

**INTERPRETACIÓN DE MELODÍAS ESTÁNDAR DE JAZZ Y OTRAS PIEZAS DE
CARÁCTER IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN TENOR**

OSCAR LEONARDO VANEGAS RAMÍREZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2.014

**INTERPRETACIÓN DE MELODÍAS ESTÁNDAR DE JAZZ Y OTRAS PIEZAS DE
CARÁCTER IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN TENOR**

OSCAR LEONARDO VANEGAS RAMÍREZ

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de:
Licenciado en Música**

**Director:
RAÚL HERNANDO MANCIPE SANCHEZ
Maestro en música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES- MÚSICA
BUCARAMANGA**

2.014

DEDICATORIA

“Así como un buen día trae una buena noche, un buen vida trae una buena muerte” Da Vinci.

A la memoria de mis abuelos, Herminda y Antonio. A la eterna vida y amor de mi mamá, Gabriela.

AGRADECIMIENTOS

A Gabriela, por su amor, por regalarme parte de su vida. Su respeto, la comprensión y su incondicional apoyo siempre me han acompañado. Los nuevos días llegan.

A la Música por ser el único espacio donde puedo ser y el camino para conocer mi espiritualidad y religiosidad.

A mi saxofón. Por mostrarme como soy.

A mi familia por su amor, apoyo, acompañamiento y buen humor.

A mis amigos de toda la vida Pinky y Nilson.

A Alejandro Negrete. La locura es una facultad, es un camino a la felicidad, a la libertad.

A Juan José Ortiz Camacho. Por enseñarme a entender que esto es mucho más que sonidos, que es la vida misma.

A Raúl Mancipe, mi amigo y mi maestro de saxofón. Gracias por enseñarme a medir de manera consciente las libertades y los gustos. Gracias confiar en mí.

.A Interior 4, una de mis prácticas de conjunto favoritas y por ser mi familia en Bucaramanga. Gracias por permitirme grabar un disco, el primero de muchos que se ven venir.

A Juan López, mi primer profesor de música. Esto realmente es un estilo de vida
A Jorge Ortiz, Daniel Criado y Juan Ortiz. Gracias por permitirme tocar este concierto con ustedes.

Y sobre todo a los grandes artistas de la música Jazz por regalarnos en sus discos las verdades de sus vidas.

CONTENIDO

	Pág.
INTRUDUCCIÓN	17
1. GENERALIDADES	19
1.1. JUSTIFICACIÓN	19
1.2. OBJETIVOS	20
1.2.1. Objetivo general	20
1.2.2. Objetivos Específicos	20
2. SONIDO	22
2.1 ASPECTOS TÉCNICOS EN EL DESARROLLO SONORO	24
2.1.1. Estabilidad.	25
2.1.1.1. Embocadura	26
2.1.1.1.1. Labio Superior	28
2.1.1.1.2 Labio Inferior	28
2.1.1.1.3 Dientes	29
2.1.1.1.4 Lengua	30
2.1.1.2 Apoyo abdominal y Capacidad Aeróbica	33
2.1.2 Afinación.	35
2.1.2.1 Audición Musical	36
2.1.2.2 Solfeo	38
2.1.2.3 Nota Larga	39
2.1.3 Color.	42
3. TÉCNICA	44
3.1 ATAQUE	45

3.1.1 La Articulación.	46
3.2. EL METRÓNOMO	49
3.2.1 Uso del Metrónomo.	51
3.3 EJERCICIOS DE DESARROLLO TÉCNICO	52
3.3.1. Escala Mayor:	55
3.3.2. Modos de la Escala Mayor:	56
3.3.3. Tríadas Mayores:	58
3.3.4. Tríadas Menores:	60
3.3.5. Tríadas Aumentadas:	62
3.3.6. Tríadas Disminuidas:	64
3.3.7. Cuatriada Mayor: Séptima Mayor	66
3.3.8. Cuatriada Mayor: Sexta Mayor	68
3.3.9. Cuatriada Mayor: Séptima Menor	70
3.3.10. Cuatriada Menor: Séptima Menor	72
3.3.11. Cuatriadas: Disminuidas	74
3.3.12. Cuatriadas: Semidisminuidas	76
3.3.13 Escala Cromática	78
3.4.14 Ejercicios Diatónicos	79
4. DESARROLLO DEL LENGUAJE	80
4.1 EL SOLO DE JAZZ:	82
4.2 INTRODUCCIÓN A LA IMPROVISACIÓN:	83
4.4 RELACIÓN ESCALA – ACORDE	91
4.5 RECOMENDACIONES PARA EL DESARROLLO DEL REPERTORIO	99
4.6 BASES PARA EL ESTUDIO DE LENGUAJE IMPROVISATORIO DE UN ESTÁNDAR	101
4.7 SWING	112
4.8 TRANSCRIPCIÓN:	118
5. PROGRAMA DEL RECITAL	123

5.1 ANÁLISIS GENERAL: PROGRAMA DE CONCIERTO	124
5.1.1 Night and Day (Cole Porter 1.981 – 1.964	124
5.1.2 Recorda Me (Joe Henderson 1.937- 2.001).	134
5.1.3. Blue in Green (Miles Davis 1.926 – 1.991)	141
5.1.4 Au Privave (Charlie Parker 1.920 – 1.955)	148
5.1.5 Tennesse Waltz (Pee Wee King- Redd Stewart 1.914 -2.000, 1.923 -2.003)	155
5.1.6 Dexterity (Charlie Parker 1.920 – 1.955)	162
5.1.6 B.I.T. (Blow It) (Juan José Ortiz Camacho 1.982)	168
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	177
ANEXOS	180

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Notas escritas para el Saxofón Tenor y notas reales (Tesitura).	24
Figura 2. Posición del mentón.	27
Figura 3. Posición de la embocadura aconsejada.	30
Figura 4. Quintas para amplitud sonora	42
Figura 5. Transcripción <i>Solo</i> de John Coltrane (Saxofón Tenor)	43
Figura 6. Articulaciones para el estudio de escalas	48
Figura 7. Silabas recomendadas para el golpe de lengua.	49
Figura 8. Compás de 4/4 en teoría musical	51
Figura 9. Compás de 4/4 en <i>Jazz</i>	51
Figura 10. Escala Mayor	55
Figura 11. Modos de la Escala Mayor.	56
Figura 12. Tríadas Mayores	58
Figura 13. Tríadas Menores	60
Figura 14. Tríadas Aumentadas	62
Figura 15. Tríadas Disminuidas.	64
Figura 16. Cuatriadas con Septima Mayor	66
Figura 17. Cuatriada con Sexta Mayor	68
Figura 18. Cuatriada Mayor con Séptima Menor	70
Figura 19. Cuatriada Menor con Séptima Menor	72
Figura 20. Cuatriadas Disminuidas	74
Figura 21. Cuatriadas Semidisminuidas	76
Figura 22. Ejercicios diatónicos	79
Figura 23. Cadencia ii-V7- Imaj7	86
Figura 24. Arpegios Diatónicos Ascendentes	87
Figura 25. Arpegios diatónicos Descendentes	87
Figura 26. IIm7-V7-I Jerry Bergonzi	90

