscientemente requiere de un entrenamiento constante donde se expone al oído a escuchar, procesar y reproducir lo que va oyendo. De hecho, ser recursivo es una ventaja que permite

desarrollar la capacidad de retentiva, por ende, para retener secciones largas del tema, debe escucharse minuciosamente hasta el fragmento de segundo más corto, esto depende de la complejidad del tema que se esté transcribiendo, asimismo, la velocidad del tema y la capacidad de captar qué notas están sonando dependerá del entrenamiento continuo, puesto que, el cerebro está intentando retener la mayor cantidad de información posible para ejecutarla a través del instrumento. Es importante poder tocar la transcripción completa encima del tema y también en ausencia del tema antes de escribirlo. No obstante, muchos músicos optan por ir escribiendo el tema en partitura mientras van transcribiendo, haciendo que la memoria retentiva pueda asociarse con aspectos auditivos y visuales. La escritura de lo que se transcribe es un factor que influye de manera positiva en la memoria, también influye el nivel de minuciosidad con el que se pretende transcribir, por ejemplo, después de completar el tema de manera auditiva, escribir únicamente el ritmo antes de las notas genera una consciencia de pulso y fraseo, con el objetivo de tener un panorama detallado y haciendo la tarea de transcribir un trabajo más exacto. La escritura no necesariamente debe ser el último paso de toda esta práctica, debido a que, lo importante de exponer mi experiencia y ofrecer un posible camino para llevar a cabo la práctica es revelar al intérprete que necesita la mayor claridad de sus conocimientos, que permitan poner a prueba sus fortalezas para trabajar sus debilidades y así generar un estado de concentración y consciencia al transcribir, haciendo de esta tarea un trabajo más fructífero.

4. Insights: revelaciones y reflexiones de mis transcripciones

A continuación, presentaré una compilación específica del material que he transcrito, demostrando como va cambiando de manera progresiva mis transcripciones, puesto que,

pretendo demostrar el cómo la transcripción se convierte en una herramienta útil desde distintos aspectos musicales.

Cuando el intérprete busca desarrollar el oído debe ser consciente de todos los elementos que se perciben, como la afinación, la precisión del ritmo, la identificación de matices, la percepción de la expresividad, entre otros aspectos, además de otras capacidades musicales, cómo la escritura en partitura, la memorización de solos u obras, el análisis de la forma o estructura de un tema, y la comprensión del fraseo y musicalidad que defina el estilo.

Al empezar a integrar el hábito de transcribir en mi estudio, al mismo tiempo buscaba estrategias que me permitieran comprender y ser consciente de lo que escuchaba e interpretaba. Una de las primeras herramientas que utilice para poder codificar lo que sacaba a oído fue la implementación de la escritura; después de comprender y sacar minuciosamente la melodía, procedía a escribir el ritmo. Este ejercicio de rectificación brindaba cierto tipo de ventajas, una de ellas era comprender como fraseaban los músicos que estaba transcribiendo, notaba que ciertos patrones se repetían, por ejemplo, entrar con una frase en el segundo tiempo del compás y finalizar la frase en el tercer tiempo del siguiente compás. Esto me hacía notar cómo el intérprete era tan impecable y métrico en su fraseo, a causa de lo consciente que es al momento de crear frases musicales, en otras palabras, saber cuándo empezar, desarrollar, finalizar, o permanecer en silencio, en una frase. Otra ventaja que note a través de la escritura rítmica es la transformación de contenido auditivo, a contenido visual, tal como lo mencione en el apartado de PENSAR, la música es contenido que puede estimularse de distintas maneras, la codificación de lo auditivo con lo visual permite otra herramienta que le facilita al intérprete organizar ideas musicales, rectificarlas y memorizarlas.

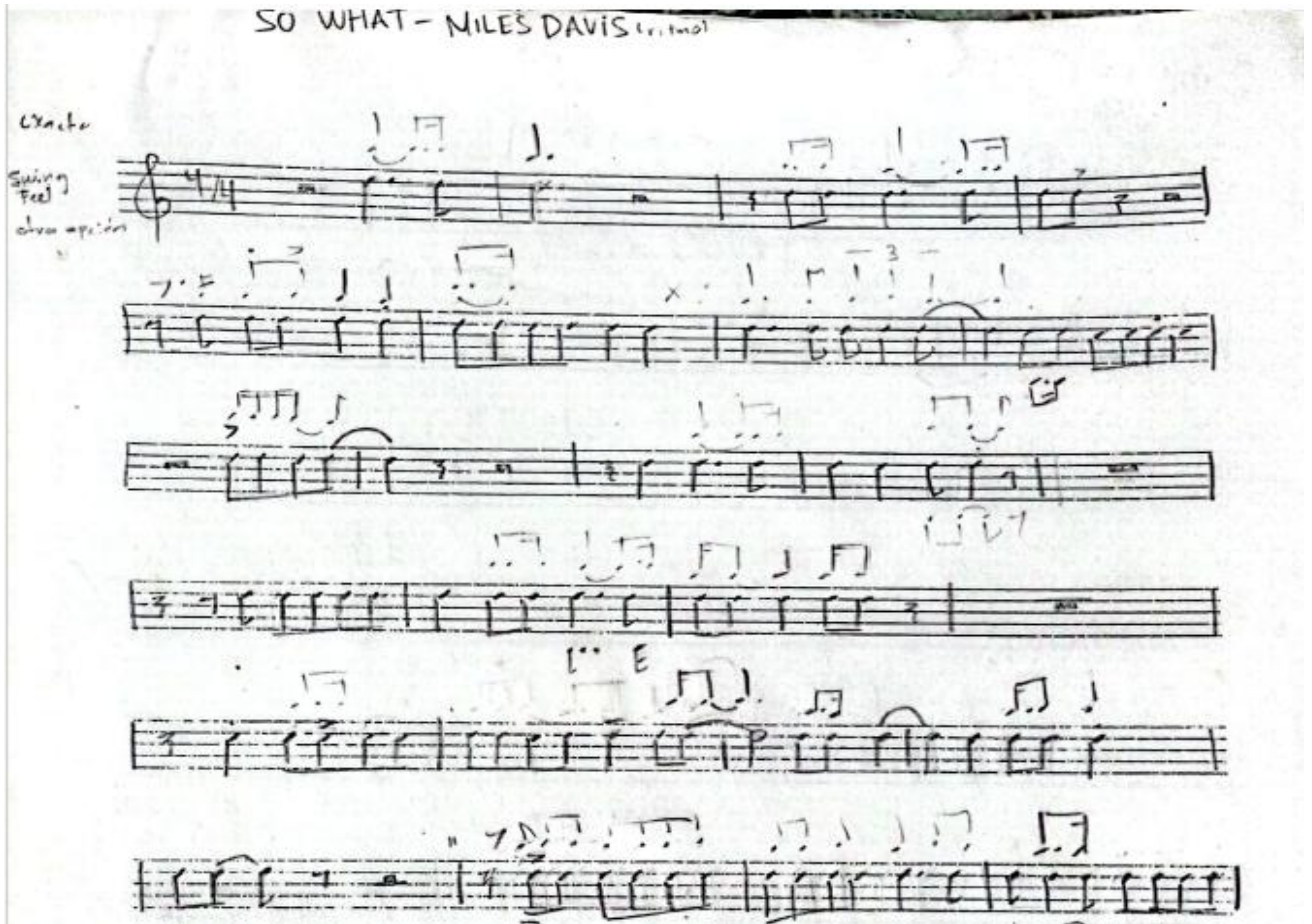


Ilustración 4 – So what, Miles Davis – (Fragmento - Solo trompeta). Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.