Figura 27. IIm7-V7-I Charlie Parker en <i>Billie's Bounce</i>	90
Figura 28. IIm7-V7-I Lester Young en <i>All of Me</i>	90
Figura 29. IIm7- V7- Imaj7 Jamey Abersold	90
Figura 30. IIm7-V7-Imaj7 Ascendente y descendente	91
Figura 31. Modos y acordes de la <i>Escala Mayor</i>	92
Figura 32. Modos y Acordes de la Escala Menor Melódica	93
Figura 33. Acordes: <i>mayor, menor, aumentado y disminuido</i>	94
Figura 34. Extensiones del acorde en el modo mayor y menor melódico	98
Figura 35. " <i>Autumn Leaves</i> ", armonía básica	102
Figura 36. Tocar las tónicas de cada acorde	103
Figura 37. Tocar las cinco primeras notas de la escala de cada acorde	103
Figura 38. Tocar las cuatriadas ascendentes	104
Figura 39. Tocar cuatriadas descendentes	104
Figura 40. Tocar escalas ascendentes	105
Figura 41. Tocar escalas descendentes	105
Figura 42. Tocar cuatriadas ascendentes y descendentes mezcladas	106
Figura 43. Tocar cuatriadas con la novena (9)	106
Figura 44. Tocar la escala ascendente y Cuatriada descendente	107
Figura 45. Tocar la Cuatriada descendente y la escala ascendente	107
Figura 46. Tocar licks extraídos de solos sobre las progresiones de IIm7 -V7Imaj7	108
Figura 47. Permutación #1: 1-2-3-5 y 1-3-4-5 (<i>mayor y menor</i>)	110
Figura 48. Permutación #2: 2-1-5-3 y 3-1-5-4 (<i>mayor y menor</i>)	111
Figura 49. Permutación #3: 3-5-2-1 y 4-5-3-1 (<i>mayor y menor</i>)	111
Figura 50. Tresillos de negra con acento en la última corchea de cada negra	117
Figura 51. Corcheas de Jazz basadas en tresillos	117
Figura 52. Transcripción solo de Wardell Gray sobre "Bernie's Tune" "46 a '2:02	121
Figura 53. Análisis de Forma (<i>Night and Day</i>)	128
Figura 54. Análisis armónico (<i>Night and Day</i>)	130

Figura 55. Cole Porter	132
Figura 56. Análisis de Forma (<i>Recorda Me</i>)	136
Figura 57. Análisis Armónico (<i>Recorda Me</i>)	138
Figura 58. Joe Henderson en New York. 1.995	140
Figura 59. Análisis de Forma (<i>Blue in Green</i>)	144
Figura 60. Análisis Armónico (<i>Blue in Green</i>)	145
Figura 61. Miles Davis. Sesión de <i>Kind of Blue</i> . 1.959	146
Figura 62. Análisis de Forma (<i>Au Privave</i>)	150
Figura 63. Análisis Armónico (<i>Au Privave</i>)	151
Figura 64. Charlie Parker.	152
Figura 65. Análisis de Forma (<i>Tennessee Waltz</i>)	158
Figura 66. Análisis Armónico (<i>Tennessee Waltz</i>)	159
Figura 67. Pee Wee King.	160
Figura 68. <i>Redd Stewart</i>	161
Figura 69. Estructura Armónica de A (<i>I Got Rhythm</i>)	163
Figura 70. Estructura Armónica de A en la era <i>BeBop</i> (<i>Dexterity</i>)	164
Figura 71. Análisis de Forma (<i>Dexterity</i>)	165
Figura 72. Análisis Armónico (<i>Dexterity</i>)	166
Figura 73. Análisis de Forma (<i>B.I.T- Blow It</i>)	170
Figura 74. Análisis Armónico (<i>B.I.T – Blow It</i>)	171
Figura 75. Juan José Ortiz Camacho, Bar Dixie, Bucaramanga. 2.013	172

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Arpeggios ascendentes desde diferentes grados	88
Tabla 2. Arpeggios Descendentes desde diferentes grados	89
Tabla 3. Escalas en acordes mayores	95
Tabla 4. Escalas en acordes menores	96
Tabla 5. Escalas en acordes dominantes	96
Tabla 6. Escalas en acordes suspendidos	97
Tabla 7. Escalas en acordes semidisminuidos	97
Tabla 8. Escalas en acordes disminuidos	97
Tabla 9. Tensiones permitidas en los diferentes acordes	98
Tabla 10. Grados de la escala requeridos para las permutaciones	109
Tabla 11. Permutaciones para acordes mayores y dominantes	109
Tabla 12. Permutaciones para acordes menores y semidisminuidos	110
Tabla 13. Estructura <i>Night and Day</i> .	129
Tabla 14. Estructura <i>Recorda Me</i>	138
Tabla 15. Estructura de Blue in Green	145
Tabla 16. Estructura de <i>Au Privave</i>	152
Tabla 17. Estructura de Tennesse Waltz.	159
Tabla 18. Estructura de <i>Dexteriry</i> :	167
Tabla 19. Estructura de <i>B.I.T (Blow It)</i>	172

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura de Night and Day. Cole Porter	180
Anexo B. Partitura de Recorda Me. Joe Henderson	181
Anexo C. Partitura de Blue in Green. Miles Davis	183
Anexo D. Partitura de Au Privave. Charlie Parker.	184
Anexo E. Partitura de Tennesse Waltz. Pee Wee King, Redd Stewart	185
Anexo F. Partituta de Dexterity. Charlie Parker	186
Anexo G. Partitura de B.I.T (Blow It) Juan José Ortiz Camacho.	187

RESUMEN

TITULO:INTERPRETACIÓN DE MELODÍAS ESTANDAR DE JAZZ Y OTRAS PIEZAS DE CARÁCTER IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN TENOR

AUTOR: VANEGAS RAMIRÉZ, OSCAR LEONARDO **

PALABRAS CLAVES: Jazz, Improvisación, Lenguaje, Técnica, Sonido, Charlie Parker, Miles Davis, Saxofón Tenor.

DESCRIPCIÓN:

Experimentar el uso consciente de las herramientas del lenguaje musical en el desarrollo de la comunicación, usando como medio de expresión la improvisación, ha sido la razón del estudio planteado en este documento. Los diferentes conceptos que se desarrollan en el curso de la ejecución toman relevancia al momento de codificar y establecer algunos lineamientos teóricos para el desarrollo de un lenguaje nutrido, consiente, certero y comprensible.

En el uso de las diferentes formas de concretar la manera de comunicarse al momento de improvisar en la música Jazz, el intérprete que ha experimentado en su formación un contacto directo con la teoría de la música y los elementos desarrollados en la pedagogía de la enseñanza del Jazz, dispone de elementos concertadores que se evidencian en el curso de la interpretación de una pieza de carácter improvisatorio y permiten gestar en la interpretación de la subjetividad musical.

La manera más directa de probar y exponer las ideas salidas de la teorización en el aprendizaje de esta forma de arte es en el Concierto de Jazz. Exponer a la ejecución concreta las ideas prestablecidas durante el proceso de formación en el desarrollo de la ejecución ejercen en el intérprete un estado de exigencia en el conocimiento y dominio claro de los elementos a usarse y la seguridad al experimentar el momento del *solo*.

El concierto que sustenta esta tesis esta ceñido a la tradición del desarrollo en el aprendizaje del lenguaje de la improvisación en Jazz, proponiendo la interpretación de formas de carácter estándar y piezas de texturas modernas venidas de la música Pop.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes. Director de Proyecto: Raúl Hernando Mancipe Sánchez

ABSTRAT

TITLE: INTERPRETATION OF STANDARD JAZZ MELODIES AND OTHER PIECES OF IMPROVISATOR CHARACTER ON TENOR SAXOPHONE⁺

AUTHOR: VANEGAS RAMÍREZ, OSCAR LEONARDO^{}**

KEYWORDS: Improvisation, Language, Technical, Sound, Charlie Parker, Miles Davis, Tenor Saxophone.

DESCRIPTION:

Experiencing the conscious use of tools of musical language in the development of communication, using improvisation as a means of expression, has been the reason for the study raised herein. Different concepts developed in the course of interpretation become relevant at the time of encoding and establishing theoretical guidelines for the development of a nourished, conscious, accurate and clever language.

In the use of different forms of concrete ways to communicate when improvising in Jazz music, the performer who has undergone training in direct contact with the music theory and developed elements in the pedagogy of teaching Jazz, has available certain coordinating elements that become evident during the interpretation of a piece of improvisatory character and allow us to grow in the interpretation of musical subjectivity.

The most direct way to test and expose ideas originated from the theorizing on the learning of this art form is in the Jazz Concert. Exposing to concrete interpretation the preset ideas during the process of training in the development of interpretation applies on the interpreter a state of demand in the clear knowledge and mastery of the elements to be used and the sureness when experiencing the moment of the solo.

The concert behind this thesis is adhered to the tradition of the development in the learning of language of jazz improvisation, proposing the interpretation of forms of standard character and pieces of modern textures from Pop music

* Dedree Project

** Faculty of Human Sciences. Art School. Project director: Raúl Hernando Mancipe Sánchez

INTRUDUCCIÓN

El trabajo a seguir expone y argumenta conceptos, elementos teóricos, elementos cognitivos y prácticos venidos de diversas fuentes (academia, investigación, empirismo) para la realización de un Concierto de Jazz, usando como herramienta primordial de expresión la Improvisación.

Este libro está dividido en tres capítulos que contienen un *abstract* del proceso instrumental, teórico y práctico (*Sonido, Técnica, Desarrollo del Lenguaje*) llevado a cabo para iniciarse en el manejo de la improvisación en la Música Jazz a nivel de principiante. Además, cuenta con el análisis formal de repertorio escogido para el concierto; este está basado en las formas principales de la Música Jazz desarrolladas principalmente en la primera mitad del siglo XX (*Blues Mayor, Rhythm Changes, Ballad Song, Waltz*) y

Para los instrumentistas que desean ampliar sus conocimientos o simplemente quieren direccionar su estudio de la música hacia el Jazz, podrán encontrar en este trabajo una guía de iniciación en la organización de conceptos, trabajo técnico y visión artística de esta forma de arte. Cabe aclarar que esto no es una metodología y que no pretende decir una verdad y marcar un camino, teniendo en cuenta que la información que aquí radica es solo una manera, entre muchas, de realizar esta actividad. Esta guía busca orientar al instrumentista que desee conocer e introducirse en los rudimentos que se requieren para el estudio improvisación.

El arte de la Improvisación es tan antiguo como la música misma y no es un don totalmente venido de alguna deidad; es el desarrollo de un proceso intelectual,

metódico y artístico de personas que se indagan, analizan y buscan la expansión del espectro sonoro universal y la comunicación a partir de sonidos.

1. GENERALIDADES

1.1. JUSTIFICACIÓN

Las condiciones del medio, las necesidades impuestas por la sociedad contemporánea, las habilidades con que se cuenta y no se cuenta, sumado a la historia del desarrollo en movimiento de la Civilización Occidental son factores que en gran medida rigen las circunstancias del desenvolvimiento del ser humano y su forma de ser, exigiendo de cada individuo un constante cambio en la visión que construye del mundo y la manera de como estar o no inmerso en este desbalanceado y presuroso cambio. Las herramientas para sortear, solucionar e imponerse sobre este tipo de situaciones son dadas, en casi todo los casos, en una mínima parte. En ocasiones resultan totalmente negadas para la gran mayoría de individuos, exponiéndolos a un conflicto de su cosmovisión con la realidad existente y a una confusión del ser, que puede ser un paso al final de un sueño inconcluso.

Es en esta medida donde una herramienta tan humana y locuaz como la *improvisación* toma una relevancia especial pasando de ser una herramienta de última mano para convertirse en un lenguaje de lo incierto. Esta lleva a adentrarse en caminos desconocidos, sin el menor afán de saber si es bueno o malo, pero si con toda la seguridad de que lo andado y conocido no es en vano.

Existe dicho popular entre la comunidad afro descendiente de los Estado Unidos que reza: *“América es el lugar donde los negros abrieron sus alas”*. Estas palabras ejemplifican el desarrollo de una “transculturación”- más con tinte de esclavismo- que baso su desarrollo en la *improvisación*, tomando de donde se podía y

ofreciendo lo mejor de cada uno de sus actores, sin anteponer las limitaciones o las condiciones de una cruda e incómoda realidad.

La realización del Concierto basado en Jazz, es el resumen de una búsqueda personal en la música mediante el uso de un proceso académico y subjetivo venido meramente del gusto y transformado por las condiciones presentes en el desarrollo del estudio. Está dirigido a todas las personas con deseos de conocer una forma de arte foráneo y un proceso musical en constante formación.

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo general

- Presentar un recital de Jazz con piezas de carácter improvisatorio usando el Saxofón Tenor como instrumento solista y acompañamiento de Guitarra eléctrica, Bajo Eléctrico y Batería.
- Documentar el proceso de iniciación en el estudio de la improvisación en Jazz llevado a cabo para el concierto. Se debe aclarar que no es una metodología, sino, más bien, una experiencia registrada.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Ejecutar e interpretar de manera adecuada y afín al estilo escogido para cada una de las piezas, aplicando las diversas formas de tocar y pensar la improvisación aprendidas en la carrera.
- Establecer un canal directo de comunicación con la banda que contribuya al desarrollo de la pieza, el estilo escogido y la fluidez de esta misma.