So what fue el primer solo que transcribí, en ese entonces, no era especialmente hábil escribiendo, en consecuencia, empleé la estrategia de rectificar el ritmo antes de escribir la melodía, ya que me interesaba comprender cómo interpretar el fraseo del swing. Aunque

OIR, PENSAR Y TOCAR

existan libros que poseen diversos *standards*⁵, tal como aparecen en el *real book*⁶, estos temas varían su fraseo debido a las múltiples versiones que nutren e influyen distintos músicos, dicho de otro modo, lo que se escucha no es lo mismo que se lee en estos libros, por esta razón, a pesar de tener una guía directa del tema que queremos tocar, no necesariamente está especificando el fraseo que caracteriza cada estilo. Es importante entrenar el oído a través de la práctica y el hábito de escuchar distintas versiones, transcribirlas y compararlas con el fin de comprender y reproducir en el instrumento el fraseo que distingue al jazz de los demás géneros.

En la ilustración 4 y 5 se puede evidenciar una manera progresiva de estructuración a través de la notación musical, haciendo un poco más pragmático el aprendizaje.

A medida del tiempo se puede omitir el hecho de escribir únicamente el ritmo, puesto que la práctica genera la suficiente consciencia para ir directamente a la transcripción completa (ritmo y melodía), no obstante, menciono esta herramienta debido a que me permitió abordar y comprender el cómo escribir y el cómo ser consciente de lo que escuchaba.

⁵Los denominados "Standards de Jazz" son melodías aceptadas y compartidas, de forma tan generalizada, que cabe esperar que músicos de Jazz que nunca han tocado juntos sean capaces de interpretarlas en el acto y sin notación. Definición tomada de <https://estiloswing.es/estandares-jazz/>.

⁶ El Real Book es una recopilación de Standards de Jazz hecha por los estudiantes del Berklee College of Music durante la década de 1970.

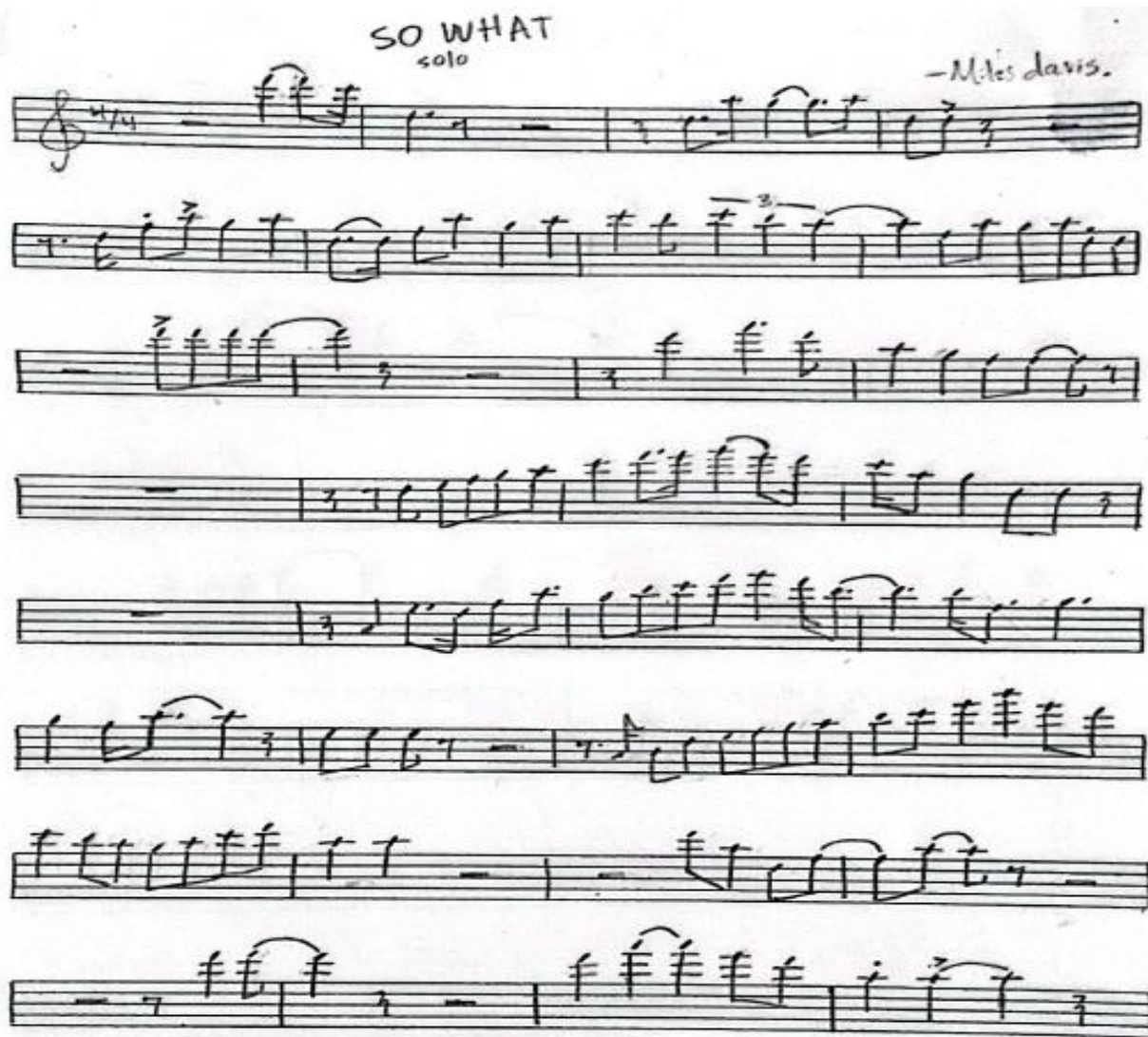


Ilustración 5 So what – Miles Davis (Fragmento de solo trompeta). Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.

Otra estrategia que aborde fue el análisis semántico de lo que escribía, uno de los métodos que utilice para analizar lo que transcribía fue a través del texto "Guide Notes" el cual analiza el fraseo melódico y rítmico que utiliza el estilo jazz, tales como, las notas guía, notas de paso, tonos vecinos, resoluciones indirectas o directas, aproximaciones cromáticas, anticipaciones, entre otras, con el fin de introducir al intérprete conceptos que le permitan estructurar y analizar la pieza.

Para comprender las siguientes figuras traduje algunas de las terminologías que trae el documento “Guide Notes”.

Approach Notes and Other Embellishments

-*Passing tones (PT)*: Notas de paso (no hacen parte del acorde y tampoco se encuentran en tiempos fuertes del compás, suelen estar a distancias de segunda mayor y menor).

-*Neighbor tones (NT)*: Notas vecinas, (Pueden ser parte del acorde, pero su objetivo es retardar la resolución. Existen notas vecinas preparadas, cuando su distancia es corta, y notas vecinas no preparadas, cuando poseen saltos interválicos más grandes).

-*Indirect Resolución (I.R)*: Resolución Indirecta, (utilización de notas por fuera del acorde para resolver).

-*Double Chromatic Approach (DCHR)*: Doble aproximación Cromática.

-*Escape Notes (ET)*: Notas de escape. (notas que buscan no resolver, como lo dice su nombre escapar del acorde o tonalidad, para generar continuidad al fraseo).