- Experimentar el desarrollo melódico improvisado en el momento del concierto, recurriendo a lenguaje, sensaciones, musicalidad e ideas aprendidas de los discos o creadas en el proceso de formación.
- Dejar registro del proceso de iniciación en el estudio de los rudimentos de la Improvisación para la persona que quiera iniciarse en este estudio.
- Crear el interés por el desarrollo personal de la creatividad, creyendo en la intuición y riesgo de adentrarse en lo que se desea, manteniendo siempre claro para cada uno lo que se quiere y se desea sin importar los contratiempos, el medio, o los dramatismos.

2. SONIDO

De los diferentes elementos que podemos encontrar en un saxofonista, y de los más personales, es su *sonido*. Siendo este el primer punto en el desenvolvimiento sonoro y la primera impresión que recibe el oyente.

Abordando este tema de la naturaleza misma del músico (ya que por antonomasia, proviene del sonido) encontramos toda una fuente de conocimientos y literatura inconmensurable de diferentes tesis sobre cómo debería sonar o no sonar; repercutir o calar; y hasta, en definitiva, ser el conductor primario de la música en sí, al momento de tocar o cantar.

En la búsqueda diaria que se hace en el *sonido*, de la manera de como apropiarse de él y de sus dimensiones, se puede partir de diversos presupuestos y pre-saberes que se encuentran en las diferentes fuentes: literatura musical, videos instruccionales, clases magistrales, o consejos de un amigo; todos venidos de un total exterior. Para su fortuna, entre todas las maneras de hallarlo, el músico del siglo XX vivió la gran oportunidad (que en otrora fuese un sueño de las dimensiones de una historia Julio Verne) de tener acceso casi vivo y no directo a ese *Sonido*; al poder escuchar en los *discos* el momento captado en la ejecución de los grandes maestros y artistas de la Música.

En la Música Jazz, como en cualquier otro tipo de arte los rudimentos y las herramientas básicas garantizan los mejores elementos de inicio en el desarrollo del estudio para la expresión de un mensaje, y que en la música se traduce en *sonido* e idea musical. Estos elementos se apoyan en el contacto que tiene el músico con el desarrollo de estos conceptos; estos son: *Estabilidad, Afinación, Color*, y elección del *Setup*, como elementos fundamentales. Además, basándose

en lo anteriormente hablado sobre el registro en disco, el estudio del sonido en el *Jazz* depende de lo que se escucha e interioriza en los discos publicados por los grandes saxofonistas del *Jazz* y la manera en la que eran grabados; teniendo en cuenta el contexto histórico del *Jazz* y su desarrollo, así como de su proveniencia y el sitio por excelencia para su ejecución en las décadas de los 40's, 50's y 60's: el *Night Club de Jazz*.

A diferencia de la *música académica* que desarrollo su sonoridad en las cámaras del *Renacimiento* o las grandes salas de concierto de Norteamérica, el *Jazz* generó y gesto su desarrollo sonoro dentro de las famosas y preferidas (por la comunidad negra de Harlem, NY) salas de bailes como la sala *Savoy*, Harlem, New York; donde en la década de los 30' Chick Webb se corona como el primer *Rey de Swing*, venciendo a Benny Goodman y su orquesta, o el entoldado del bar *Minton's Playhouse* donde se celebraron las primeras *Jam Sessions* de la época del *Bebop*, y donde músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Leon "Chu" Berry, Lester Young, Coleman Hawkins, Sonny Rollins Thelonious Monk, Kenny Clarke entre otros, noche tras noche probaban sus ideas y experimentaban en nuevas sonoridades dándole, de esta manera, un toque característico al sonido de sus instrumentos en medio de la algarabía del baile y la tertulia de los asistentes.

Cabe aclarar que el *Jazz* no es ajeno al "cambio" quizás porque es una de sus principales características renovadoras, y que a su vez ha permitido, en el ciclo de su desarrollo, incorporar grandes músicos venidos de estudios académicos en conservatorios y universidades que aporten nuevas maneras de tocar los instrumentos. Estas nuevas maneras obedecen a la sonoridad híbrida de este tiempo y que representan la unión y globalización de la información musical existente en el mundo. Algunos de los diversos ejemplos que encontramos son los saxofonistas Mark Turner, Greg Osby, Will Vinson, Bill McHenry, Chris Potter, Tony Malaby, Seamus Blake, David Sanchez, Steve Coleman, Miguel Xenón, entre otros.

diversas tareas que ha traído con sí el desarrollo de la enseñanza musical cuya escuela, a diferencia de la plástica o la dramaturgia, no ha sido víctima de los diversos desarrollos antropológicos y estéticos venidos en diferentes momentos en la historia del ser humano y se ha mantenido intacta en su metódica, pero humana manera de enseñar desde hace más de 200 años (estudio de sonido, técnica, repertorio de manera repetitiva).

Para empezar el estudio del *Sonido* se deben tener en cuenta aspectos que determinan la evolución de esta tarea en la rutina de estudio. Estos puntos y referentes, representan objetivos claros a seguir y exigencias en la labor musical profesional. A continuación se hace referencia a los conceptos que se recomiendan revisar en la práctica musical:

- Estabilidad
- Afinación
- Color

2.1.1. Estabilidad . Los aspectos primarios que se hacen importantes en la interpretación del saxofón como son la embocadura, el apoyo abdominal, la capacidad aeróbica y la ejecución constante del saxofón son los principales elementos que contribuyen en el desarrollo de la *Estabilidad*. Cada uno de estos elementos conserva *tips* de apoyo para poder desarrollar este concepto. Todos estos puntos a tener en cuenta ayudan a la ejecución estable de determinada pieza, que genera en el oyente una audición fluida y sin interrupciones en el discurso musical.

En el desarrollo técnico de la *Estabilidad*, se recomienda realizar un estudio ordenado de estos aspectos nombrados anteriormente (*embocadura, apoyo abdominal y capacidad aeróbica*) que ayudan a afianzar el desarrollo de este concepto.

2.1.1.1. Embocadura: Teniendo en cuenta las diferentes particularidades físicas corporales como son la forma en la que están distribuidos nuestros dientes, la morfología del mentón o el tamaño de nuestros labios, el saxofón requiere de ciertas pautas al momento de establecer la posición de la embocadura ya que es acá donde se conecta el cuerpo con el instrumento y donde confluyen los primeros elementos de la interpretación instrumental (volumen, color, *vibrato*, etc.).

Comencemos con la postura de la boca. Al momento previo de introducir la boquilla en la boca, y obviando las diferencias físicas que no deben ser de mayor importancia –el cuerpo es la mayor fuente de la individualidad, y, por ende, cada individuo debe conocerlo y manejarlo-, el intérprete debe pensar en la parte inferior de su cara que comprende debajo de la nariz hasta su mentón, además de tener en cuenta sus mejillas. Es importante realmente pensar en esta parte, partiendo de la idea de lo que no se hace en el cerebro no se puede ejecutar con el cuerpo.