Estas indicaciones empezaron a ser parte de mis transcripciones, a mi entender, el hecho de concretar distintas estrategias me permitía analizar conceptos que no distinguía al escucharlos. Antes que nada, las frases que definen una melodía suelen tener mucha congruencia con la construcción armónica de un tema, por ende, utilizan notas que hacen parte del acorde, o tienen relación con el mismo. En algunos temas es totalmente evidente este hecho, debido a que se basan en estructuras simples que suelen repetirse en diferentes géneros. Una progresión que se ve mucho en los standard de jazz es el “dos cinco uno” (ii – V - I), en otras palabras, el segundo grado, el quinto grado con séptima menor (dominante)

OIR, PENSAR Y TOCAR

y el primer grado; identificar estas progresiones mientras transcribía fue de gran ayuda, debido a su sencilla composición de tres acordes, por ejemplo, el tema St Thomas (*ilustración 6*) posee en los primeros compases la progresión de Re menor siete (D-7) Sol mayor con séptima menor (G7) y Do mayor (C), es una progresión dos cinco uno de Do mayor, de igual modo, vemos que el tema tiene también esta misma progresión pero pensada desde el segundo grado de do mayor. En el tercer sistema podemos notar el acorde de Mi menor siete en función de segundo grado (E-7), y La mayor con séptima menor (A7) como quinto grado de Re (D).

st. thomas

NT unprepared (mixalidia by) D menor armónico or escape tones

NT prepared D-7 IR 67

PT E-7 (b9) F mayor (locaria) A7 (b9) D menor Armónico (mixalidia by) D-7 67

NT prepared C c/e F F#0 67 C

Ilustración 6 St. thomas versión Sonny Rollins. Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.

El tema I Remember April, también posee este tipo de progresión, si observamos la ilustración 7, en el quinto sistema reconocemos La menor con séptima menor (A-7) como segundo grado, y Re con séptima menor (D7) como quinto grado de Sol Mayor (G). De igual modo, en el sexto sistema, notamos la misma progresión, Do menor con séptima menor (Cm-

OIR, PENSAR Y TOCAR

7) como segundo grado, y, Fa mayor con séptima menor (F7), como quinto grado de Si Bemol Mayor (Bb).

Ilustración 7. I remember April versión Wes Montgomery. Tomado de mi compilación de transcripciones del año 2017.

Estas progresiones con estructuras aparentemente sencillas, permiten que el oído pueda reconocer acordes menores, mayores y dominantes, lo cual da una apertura importante al entrenamiento auditivo de la armonía que permitirá organizar de una manera más completa la transcripción de un tema, influyendo en la memorización y comprensión de el tema.

Por otro lado, la forma blues es una estructura determinada y característica de los estilos del Jazz, puesto que posee una sonoridad bajo el modo mixolidio, proporcionando una cualidad dominante a sus acordes. Los Blues tradicionales poseen 12 compases, donde existe una jerarquía entre el primer grado y el cuarto grado, a partir de estos grados se construyen las progresiones armónicas que caracterizan este estilo.

OIR, PENSAR Y TOCAR

1956

Blues By Five

-miles davis

Ilustración 8 Blues by five versión Miles Davis

Blues By Five es un ejemplo claro de una forma tradicional del blues, la distribución de los acordes se basa en primeramente en darle prioridad al primer grado como notamos en el primer sistema el acorde Si Bemol mayor con séptima menor (Bb7), como el primer grado con sensación dominante, otro detalle que podemos notar es el ultimo compas del primer sistema nos muestra una progresión de Segundo, Quinto para ir a Mi Bemol mayor con Septima menor (Eb7), el cuarto grado. Para finalizar, el tercer sistema comienza con el segundo grado (C-7) y el quinto grado (F7) del primer grado (Bb7). Y finaliza con un turnaround⁷, que, en jerarquía de grados seria, primer grado (Bb7) quinto del segundo grado, (G7), Quinto del Quinto (C-7), el cual es el mismo segundo grado, y quinto del primer grado

⁷ El turnaround es una cadencia que suele ir al final de la forma de una pieza, aparece en temas de blues o ciertos standards de Jazz, e indica un cierre de la forma para volver al primer grado o simplemente finalizar. Definición sacada de <https://clases-guitarra-online.com/turnaround/>.

OIR, PENSAR Y TOCAR

(F7) para llegar a (Bb7). Esta forma de blues también la podemos apreciar en la ilustración 15, con el tema Straight No Chaser. Cabe resaltar que este tipo de estructuras fijas permiten una distinción particular sonora, brindándole al interprete sonoridades claves para entrenar su capacidad audio perceptiva y mejorar su reconocimiento auditivo.

1945

Billies Bounce

charlie Parker

F7 NT or PT Bb7 Dominante mixolidio F7 F7 DcHR

Bb7 DcHR NT unprepared Bb7 ET IR F7 (A-7bs) (D7b9) Improvisación

G-7 (armonico) PT C7 IR F7 D7 G-7 C7 ET

Ilustración 9 Billies Bounce versión Charlie Parker.

Billies Bounce es un tema con un estilo de blues peculiar, el cual utiliza progresiones armónicas distintas a lo tradicional, todo este tipo de dificultades va aumentando a medida de estar impregnándose en la práctica constante de transcribir; en el apartado de OIR menciono como el oído va codificando cada vez más claro el mensaje auditivo que percibe haciendo familiares las texturas que emanan distintos acordes o progresiones, es importante que el músico se exponga a explorar y avanzar progresivamente.

OIR, PENSAR Y TOCAR

- Aria for the Opera Porgy -
1924-1935

Key: concert G - Swingado
Thiago Espirito Santo

- George Gershwin

sw words

D-7 (Doric) PT IR (D7) (Ab-7) (Gb-7) (Ab-7) (Db-7) A7b9 (mixolydian) (b7b9) A

G-7 (Doric) NT E-7b5 A7b9 A

D-7

F (I) PT Bb (VI) IV E-7b5 A7 IR D-7 E-7b5 A7b9

Ilustración 10 Summertime Version George Gershwin

Alguna vez escuche a un profesor que admiro mucho, la frase “si el oído no alcanza a captar lo que se está transcribiendo es porque aún no está listo”, enfatizo en lo importante que es transcribir siendo lo más honesto posible. Las capacidades físicas y mentales son habilidades que se trabajan de manera conjunta, pero avanzan progresivamente por separado, por lo tanto, deben estimularse enfrentándose a distintas dificultades que determinen que habilidades deben pulirse y que debilidades deben mejorar. Otro detalle que podemos notar al momento de transcribir es definir en que modo puedan estar ciertas sonoridades, por ejemplo, Summertime además de tener señaladas las indicaciones ya mencionadas anteriormente, resalta en ciertos acordes los modos que maneja cada acorde, esto herramienta permite tener una base sonora que permite consciencia de como suena cierto tipo de escala bajo ese acorde, brindándole al cerebro otro elemento sonoro identificable. Otros temas que

OIR, PENSAR Y TOCAR

también señalan este rasgo, Song For My Father (Ilustración 11) y Pent-Up House (Ilustración 17).

1964

Song For my Father

-Horace Silver-

F-7 (colrico) PT

Eb7 (mixolidio) JR A

Db7 (mixolidio) C7 JR F-7

Eb7 NT prepared F-7

menor armonica ← C7b9 | C7b13 → menor melódica F-7

Eb7 Db C7

AA B x 2 andi Ⓟ!

Detailed description: The image shows a handwritten musical score for the jazz standard 'Song For My Father' by Horace Silver. The score is written on five staves. The first staff is the title and composer information. The second staff contains a melodic line with a 'PT' (pedal point) marking. The third staff shows a melodic line with 'JR' (jazz rhythm) markings. The fourth staff features a melodic line with 'NT prepared' (non-tuned prepared) markings. The fifth staff shows a melodic line with 'menor armonica' and 'menor melódica' markings. Chord progressions are indicated throughout, including F-7, Eb7, Db7, C7, and F-7. The score is dated 1964 and includes a copyright symbol at the bottom right.

Ilustración 11 Song For My Father versión Horace Silver

Las ilustraciones de la 12 a la 14 rectifican distintos aspectos mencionados en este apartado, como por ejemplo el uso de progresiones específicas, las señalizaciones semánticas que describen la función melódica, la constante practica de la escritura después de tener claridad de que sucede auditivamente, la comprensión del ritmo y el análisis de cómo se van desarrollando las frases que son distintivas del Jazz, son aspectos que podemos notar detalladamente.

OIR, PENSAR Y TOCAR

1991

Perdido

Juan Tizol

C-7 NT prepared F7 Bb7 (D-7b5 G7b9)

1. C-7 F7 Bb7

2. C-7 F7 Bb7 A

D7 DCH7 G7 IR

C7 F7 Bb7 (D-7b5 G7b9)

C-7 F7 Bb7 (D-7b5 G7b9)

Ilustración 12 Perdido versión Juan Tizol

Herbie Mann

Baubles, bangles and beads

Bb-7 Eb7 Abmaj7 (F7)

Bb-7 Eb7 Abmaj7

D-7 G7 Cmaj7

D-7 G7 Cmaj7

Ilustración 13 Baubles, Bangles and Beads versión Herbie Mann

OIR, PENSAR Y TOCAR

Ilustración 14 Strasbourg St. Dennis versión Roy Hargrove

Ilustración 15 Straight No Chaser versión Thelonius Monk

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Pent-up House' by Sonny Rollins. The score is written on four staves in G major and 4/4 time. It includes various musical notations such as chords (A-7, D-7, Gma7, F-7), dynamics (p, mf, f), and performance instructions like 'vacaciones' and 'resolución individual'. The score is annotated with handwritten notes and arrows indicating harmonic and melodic relationships.

Ilustración 16. Pent-up House versión Sonny Rollins (Análisis por mi profesor y querido amigo Juan Ortiz).

5. Conclusiones

Transcribir me ha brindado un pilar estable y fundamental en mi desarrollo musical, el analizar distintos temas ha enriquecido y ampliado mis herramientas como flautista para incorporar al momento de interpretar estilos como el Jazz.

En cualquier caso, el desarrollo de este proyecto me ha permitido tomar consciencia de los diversos procesos cognitivos que se dan en el desarrollo del ejercicio de la transcripción, reflexionando sobre las diversas conexiones entre el ejercicio de oír, pensar y tocar. Resalto que para generar respuestas motrices certeras que vayan acorde con lo que se está escuchando exige que el intérprete tenga una técnica acorde al nivel de lo que quiere tocar.

OIR, PENSAR Y TOCAR

La audición tiene un rol importante en el aprendizaje musical. No obstante, esta herramienta debe moldearse bajo distintas dificultades que obliguen al interprete al desarrollo de habilidades teóricas y prácticas, estos aspectos adaptativos son cruciales para el desarrollo y fortalecimiento de habilidades técnicas en la interpretación musical. Una dificultad que tuve al momento de transcribir los temas fue mi falencia en la percepción auditiva armónica, tuve que acudir a un piano para rectificar siempre la sonoridad de los acordes y las disposiciones en las que se encontraban estas progresiones, además, recurrí a colegas, con el fin de rectificar y tener varias visiones y perspectivas auditivas de mi propio trabajo, cabe resaltar que aunque la transcripción sea una herramienta que va mejorando de maneral gradual, dependiendo de la dedicación y la práctica, debe tenerse siempre una fuente segura donde rectificar lo que se transcribe y así, saber en qué nivel va aumentando el desarrollo de habilidades, con la realización de este trabajo note la cantidad de detalles que debo mejorar para obtener resultados en los que yo pueda brindarme la seguridad de confiar en lo que escuchaba y transcribí.

Quiero resaltar que este trabajo es un pequeño abrebocas de algunos autores que certifican como a través del campo auditivo mejoran otras habilidades musicales que van de la mano de procesos cognitivos y físicos, mostrando la conexión entre memoria y audición, con el fin de resaltar cómo el cerebro procesa información auditiva que permite generar respuestas físicas, por consiguiente, intento revelar bajo mi propia experiencia hasta que punto he logrado un cierto nivel de transcripción, demostrando la importancia de la audición en el aprendizaje musical.

Cada una de estas transcripciones refleja las distintas conexiones con la memoria, en este caso, me refiero específicamente a la influencia de la audición y la escritura. Aprender

OIR, PENSAR Y TOCAR

no debe ser simplemente un proceso estático, debido a que el intérprete requiere de procesamientos activos al momento de obtener información, por ejemplo: organizar y estructurar facilita el almacenamiento del conocimiento en la memoria.

Para finalizar, expondré en el apartado de anexos las partituras transcritas para la sustentación de este proyecto, con el propósito de poner a prueba el análisis de lo aprendido. El escribir instrumentos específicos, como el bajo, la guitarra, la trompeta o la batería, requirió de una implementación progresiva de esta herramienta. Los temas seleccionados para la sustentación pretenden demostrar distintos enfoques, permitiendo que la transcripción se vea como una herramienta versátil que, no solo permite desarrollar la memoria y el oído del intérprete, sino que también permite la consciencia y comprensión de cómo transcribir para otros instrumentos.

Referencias

- Bernabé Villodre, M. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. *Espiral. Cuadernos del profesorado*, 5(10), 87-97.
- Comesaña Rodríguez, R. (2017). Oscar Peterson: transcripción y análisis. Oporto, Portugal: Instituto Politecnico do Porto. Obtenido de (Doctoral dissertation)
- Custodio, N. &-C. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 80(1), 61-71.
- Dalla Bella, S. (2015). Defining Poor-Pitch Singing: A Problem of Measurement and Sensitivity. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 32(3), 272-282.
- De León Gonzáles, D. A. (2021). La habilidad para tocar de oído de guitarristas con dos perfiles distintos: Jazz y Clásico. Mexico: UNAM - Dirección General de Bibliotecas, tesis digitales.
- Delzell K., J., Rohwer A., D., & Ballard E., D. (1999). *Effect of Melodic Pattern Difficulty and Performance Experience on Ability to Play by Ear* (Vol. 47). (J. o. Education, Ed.)
- Estrada Rodríguez, L. A., Fragoso Guerrero, C., Gutiérrez Gallardo, L. E., & Sastré Barragán, F. (2021). *Perspectivas, pluralismo e interdisciplina en música*. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gallardo Cadena, J., & Carreño, O. (2010). Transcripción y análisis morfológico de los aires musicales campesinos en las veredas de Casiano, Guayanas (Altos de Mantilla) y

Aguablanca del municipio de Floridablanca, Santander. Bucaramanga, Colombia:
UIS.

Garzón Cano, J. (2017). Características interpretativas de la música carranguera. Zipaquirá:
Universidad de Cundinamarca.

Herrick, B. M. (2023). An Examination of Relationships Between Ear-playing Skills and
Intonation Skills of High School and College-aged Wind instrumentalists. LSU
Doctoral Dissertations. 6071. Obtenido de
https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/6071

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians
understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.

Lehmann, A. C., & Davidson, J. W. (2002). *Taking an acquired skill
perspective on music performance*. (Oxford University Press ed.). *The new handbook
of research on music teaching and learning* .

Lehmann, A., & Ericsson, A. (1997). Research on expert performance and deliberate
practice: Implications for the education of amateur musicians and music students.
Psychomusicology, 16, 40-58.