La importancia de pensar en esta parte es conocer desde nuestro sistema nervioso, realizar un reconocimiento sensorial de los músculos que confluyen en esta actividad, tocando con las manos y reconociendo cada parte; boca, labios, mentón, mejillas, y sentirlos libres de toda tensión. Luego de chequeado esta parte del cuerpo, pensaremos en una línea imaginaria que desciende de la parte inferior de la nariz y llega a la punta del mentón. Debemos tener en cuenta una regla física común de la naturaleza de la gran mayoría de los cuerpos a la hora de trazar nuestra línea imaginaria: es la tendencia a tener el mentón un poco retraído. Para esta labor es debido pensar en sacar un poco el mentón hacia adelante con un pequeño impulso apoyado en los músculos que sostienen el maxilar inferior. Es de aclarar, en este impulso, el maxilar inferior no debe proyectarse más al frente que el similar superior y que, quizás, debe mantenerse al margen o un poco atrás. Lo más importante en este movimiento es que se logre controlar en el dinamismo de la ejecución y este no genere dolencias o incomodidades.

Después de generado este movimiento e introduciendo la boquilla a la boca y al momento de bloquear cualquier ápice de aire, se notará que las puntas de los labios realizan un movimiento hacia los sus extremos, con una leve intensión de sonrisa pero no llegando a tal punto. Al llegar a esto, es donde encontramos la manera en que se ve la *embocadura*. Algunas personas deciden adoptar una posición de sonrisa o un término medio de estas dos posturas; es de elección del ejecutante decidirse por una sonoridad y elegir a su gusto la manera en que adopta una decisión para su forma de tocar.

Figura 2. Posición del mentón.



A continuación, ya habiendo explicado la posición del mentón y de la boca, se abordará los otros tres elementos que interviene en la *Embocadura*; estos son: *Labio Superior, Labio Inferior, Dientes y Lengua.*

2.1.1.1.1. Labio Superior: El labio debe reposar sobre la parte superior de la boquilla tapando los dientes, que a su vez, reposan sobre la superficie de la boquilla. El labio superior debe cumplir la labor de tapar los ápices de aire que se generen en la unión de los dientes con la boquilla y la unión de este con el labio inferior al momento de tener la boquilla dentro de la boca. Sobre el labio superior reposa la tarea de mantener la tranquilidad, ya que es donde la presencia de los músculos faciales aduce menor fuerza para ejercer dicha presión al momento de iniciarse en el aprendizaje del instrumento. Los músculos que comprenden esta zona deben ser retraídos de manera leve y sin generar tensiones durante la ejecución del saxofón, fijando su atención en ejercer una posición firme pero no tensa esta parte de la cara.

2.1.1.1.2 Labio Inferior: El *labio inferior* es la parte de la boca que más contacto tiene con la boquilla. Este, es quizás, el punto más importante en la embocadura, teniendo en cuenta que en este sitio se genera la vibración de la lengüeta -razón del sonido del saxofón-, que conduce al aire hacia el *resonador*, que en este caso es el saxofón.

El *labio inferior* debe cubrir los dientes del maxilar inferior, ofreciendo a la lengüeta un lugar donde reposar en su proceso de vibración generada por el aire impulsado desde el diafragma, y el movimiento que genera éste en la lengüeta. El labio inferior es la herramienta que el ejecutante debe conocer de manera magistral y con habilidad; de él, depende el control sonoro del instrumento, la afinación (con ayuda del apoyo diafragmático), el manejo del matiz y el color sonoro.

La *tensión consiente* que se genera en esta parte de la embocadura depende de dos factores; *primer factor*: la fuerza que se realiza a partir de los músculos del labio; *segundo factor*, la presión ejercida por el maxilar inferior. Comprendiendo que la persona que consulta este *abstrat* como referencia, debe tener conocimientos de un nivel académico superior a un aficionado.

En el primero se debe tener en cuenta para la búsqueda de *overtones* (armónicos del saxofón) en el registro alto y *altissimo*, aparte de contribuir con el control de la afinación; el segundo factor hace referencia a la tranquilidad con la que adoptamos la posición de la embocadura. De esta presión depende la sonoridad de *subtone*, muy usual en las interpretaciones de piezas lentas en el Jazz (*Baladas*), donde podemos encontrar el sonido aterciopelado producido por el exceso de aire en la campana del saxofón y la sensación de mandíbula caída. Se recomienda escuchar saxofonistas de Jazz de la “*era del swing*”², tales como Lester Young, Don Byas, Coleman Hawkins, Zoot Sims, entre otros.

En palabras del Larry Teal (quien fuera maestro del gran saxofonista de Jazz Joe Henderson) en su libro “*El Arte de Tocar el Saxofón: La razón para dejar caer el saxofón es sólo que no debe ser parte del sostén muscular. Debe estar libre para usar en el vibrato y separado de manera que la cavidad bucal pueda acomodar la boquilla.*”³

2.1.1.1.3 Dientes: El maxilar superior reposa sobre la parte superior de la boquilla, ejerciendo la tarea de c a la posición de la boquilla cuando se encuentra dentro de la boca. El labio no debe interponerse en el contacto de estos con la boquilla. La fuerza ejercida por ellos no debe existir, ya que solamente reposan de manera natural sobre la boquilla.

Respecto a los dientes del maxilar inferior, que representan mayor presión sobre la boquilla en el comienzo del proceso de formación, deben ser cubiertos por el labio inferior y generar una sensación de “*colchón*” y de tranquilidad. Debido al impulso desde los músculos maxilares por su retracción natural, y a la tendencia natural de la boca a cerrarse, se debe generar en el cerebro la sensación de

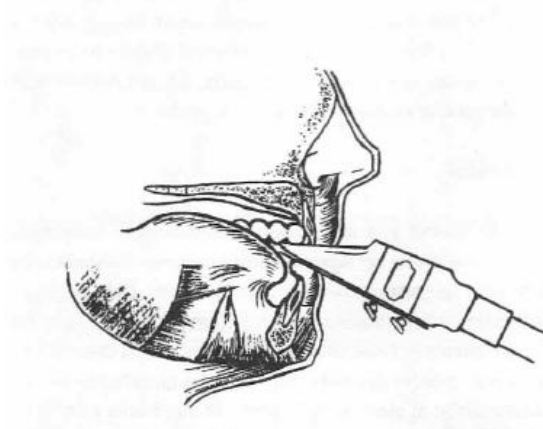
² APOLO Y BACO. Era del swing. <http://www.apoloybaco.com/discografiabasicaanostreinta.htm>. (Citado en Septiembre de 2.013)

³ TEAL, Larry. El Arte de Tocar el Saxofón: Embocadura. Miami, Florida: Summy-Birchard Music, 1997. 41p.

tranquilidad y relajación. El labio inferior debe obstruir el contacto de los dientes con la boquilla para permitir generar la vibración de la caña al momento de introducir el aire; de esta vibración depende el sonido del saxofón, y desde este punto se manejan diversas características de sonido como la afinación, el timbre e interviene en la obtención de los *overtones*. Para la gran mayoría de saxofonistas que se dedican al estudio de la música clásica este representa un punto importante, debido a la exigencia en la “calidez sonora” y a la afinación milimétrica, trayendo consigo la presión de los dientes, que si no se sabe manejar, puede generar lesiones en los músculos faciales y en el labio. Para esto existen accesorios como láminas de plástico o de metal que recubren los dientes inferiores.