Lehmann, A., Sloboda, J., & Woody, R. (2007). *Psychology for Musicians - Understanding
and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press, Inc. 198 Madison
Avenue, New York 10016.

Levigne, M. (1970). *El libro del Jazz Piano*. California: Sher Music Co.

Martínez, I. C., & Valles, M. (2014). Correspondencia entre la modalidad corporal del oyente durante la memorización por audición de una melodía y su posterior recuperación cantada y escrita. *III Jornadas de la Escuela de Música*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Martínez, I. C., & Valles, M. L. (2015). La mimesis instrumental en tareas de transcripción melódica. *XI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Pirenópolis, Brasil: Facultad de Bellas Artes.

Mc Pherson, G. (1995). *The Assessment of Musical Performance Development and Validation of Five New Measures*. Sydney: University of South of Wales.

McPherson, G. E. (1997). Cognitive Strategies and Skill Acquisition in Musical Performance. (U. o. Music, Ed.) *Society For Music Education*, 64-71.

Mc Pherson, G. E. (2005). From child to musician: skill development during the beginning stages of learning and instrument. (P. o. Music, Ed.) *Society for Education, Music and Psychology Research*, 33 (1), 5-35.

Pérez Acosta, G. (2018). Las representaciones mentales como herramienta para la interpretación musical y sus características desde la práctica instrumental: un estudio en el marco de la ciencia cognitiva. *Epistemus. Revista de Estudios en Música Cognición y Cultura*, 6(1), 46-75.

Priest, P. (1989). Playing by Ear: Its Nature And Application To Instrumental Learning. (B. J. Ed., Ed.) *Printed in Great Britain*, 6(2), 173-191.

Reiss, S., & Chancey, T. (2011). SoundCatcher: How to play by ear. *American Recorder*, www.americanrecorder.org.

Robayo Carvajal, J. (2019). Densidades. Nuevas propuestas interpretativas a partir del estudio de ocho bateristas de las músicas llaneras urbanas colombo-venezolanas.

Bogota: Universidad el Bosque.

Sánchez Mejía, H., & Santos Delgado, A. (2014). Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional "costeña" y nacional en la obra de Antonio Bruges Carmona.

1940-1950. *Revista de Estudios Sociales*, 49, 145-158.

Sarmiento Guarín, C. (2008). Transcripción y análisis de los solos de batería de Dave Weckl en el disco Transition. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana.

Woody H., R. (2012). Playing by Ear. *National Association for Music Education*.

Woody H., R., & Lehmann C., A. (2010). Student Musicians' Ear-Playing Ability as a Function of Vernacular Music Experiences. *Journal of Research in Music Education*.

OIR, PENSAR Y TOCAR

Anexos

Last Train Home
Still Life (Talking)

Pat Metheny Group

$\text{♩} = 140$

Flauta

Con escobillas / Ritmo Ostinato

Set de percusión

Piano

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico

Ritmo Ostinato

1

3

Fl.

Perc. Set.

Pno.

Guit. El.

Guit. B.

$\text{♯} \text{Bb}$ C9/B \flat

B \flat C9/B \flat

B \flat C9/B \flat

B \flat C9/B \flat

OIR, PENSAR Y TOCAR

2

7

(AbMaj7)
Abadd9

Bb (Bbsus) Bb

Fl.

Perc. Set.

(AbMaj7)
Ab9

Bb (Bbsus) Bb

Pno.

(AbMaj7)
Abadd9

Bb (Bbsus) Bb

(AbMaj7)
Abadd9

Bb (Bbsus) Bb

Guit. El.

Guit. B.

10

Dm Dm7 Gm Eb

Fl.

Perc. Set.

Dm Dm7 Gm Eb

Pno.

Dm Dm7 Gm Eb

Dm Dm7 Gm Eb

Guit. El.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

3

13

Fl. *Fsus4* *F*

Perc. Set.

Pno. *Fsus4* *F*

Guit. El. *Fsus4* *F*

Guit. B. *Fsus4* *F*

2

16

Fl. *Gm* *D7/F#* *D7b9/F#* *Gm7/F*

Perc. Set.

Pno. *Gm* *D7/F#* *D7b9/F#* *Gm7/F*

Guit. El. *Gm* *D7/F#* *D7b9/F#* *Gm7/F*

Guit. B. *Gm* *D7/F#* *D7b9/F#* *Gm7/F*

OIR, PENSAR Y TOCAR

4

19

Fl. EbMaj7 Dm7

Perc. Set.

Pno. EbMaj7 Dm7

Guit. El. EbMaj7 Dm7

Guit. B. EbMaj7 Dm7

22

Fl. Gm7 Dm7 Gm7

Perc. Set.

Pno. Gm7 Dm7 Gm7

Guit. El. Gm7 Dm7 Gm7

Guit. B. Gm7 Dm7 Gm7

Detailed description: This musical score is for the piece 'OIR, PENSAR Y TOCAR'. It is arranged for a five-piece ensemble: Flute (Fl.), Percussion Set (Perc. Set.), Piano (Pno.), Electric Guitar (Guit. El.), and Bass Guitar (Guit. B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 19 and the second at measure 22. The key signature has two flats (Bb and Eb). The Flute part features melodic lines with slurs and ties, with notes corresponding to the EbMaj7 and Dm7 chords. The Percussion Set part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords EbMaj7 and Dm7. The Electric Guitar part mirrors the Flute's melody. The Bass Guitar part plays a consistent eighth-note bass line. Chord changes are indicated above the staff for each instrument.

OIR, PENSAR Y TOCAR

5

3

25 Eb9#11

Fl.

Perc. Set.

Pno.

Guit. El.

Guit. B.

To Coda

28 F Bb F/Bb

1.

Fl.

Perc. Set.

Pno.

Guit. El.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

6

31

Fl. Gm7 F/G

Perc. Set. % % %

Pno. F/Bb Gm7 F/G

Guit. El. Gm7 F/G

Guit. B. Gm7 F/G

34

Fl. Bb F/Bb Gm7 F/G

Perc. Set. % % %

Pno. Bb F/Bb Gm7 F/G

Guit. El. Bb F/Bb Gm7 F/G

Guit. B. Bb F/Bb Gm7 F/G

Detailed description: This musical score is for a piece titled "OIR, PENSAR Y TOCAR". It is marked with a "6" at the beginning. The score is arranged for five instruments: Flute (Fl.), Percussion Set (Perc. Set.), Piano (Pno.), Electric Guitar (Guit. El.), and Bass Guitar (Guit. B.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 31 and ends at measure 33. The second system starts at measure 34 and ends at measure 36. The Flute part features a melodic line with a slur over measures 31-33 and 34-36. The Percussion Set part consists of a steady eighth-note pattern in each measure, indicated by a slash and a percent sign (%). The Piano part has a simple accompaniment with chords F/Bb, Gm7, and F/G. The Electric Guitar part has a melodic line with a slur over measures 31-33 and 34-36. The Bass Guitar part has a steady eighth-note pattern in each measure. Chord symbols are placed above the corresponding staves.