2.1.1.1.4 Lengua: La posición de la lengua debe ser homogénea a la posición natural, reposando en la cavidad bucal como de costumbre, sin interrumpir el fluido del aire y presta al movimiento del ataque sin generar tensión en ella. Acerca del movimiento de esta se hablará más adelante, en el sitio que corresponde a la ***Técnica***.

Figura 3. Posición de la embocadura aconsejada.



Teal, Larry. “El Arte de Tocar el Saxofón”. *Summy-Birchard Music*. 1.997. 43p.

Ya habiendo abordado la estructura morfológica de la embocadura y sus principales componentes, se darán unos consejos para el fortalecimiento de estas partes mediante

ejercicios de rutina diaria que contribuyen a definir la posición de la boca con respecto a la boquilla. Estos dos ejercicios contribuyen al fortalecimiento de los músculos de los labios y de los músculos de apoyo del maxilar inferior (estos dos ejercicios han sido tomados del libro “El Arte de Tocar el Saxofón”, Larry Teal):

1. *Las Comisuras de la Boca: Silbe. Notará que las comisuras de la boca automáticamente se mueven hacia el centro. Ahora produzca una sonrisa amplia, volviendo las comisuras hacia atrás (lo más atrás posible). Debe sentir la tensión en las comisuras. Alterne la posición del silbido con la de la sonrisa, despacio al principio, pero después más regular. Después de más o menos cincuenta veces, probablemente sentirá los músculos cansados, evidencia que están débiles y necesitan esta clase de ejercicios. Repita este ejercicio tres veces al día y pronto notará que los músculos se van fortaleciendo. Este ejercicio se puede realizar indefinidamente para el desarrollo continuo y mantenimiento del tono muscular. (Nota: no es necesario que usted realmente silbe; la posición de los labios es lo realmente importante).*
2. *Los Músculos del Mentón: a) Empuje el labio inferior estrechamente contra el superior. Mantenga derecha la línea del labio sin que la línea del labio inferior sobresalga. Pero presione lo más fuertemente posible. Notará que los músculos del mentón se juntan- condición normal para este ejercicio. Un espejo le ayudará en este ejercicio, de manera que pueda observar la posición. Sostenga durante 10 segundos, luego repita 25 veces. b) Conservando la posición anterior, deje caerla mandíbula mientras mantiene los labios presionados. Luego abra la boca media pulgada, manteniendo la misma relación entre la mandíbula y el labio inferior. Coloque el índice contra el labio inferior y presione con firmeza. El labio inferior debe resistir la presión del dedo sosteniéndose a sí misma sin ayuda de la mandíbula inferior. Si usted siente los dientes inferiores debajo del labio, los músculos del mentón no están sosteniendo correctamente. Los ejercicios musculares del mentón deben practicarse regularmente; ellos ahorran tiempo en el desarrollo de la embocadura cuando se les emplea la presión.⁴*

Dados los conceptos teórico-prácticos que hacen referencia a la posición de la boca al momento de tener la boquilla dentro de esta, y de su comportamiento al momento de ejecutar, así como los ejercicios recomendados para un óptimo

⁴ Teal, Larry. El Arte de Tocar el Saxofón . Miami, Florida: Summy-Birchard Music, 1997. 41p.

desarrollo de la *Embocadura*, se debe tener en cuenta el contexto de este concepto en el *Jazz*, y de cómo los músicos de esta forma de arte lo abordan.

Para los músicos de Jazz que vivieron entre las décadas de los 30's a los 50's, el medio de desempeño y de trabajo musical transcurría en largas horas en conciertos que podían comprender variedad de repertorio y sonoridades; ya fuera tocando en salas de baile por todo el país (USA) o en cálidos *Night Club's* -como los existentes en la famosa *Calle 52^o* ⁵, o como simplemente la llamaban los músicos "*The Street*", la música siempre estaba permeada por el ambiente en el que se movía y para quien era ofrecida.

Al igual que en la música del clasicismos, el opio y el alcohol jugaron un papel importante en el desarrollo de la obra de Mozart o Schubert; en el *Jazz*, la heroína, el alcohol y la marihuana repercutieron noche tras noche en el desarrollo de la ejecución de la música en estos sitios. Muy pocos fueron los músicos que se salvaron de este tipo de adicciones y preferencias, que para algunos significaron problemas con la Ley, problemas en su vida artística, o en ultimas, la muerte.

Pero porqué se hace referencia a este tema al hablar de la *Embocadura* y que consecuencias trajo para la definición de la sonoridad de algunos de los saxofonistas de *Jazz* que se pueden escuchar en los discos; pues bien, debemos saber las consecuencias del efecto de estos elementos en el cuerpo; relajación de los músculos, desconcentración corporal, torpeza en el aparato respiratorio, desorientación visual, entre otras, y el inestable comportamiento emocional de estos individuos. Estos factores en pocas palabras dan una dirección diferente al plano teórico-práctico del saxofón al momento de ejecutarlo y producen diferentes matices en su ejecución. Un gran ejemplo de esta situación es la legendaria

⁵ FUNDACIÓN WIKIPEDIA. 52nd Street (Manhattan).
[http://en.wikipedia.org/wiki/52nd_Street_\(Manhattan\)](http://en.wikipedia.org/wiki/52nd_Street_(Manhattan)) (Citado Septiembre de 2.013)

grabación de la balada de Jimmy Davis, Roger Ramírez y James Sherman llamada “*Lover Man*”⁶ (*Oh, Where Can You Be*), interpretada para el Sello Dial el 29 de julio de 1.946, por el saxofonista Charlie Parker (que en ese momento atravesaba un síndrome de abstinencia a la heroína que tranquilizaba con alcohol y antidepresivos) para la cual había ingerido whisky en exceso y algunos somníferos. En esta grabación que para muchos resulta una *escuela del sonido*, y de donde muchos, para conseguir captar esta sonoridad, transcriben de la versión original esta pieza, capturando nota por nota el sentimiento de Parker y su intensidad sonora.

Una última observación para cerrar el concepto de *Embocadura* es que para los músicos de *Jazz*, algunos conceptos pueden ser no tan relevantes al momento de transmitir una emoción y dar a conocer su mensaje en la interpretación de su solo.

2.1.1.2 Apoyo abdominal y Capacidad Aeróbica: Para este punto se debe tener en cuenta los principios naturales de la contextura del cuerpo, la calidad de sonido de las grabaciones que se abordan al momento de estudiar y lo que se tiene como finalidad. Al tener en cuenta los aspectos físicos al estudiar sonido para interpretar piezas de *Jazz no se deben obviar elementos como son la raza y la contextura física de los saxofonistas Negros de las diferentes épocas*. Personas de contextura gruesa, de alta talla y gran resistencia física que emiten sonidos definidos en sus armónicos y potencia clara.

Al referirse a este punto se deben tener claros los objetivos a conseguir: *desarrollo de la fuerza en el diafragma y abdomen, y desarrollo de la capacidad de almacenamiento de aire* (capacidad aeróbica) que prestan la tranquilidad al momento de emitir un sonido.

⁶ *Lover Man*: Discográfica Complete Dial Sessions, 1947. Verve Records Copyright: (C) 2000 The Verve Music Group, a Division of UMG Recordings, Inc.

Existen variedad de ejercicios que ayudan al desarrollo de estos factores y que por ende contribuyen a la buena circulación del aire y la sangre (puntos claves en el control de la ansiedad al momento de la ejecución) en nuestro cuerpo y que sirven para poder emular esta fuerte contundencia sonora. Para esto existe gran variedad de ejercicios para desarrollar estas dos cualidades de manera metódica. Pero este libro no pretende ser un compendio de oficios respiratorios, los cuales han sido desarrollados mucho mejor por los cantantes que por los instrumentistas de viento. Sin embargo, se recomiendan algunos de gran utilidad en el desarrollo de esta fuerza y capacidad.

Ejercicios físicos en el desarrollo de la Apoyo Abdominal y Capacidad Aeróbica:

Para el Apoyo Abdominal:

- Acostados boca arriba dirigiendo la mirada hacia el cielo, se pondrá un objeto pesado sobre nuestro abdomen (se recomienda un libro o un disco de pesas liviano), el cual se impulsa con el diafragma, a la vez que tomamos aire por nuestra nariz. El aire lo tomaremos en secuencias de 8 segundos y lo mantendremos durante 16 segundos. Luego se expulsa el aire de manera controlada en 8 segundos. Repetir 12 veces esta actividad.
- De pie, y mirando hacia el frente, se tomará la mayor cantidad de aire impulsando el diafragma hacia el frente y llenando los pulmones, seguido, se dispone a pensar en las silbas de *fe*, *che* y *she* y a tratar de pronunciarlas con la fuerza del aire enviado del diafragma; en esta actividad no se ve comprometida la lengua, ya que realmente no se pronuncian estas silabas. Solo se debe dar la sensación que se pronuncian con el aire emitido desde el apoyo del diafragma. Este apoyo se hace al impulsar hacia afuera el abdomen.
- La realización diaria de una rutina de abdominales de diferente naturaleza, ya sea para fortalecer la zona baja, media o diafragma.

Para la Capacidad Aeróbica:

- Con el metrónomo en mano, en la medida de negra igual a 60, se debe estar de pie y con la columna recta. Paso seguido, tomaremos aire en 10 segundos impulsando nuestra zona abdominal hacia afuera pensando en abarcar con este aire la totalidad de nuestros pulmones, lo mantendremos por 20 segundos y lo expulsaremos en 10 segundos.
- Realizar ejercicios de manera periódica como trotar, nadar y realizar ejercicios de meditación; de estos dependen el estado físico al momento de tocar en público y controlar la ansiedad.

Estos ejercicios no son para principiantes ya que poseen un grado de dificultad que compromete la salud de las personas. Son recomendados a las personas que desean realizar un cambio en sus costumbres sonoras y mejorar su desenvolvimiento aeróbico.

2.1.2 Afinación. En la música cuando se habla de aspectos técnicos referentes a qué suena, cómo suena y qué se busca a nivel de técnica en la ejecución, el intérprete debe despojarse de sus más profundos miedos que puedan rondar en él, con respecto a su manera de ser y hacer música, y aceptar la realidad sonora resultado de su trabajo o de su confusión.

La *afinación* es la búsqueda de la comunión sonora entre lo que se emite, lo que está establecido y lo que democráticamente puede sonar, sin importar el contexto histórico y cultural. Es la manera en que se percibe el *sonido* y se busca clasificar y posicionar en un valor determinado establecido modificado en los diferentes momentos de la historia de la música.

Existen, hoy en día, diversas tesis acerca de lo que se considera *Afinación*, su impresión sonora, su estudio, su manejo, y el desarrollo de esta en diversas

músicas por el mundo. Todas estas, resultado de las diversas experiencias obtenidas por los músicos, investigadores (etnomusicología, folklor, acústica musical, música electrónica), intérpretes, compositores y productores, dejando como resultado una gran variedad de información que generan una solución que dan otra visión de la ejecución y comprensión de este extenso concepto. Ejemplo de ellos podemos encontrar las famosas secuencias de notas llamadas *Rāgas*⁷ de la cultura hindú o el muy conocido *Sistema Temperado*.

Para el caso de esta tesis, no se apuntará este concepto hacia el estudio de la acústica del saxofón, sus componentes sonoros o la condición en la que se debe o no sonar. La importancia de este documento reside en la manera de sanear un problema y darle una solución objetiva que genere la sensación de familiarizar la comunión sonora entre técnica y expresión a la hora de tocar, y ayudar a contribuir al desarrollo de la música, ya sea está interpretada de manera solista, en grupo o para hacer un registro discográfico.

Se puede partir de muchas maneras la búsqueda de la mejoría en este concepto pero para este caso se brindará importancia a tres aspectos vitales:

- Audición Musical
- Solfeo
- Nota larga

2.1.2.1 Audición Musical: Para muchos escuchar música es solo colocar y dejar que la música vaya de un comienzo a un final, o ir a un concierto más por compromiso social que por interés intelectual. Sin importar sea cual sea el problema de este punto es muy fácil solucionarlo. Si decidió por una vida entregada a la música, es importante considerar lo que se escucha y cómo se

⁷ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Rāgas. <http://es.wikipedia.org/wiki/Raga>. (Citado Septiembre de 2.013)

escucha y lo que genera en cada uno, por lo tanto es importante disponer un momento del día a esta labor.

Todo músico debe considerar tener una discoteca, ya sea teniendo los discos en físico, en su ordenador personal o reproductor de música, donde pueda encontrar gran variedad de música sin importar la procedencia, el género, la época, el instrumento, el intérprete, la tendencia o lugar donde fue grabado.