OIR, PENSAR Y TOCAR

7

2.
Despues del ultimo solo
saltar la casilla

Solos sobre la forma

37

Fl. $B\flat$ $F/B\flat$

Perc. Set. $\%$ $\%$ $\%$

Pno. F/G $B\flat$ $F/B\flat$

Guit. El. F/G $B\flat$ $F/B\flat$

Guit. B. $B\flat$ $F/B\flat$

Interludio
Cres.. Progresivo
 $E\flat$ Maj7

40

Fl. $Gm7$ F/G $E\flat$ Maj7

Perc. Set. $\%$ $\%$ $\%$ $\%$

Pno. $Gm7$ F/G F/G $E\flat$ Maj7

Guit. El. $Gm7$ F/G $E\flat$ Maj7

Guit. B. $Gm7$ F/G $E\flat$ Maj7 $\%$

OIR, PENSAR Y TOCAR

8

44

Fl. *Dm7* *Gm7* *E♭Maj7*

Perc. Set. % % %

Pno. *Dm7* *Gm7* *E♭Maj7*

Guit. El. *Dm7* *Gm7* *E♭Maj7*

Guit. B. *Dm7* *Gm7* *E♭Maj7*

47

Fl. *Dm7*

Perc. Set. % % %

Pno. *Dm7*

Guit. El. *Dm7*

Guit. B. *Dm7*

OIR, PENSAR Y TOCAR

9

50

Fl. EbMaj7 Dm7

Perc. Set.

Pno. EbMaj7 Dm7

Guit. El. EbMaj7 Dm7

Guit. B. EbMaj7 Dm7

53

Fl. Gm AbMaj7 Ab6

Perc. Set.

Pno. Gm AbMaj7 Ab6

Guit. El. Gm AbMaj7 Ab6

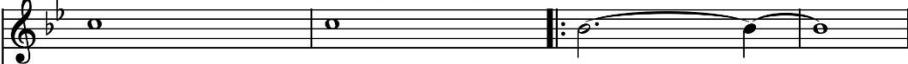
Guit. B. Gm AbMaj7 Ab6

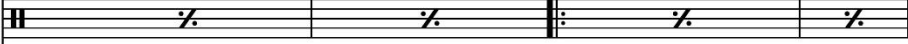
OIR, PENSAR Y TOCAR

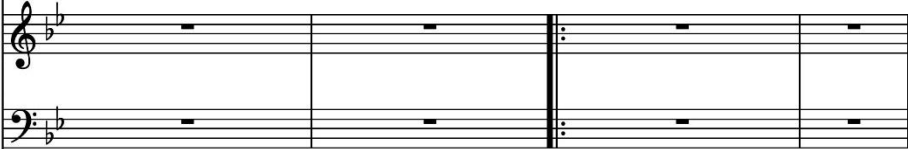
10


CODA


56 F^{sus} D.S. al Coda B \flat F/B \flat

Fl. 


Perc. Set. 

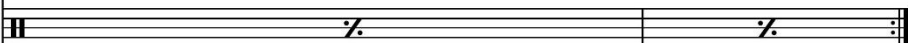
Pno. 

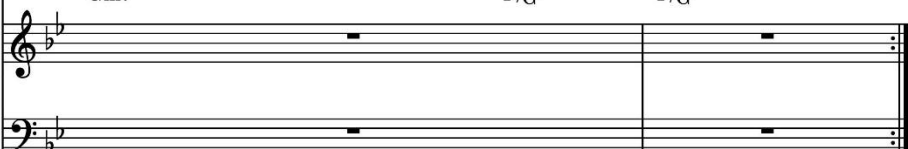
Guit. El. 

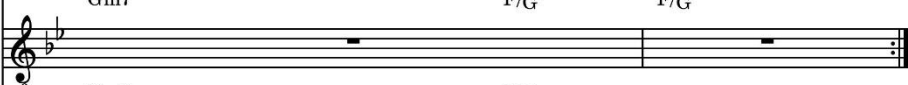
Guit. B. 


60 Gm7 F/G Repite y Fade Out

Fl. 

Perc. Set. 

Pno. 

Guit. El. 

Guit. B. 

OIR, PENSAR Y TOCAR

Delilah

Compositor: Lester Young
Version: Clifford Brown and Max Roach

♩ = 140

Flauta

Saxofón Tenor

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico

Fl.

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

p

F# E/F# A/F# Ab/Gb G/F#

Fl.

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

mp

C#/F# C/F# B/F# Bb/F# A/F#

OIR, PENSAR Y TOCAR

2

13

Fl. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Flute part has rests in measures 13-15 and a triplet of eighth notes in measure 16. The Saxophone Tenor part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout. The Electric Guitar part has rests. The Bass Guitar part has a slash symbol in each measure, indicating a specific bass line.

17

A F#-

mf

p F#-

Fl. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measure 17 is marked with a box 'A' and 'F#-'. The Flute part has a half note in measure 17, followed by eighth notes and triplets in measures 18-20. The Saxophone Tenor part continues its rhythmic pattern. The Electric Guitar part has rests. The Bass Guitar part has a slash symbol in each measure.

21

Bm D7 C#7 G/F# F#-

tr

tr

Bm D7 C#7 G/F# F#-

1.

Fl. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. Measure 21 is marked with a box '1.'. The Flute part has a triplet of eighth notes in measure 21, followed by quarter notes and a triplet in measure 24. The Saxophone Tenor part has rests in measures 21-22 and then plays quarter notes. The Electric Guitar part has rests. The Bass Guitar part plays a rhythmic eighth-note pattern. Chord symbols Bm, D7, C#7, G/F#, and F#- are written above the Flute and Saxophone parts.

OIR, PENSAR Y TOCAR

3

2. **B**

25

Fl. *tr* G/F# F#-

Sax. T. *tr* G/F# F#- F#- *mf* Bm7

Guit. El. 8

Guit. B. Walking Bass Bm7

29

Fl.

Sax. T. C#7 D7

Guit. El. C#7 D7

Guit. B.

A

33

Fl. F#-

Sax. T. *mf* C#b9b5 F#-

Guit. El. C#b9b5

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

4

37 Bm To Coda

Fl.

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

40 D7 C#7 G/F# F#- Solos AABA

Fl.

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

A 43 F#-7 F#-6 (F#7)

Fl.

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

5

47

Fl.	Bm7	G#m7b5	C#7	F#-7	(C#7)
Sax. T.	C#m7	A#m7b5	D#7	G#-7	(D#7)
Guit. El.	Bm7	G#m7b5	C#7	F#-7	(C#7)
Guit. B.	Bm7	G#m7b5	C#7	F#-7	(C#7)

51

Fl.	F#-6			(F#7)
Sax. T.	G#-6			(G#7)
Guit. El.	F#-6			(F#7)
Guit. B.	F#-6			(F#7)

55

Fl.	B-7	G#-7b5	G7b9	F#-7	F#-6
Sax. T.	C#-7	A#-7b5	A7b9	G#-7	G#-6
Guit. El.	B-7	G#-7b5	G7b9	F#-7	F#-6
Guit. B.	B-7	G#-7b5	G7b9	F#-7	F#-6

OIR, PENSAR Y TOCAR

6

59 **B** D7(9) C#7

Fl. E7(9) D#7

Sax. T. D7(9) C#7

Guit. El. D7(9) C#7

Guit. B. D7(9) C#7

63 D7(9) C#7

Fl. E7(9) D#7

Sax. T. D7(9) C#7

Guit. El. D7(9) C#7

Guit. B. D7(9) C#7

67 F#-7 (F#7)

Fl. G#-7 (G#7)

Sax. T. F#-7 (F#7)

Guit. El. F#-7 (F#7)

Guit. B. F#-7 (F#7)

OIR, PENSAR Y TOCAR

7

Cuatros (sobre la forma solos)
solo de bateria
vuelve DC y CODA.
(C#7)

71

B-7 G#-7b5 C#7 F#-7

Fl.

C#-7 A#-7b5 D#7 G#-7

Sax. T.

B-7 G#-7b5 C#7 F#-7

Guit. El.

B-7 G#-7b5 C#7 F#-7

Guit. B.

Cuatros (sobre la forma solos)
solo de bateria
vuelve DC y CODA.
(D#7)

Cuatros (sobre la forma solos)
solo de bateria
vuelve DC y CODA.
(C#7)

CODA

75

D7 C#7 G/F# F#-

Fl.

Sax. T.

D7 C#7 G/F# F#-

Guit. El.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

Nocturne

Arclight

Compositor: Secret Garden
Versión: Julian Lage

Swing ♩ = 110

A

Flauta

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico de 5 cuerdas

Set de percusión

p

p

p

p

5

Fl.

Guit. El.

Baj. El.

Perc. Set.

p

OIR, PENSAR Y TOCAR

2

9

Fl. *mp*

Guit. El. *mp*

Baj. El. *mp*

Perc. Set. *mp*

Chords: Db, Bbm, Ab, Db, Bbm, Ab

13

Fl. *p*

Guit. El. *p*

Baj. El. *p*

Perc. Set. *p*

Chords: Db, Gbmaj7, F7, Bbm, Gb, Ebm7, Ab7

OIR, PENSAR Y TOCAR

3

B

17

Fl. D^b F^b G^b7 C^b9 G^b7 F^b C^9 C^b9

Guit. El. D^b F^b G^b7 C^b9 G^b7 F^b C^9 C^b9

Baj. El. D^b F^b G^b7 C^b9 G^b7 F^b C^9 C^b9

Perc. Set.

21

Fl. $B^b9(\#11)$ F^b G^b7 C^b9 G^b7 B^bm

Guit. El. $B^b9(\#11)$ F^b G^b7 C^b9 G^b7 B^bm

Baj. El. $B^b9(\#11)$ F^b G^b7 C^b9 G^b7 B^bm

Perc. Set.

OIR, PENSAR Y TOCAR

4

25

omit5
Ab7(b13)

F7

C

Bbm

Ab

Db

Bbm

Ab

Fl.

p

3

omit5
Ab7(b13)

F7

Bbm

Ab

Db

Bbm

Ab

Guit. El.

p

3

omit5
Ab7(b13)

F7

Bbm

Ab

Db

Bbm

Ab

Baj. El.

p

Perc. Set.

p

29

Db

Gbmaj7

F7

Bbm

Gb

Ebm7

Ab7

Fl.

p

3

Db

Db7

Gb

F7

Bbm

Gb

Ebm7

Ab7

Guit. El.

p

Db

Db7

Gb

F7

Bbm

Gb

Ebm7

Ab7

Baj. El.

p

Perc. Set.

p

OIR, PENSAR Y TOCAR

5

Variación 1

33

Fl. *mp*

Guit. El. *mp*

Baj. El. *mp*

Perc. Set. *mp*

37

Fl. *mp*

Guit. El. *mp*

Baj. El. *mp*

Perc. Set. *mp*

OIR, PENSAR Y TOCAR

6

Musical score for 'OIR, PENSAR Y TOCAR' featuring Flute (Fl.), Electric Guitar (Guit. El.), Bass (Baj. El.), and Percussion (Perc. Set.).

The score is divided into two systems, starting at measure 41 and 45 respectively. The key signature is B-flat major (three flats).

System 1 (Measures 41-44):

- Fl.:** Melodic line with a triplet in measure 41. Chords: Bbm, Ab, Db, Bbm, Ab.
- Guit. El.:** Chords: Db, Bbm, Ab, Db, Bbm, Ab.
- Baj. El.:** Bass line with a triplet in measure 41. Chords: Bbm, Ab, Db, Bbm, Ab.
- Perc. Set.:** Rhythmic accompaniment with 'x' marks for accents.

System 2 (Measures 45-48):

- Fl.:** Melodic line with a triplet in measure 45. Chords: Db, Gbmaj7, F7, Bbm, Gb.
- Guit. El.:** Chords: Db, Gbmaj7, F7, Bbm, Gb.
- Baj. El.:** Bass line with a triplet in measure 45. Chords: Db, Gbmaj7, F7, Bbm, Gb.
- Perc. Set.:** Rhythmic accompaniment with 'o' marks for accents.

OIR, PENSAR Y TOCAR

7

48

Fl. Ebm7 Ab7 Db **D** Fb Gb *mf*

Guit. EL. Ebm7 Ab7 Db Fb Gb *mf*

Baj. EL. Ebm7 Ab7 Db Fb Gb *mf*

Perc. Set. *mf*

51

Fl. Cb Fb7 C7 Cb7 Bb7(b9) *mf*

Guit. EL. Cb Fb7 C7 Cb7 Bb7(b9) *mf*

Baj. EL. Cb Fb7 C7 Cb7 Bb7(b9) *mf*

Perc. Set. *mf*

OIR, PENSAR Y TOCAR

8

Musical score for measures 54-56, featuring four staves: Flute (Fl.), Electric Guitar (Guit. El.), Electric Bass (Baj. El.), and Percussion Set (Perc. Set.). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The Flute and Electric Guitar parts feature a melodic line with triplets and a *cresc.* marking. The Electric Bass part features a bass line with triplets and a *cresc.* marking. The Percussion Set part features a rhythmic pattern with triplets and a *cresc.* marking. Chord symbols above the Flute staff are Fb, Gb, Cb, and Bbm.

Musical score for measures 57-60, featuring four staves: Flute (Fl.), Electric Guitar (Guit. El.), Electric Bass (Baj. El.), and Percussion Set (Perc. Set.). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The Flute and Electric Guitar parts feature a melodic line with triplets and a *f* marking. The Electric Bass part features a bass line with triplets and a *f* marking. The Percussion Set part features a rhythmic pattern with triplets and a *f* marking. Chord symbols above the Flute staff are Ab7, Bbm, Ab, and Db. A boxed 'E' is present above the Flute staff in measure 58.

OIR, PENSAR Y TOCAR

9

60

Fl. $B\flat m$ $A\flat$ $D\flat$ $G\flat Maj7$ $F7$ $B\flat m$ $G\flat$

Guit. El. $B\flat m$ $A\flat$ $D\flat$ $G\flat Maj7$ $F7$ $B\flat m$ $G\flat$

Baj. El. $B\flat m$ $A\flat$ $D\flat$ $G\flat Maj7$ $F7$ $B\flat m$ $G\flat$

Perc. Set.

64

Fl. $E\flat m7$ $A\flat 7$ $D\flat$ $F\flat$ $G\flat 7$

Guit. El. $E\flat m7$ $A\flat 7$ $D\flat$ $F\flat$ $G\flat 7$

Baj. El. $E\flat m7$ $A\flat 7$ $D\flat$ $F\flat$ $G\flat 7$

Perc. Set.

F

67

Fl. $C\flat$ $F\flat$ $C9$ $C\flat 9$ $B\flat 9$

Guit. El. $C\flat$ $F\flat$ $C9$ $C\flat 9$ $B\flat 9$

Baj. El. $C\flat$ $F\flat$ $C9$ $C\flat 9$ $B\flat 9$

Perc. Set.

OIR, PENSAR Y TOCAR

10

70

F^b G^b7 C^b B^bm

Fl.

Guit. El.

Baj. El.

Perc. Set.

73

A^b7(b13) B^bm A^b D^b

Fl.

Guit. El.

Baj. El.

Perc. Set.

p

OIR, PENSAR Y TOCAR

11

76

Fl. *Bbm Ab Db* *rit.* *Gbmaj7 F7 Bbm Gb*

Guit. El. *Bbm Ab Db Gbmaj7 F7 Bbm Gb*

Baj. El. *Bbm Ab Db Gbmaj7 F7 Bbm Gb*

Perc. Set.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 76 through 79. The Flute (Fl.) part begins with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) in measure 76, followed by a dotted quarter note (Db) and another triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) in measure 77. A ritardando (rit.) is indicated above measures 78 and 79. The Flute part concludes with a half note (Gbmaj7) in measure 78 and a quarter note (F7) in measure 79. The Electric Guitar (Guit. El.) and Electric Bass (Baj. El.) parts provide harmonic support with chords: Bbm, Ab, Db, Gbmaj7, F7, Bbm, and Gb. The Percussion Set (Perc. Set.) maintains a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

80

Fl. *Ebm7 Ab7 Db*

Guit. El. *Ebm7 Ab7 Db*

Baj. El. *Ebm7 Ab7 Db*

Perc. Set. Libre

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 80 through 82. The Flute (Fl.) part features a melodic line starting with a quarter note (Eb), followed by eighth notes (Bb, Ab, Gb), and ending with a half note (Db) in measure 80. The Electric Guitar (Guit. El.) and Electric Bass (Baj. El.) parts provide harmonic support with chords: Ebm7, Ab7, and Db. The Percussion Set (Perc. Set.) is marked as 'Libre', indicating it is to be played ad libitum.

OIR, PENSAR Y TOCAR

2

10

Fl. Cm9 3 Ab-/Cb

Tpt. en Sib Dm9 Bb-/Db

Sax. T. Dm9 Bb-/Db

Guit. El. Cm9 Ab-/Cb

Guit. B. Cm9 Ab-/Cb

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The Flute part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 12. The Trumpet and Saxophone parts have melodic lines in measures 10-11 and then rest in measures 12-13. The Electric and Bass Guitars play a rhythmic pattern of eighth notes in measures 10-11, followed by a series of chords in measures 12-13. Chords are Cm9 and Ab-/Cb for the electric guitar, and Dm9 and Bb-/Db for the bass guitar.

14

Fl. Cm9 Ab-/Cb Dm9 Bb-/D

Tpt. en Sib Em9 C-/E

Sax. T. Em9 C-/E

Guit. El. Dm9 Bb-/D

Guit. B. Dm9 Bb-/D

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The Flute part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 14 and a long note in measure 15. The Trumpet and Saxophone parts have melodic lines in measure 14 and then rest in measures 15-17. The Electric and Bass Guitars play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 14, followed by a series of chords in measures 15-17. Chords are Cm9 and Ab-/Cb for the flute, Em9 and C-/E for the trumpet and saxophone, and Dm9 and Bb-/D for the electric and bass guitars.

OIR, PENSAR Y TOCAR

3

17 **B**

Fl. *f* Gsus Asus2/G Gm7/F Gsus2/F

Tpt. en Sib *f* Asus Bsus2/A Am7/G Asus2/G

Sax. T. *f* Asus Bsus2/A Am7/G Asus2/G

Guit. El. *f* Gsus Asus2/G Gm7/F Gsus2/F

Guit. B. *f* Gsus Asus2/G Gm7/F Gsus2/F

21

Fl. *f* Absus2 Bbsus2/Ab Gadd9/A Aaug

Tpt. en Sib *f* Bbsus2 Csus2/Bb Aadd9/B Baug

Sax. T. *f* Bbsus2 Csus2/Bb Aadd9/B Baug

Guit. El. *f* Absus2 Bbsus2/Ab Gadd9/A Aaug

Guit. B. *f* Absus2 Bbsus2/Ab Gadd9/A Aaug

OIR, PENSAR Y TOCAR

4

⊕ To Coda
Solo Sobre la Forma
Misma armonia sobre la forma

25

Fl. *Dm9* *Bb-/D*

Tpt. en Sib *Em9* *C-/E*

Sax. T. *Em9* *C-/E*

Guit. El. *Dm9* *Bb-/D*

Guit. B. *Dm9* *Bb-/D*

Obligado

29

Fl. *mp*

Tpt. en Sib *mp*

Sax. T. *mp*

Guit. El. *mp*

Guit. B. *mp*

OIR, PENSAR Y TOCAR

5

33

Fl. Tpt. en Sib. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system contains measures 33 through 36. The Flute part features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The Saxophone Tenor part plays a similar eighth-note pattern. The Electric and Bass Guitars are marked with a slash and a percent sign, indicating they are silent.

37

Fl. Tpt. en Sib. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system contains measures 37 through 40. The Flute and Saxophone Tenor parts continue their melodic lines. The Electric and Bass Guitars remain silent, marked with a slash and a percent sign.

41

Fl. Tpt. en Sib. Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system contains measures 41 through 44. The Flute and Saxophone Tenor parts play melodic lines. The Electric Guitar part features a series of chords, and the Bass Guitar part plays a rhythmic accompaniment. The Tpt. en Sib. part is silent.

OIR, PENSAR Y TOCAR

6

45

Fl. Tpt. en Sib Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system covers measures 45 to 48. The Flute (Fl.) and Tenor Saxophone (Sax. T.) parts feature a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes. The Trombone (Tpt. en Sib) part is silent. The Electric Guitar (Guit. El.) part is silent with a slash indicating a continuation. The Bass Guitar (Guit. B.) part provides a bass line with quarter notes.

49

Fl. Tpt. en Sib Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system covers measures 49 to 51. The Flute (Fl.) and Tenor Saxophone (Sax. T.) parts continue with their rhythmic patterns. The Trombone (Tpt. en Sib) part remains silent. The Electric Guitar (Guit. El.) part is silent with a slash. The Bass Guitar (Guit. B.) part continues with a steady bass line.

52

Fl. Tpt. en Sib Sax. T. Guit. El. Guit. B.

This system covers measures 52 to 55. The Flute (Fl.) part plays a melodic line with a slur. The Trombone (Tpt. en Sib) and Tenor Saxophone (Sax. T.) parts play sustained notes with slurs. The Electric Guitar (Guit. El.) part plays chords with a slash. The Bass Guitar (Guit. B.) part plays a bass line with a slash.

OIR, PENSAR Y TOCAR

7

57

Fl. *mf*

Tpt. en Sib *mf*

Sax. T. *mf*

Guit. El. *mf*

Guit. B. *mf*

61 SOLO

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

65

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

8

69

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

mf

Detailed description: This system of music covers measures 69 to 72. It features five staves: Flute (Fl.), Trumpet in B-flat (Tpt. en Sib), Tenor Saxophone (Sax. T.), Electric Guitar (Guit. El.), and Bass Guitar (Guit. B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The flute part has a melodic line with rests. The trumpet and saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The electric guitar part consists of chords with a slash, indicating a specific voicing. The bass guitar part has a simple eighth-note bass line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present above the trumpet staff.

73

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

cresc.

Detailed description: This system of music covers measures 73 to 76. It features the same five staves as the previous system. The flute part has a simple melodic line. The trumpet and saxophone parts play a simple harmonic line. The electric guitar part is silent, indicated by a horizontal line. The bass guitar part has a simple eighth-note bass line. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present above the trumpet staff.

77

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

Detailed description: This system of music covers measures 77 to 80. It features the same five staves as the previous systems. The flute part has a simple melodic line. The trumpet and saxophone parts play a simple harmonic line. The electric guitar part is silent, indicated by a horizontal line. The bass guitar part has a simple eighth-note bass line.

OIR, PENSAR Y TOCAR

9

81

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. EL.

Guit. B.

85

D.C. al Coda

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. EL.

Guit. B.

OIR, PENSAR Y TOCAR

10

89

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.

93

Fade Out

Fl.

Tpt. en Sib

Sax. T.

Guit. El.

Guit. B.