Al igual que un escritor que examina el referente de la crisis de la existencia humana en la Europa de la post-guerra (donde los valores familiares y la dignidad humana fue llevada a lo más bajo) en “El Extranjero”⁸ de Albert Camus, el músico en formación de un sonido debe recurrir a la audición, con gran curiosidad a los disco o conciertos. Por ejemplo, si desea abrirse paso en la interpretación de piezas de carácter libre con texturas de Jazz, la mejor referencia que se encontrar son los discos de Ornette Coleman o las exploraciones vanguardistas de Tony Malaby.

Muchas personas almacenan hoy en día alrededor de 40.000 canciones en sus reproductores de música; cantidad que en los tiempos de Lester Young era impensable, llevando a desconocer lo que posee. En otros casos, algunas personas escuchan diversidad de cosas sin pensar en lo que se está estudiando y lo que quieren generar. Esto puede resultar en un problema a la hora de decidir lo que se busca y hacia dónde se quiere direccionar, generando confusión en el tópico a tratar.

Para dar un buen curso a la audición en pro de la afinación, se debe comenzar por qué tipo de música se quiere enfatizar. Los saxofonistas relevantes del Jazz (Coleman Hawkins, Lester Young, John Coltrane, Dexter Gordon, Sonny Rollins) siempre son un buen punto de partida, ya que por sus diversas maneras de tocar

⁸ CAMUS, Albert. El Extranjero. Emece Editores. España. 2004

obtuvieron este tipo de reconocimientos. Conocer sus discografías y su trabajo, su evolución a través del tiempo y su manera de sonar.

Lo primero que se recomienda es escoger un saxofonista de alguna época en particular. Por ejemplo, Dexter Gordon, saxofonista tenor de *Bebop*; se escogerá una pieza lenta su disco *GO*⁹ de 1.962 óptima para el desarrollo sonoro. En este disco podemos encontrar piezas de carácter contrastante, de alta velocidad y fuerza en la ejecución y una balada lenta donde se exige de él fuerza para mantener su onda sonora. La idea de este ejercicio no es más que escuchar, escuchar cómo se comporta el saxofón en este tipo de situaciones, de cómo se dispone el músico para cada ambiente y de cómo trata a su saxofón en la exploración de su improvisación. Al abrir los oídos a este tipo de sonoridades ayudará a educar este concepto, ya que este saxofonista era poseedor de una técnica particular, donde los problemas de afinación fueron superados para pasar al plano de la interpretación.

2.1.2.2 Solfeo: La gran búsqueda del saxofonista en el camino hacia la expresión mediante el uso de la improvisación es el poder expresar claramente con su instrumento su idea musical, o en pocas palabras poder “cantar” con su instrumento la idea que está creando al instante. Ya sea resultado de un proceso intelectual en el desarrollo de la improvisación que incluye escogencia de notas, ritmos, armonías y concepto grupal, o por simple ósmosis dada de la reciprocidad con los elementos sonoros que se usan a diario.

El ejercicio diario del canto es una herramienta fundamental en la interiorización de la afinación. Generando una diversa cantidad de resultados concretos en el desarrollo auditivo, tanto melódica como armónicamente, al poner en evidencia los puntos a corregir y dando elementos de expresión similares a los de ofrecen

⁹ GORDON, Dexter. *Go!*, 84112 Blue Note. Nueva York. 1.962

los ejercicios como la lectura a la hora de hablar o el estiramiento al momento de hacer deporte.

Como parte de una rutina de estudio diario, el cantar debe estar presente en esta. Apoyándonos en libros de Solfeo, en material dispuesto en *Internet*, cantares *solos* de Jazz, cantar con un apoyo armónico (acompañamiento de un piano) o recurrir a las grabaciones de cantantes favoritos y cantar sobre sus discos.

Esta es una lista de referencia de escalas y arpegios que podemos abordar, incluso antes del estudio de los intervalos melódicos y armónicos:

- Escala Mayor
- Escala Mayor Armónica
- Escala Menor Melódica
- Escala Pentatónica
- Escala Cromática
- Arpegios Mayores
- Arpegios Menores
- Arpegios Aumentados
- Arpegios Disminuidos

Siendo esta lista bastante amplia para hacerla a diario es recomendado repartirla en el oficio semanal. Se debe aclarar que estos ejercicios se deben practicar por las doce tonalidades existentes.

2.1.2.3 Nota Larga. La Nota Larga ha significado para la gran mayoría de instrumentistas de viento el primer paso al abordar el estudio de su instrumento de manera formal. Para otros, que han decidido comenzar en un sentido más melódico la ejecución de su instrumento, el sitio al que recurren a corregir falencias y fallas de *afinación* y *estabilidad*.

En la educación musical de hoy resulta un reto pedagógico enseñar e inculcar en el estudiante de saxofón el desarrollo de este punto vital en la maduración del sonido. Muchos son los que omiten por simple tedio este oficio, basándose en el concepto que la música no son los tonos sino los intervalos. Puede ser cierto, la música es el movimiento de las notas entre ellas en diferentes lapsos de tiempo, pero lo que se debe inculcar es que cada uno de estos elementos prima en la melodía y se deben manejar con cautela y con amor.

La *Nota Larga* en su lucha por establecer un buen terreno en la rutina diaria presenta diversas maneras de estudiarla, conocerla y educarla, dándole al ejecutante la posibilidad de abarcar más de un solo problema al instante. El ejercicio más común para el estudio de la *Nota Larga* es el de tocar de manera indefinida una tono muchas veces, una tras otra, durante un periodo considerable de tiempo con diversos objetivos como el de realizar un calentamiento, generara resistencia al momento de tocar, buscar ablandar una lengüeta o estudiar la afinación del instrumento. Teniendo en la gran mayoría de veces éxito en los resultados cuando se realiza de manera periódica.

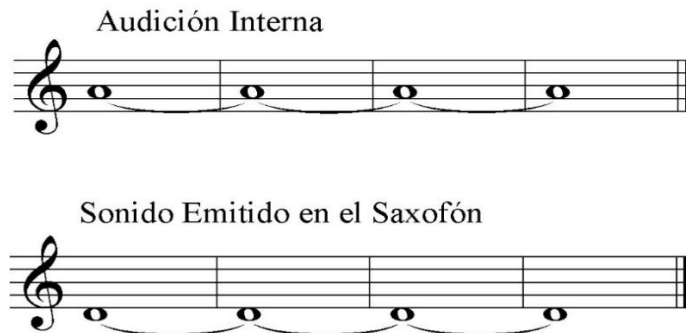
En este punto donde se aborda la *Afinación* vale recalcar el estudio de la *Nota Larga* como elemento importante en el desarrollo del *Sonido*, con el objetivo de establecer en este concepto objetivos y actividades que garantizan un objetivo claro en el tiempo que se invierte en esto. Se debe ser creativo en la manera en la que se piensa cómo estudiar y de que elementos nos servimos en este momento para brindar al ejecutante o estudiante tareas que interesen a este y tengan retos en su concentración.

Al momento de estudiar *Nota Larga* en pro de la *Afinación* y de la estabilidad sonora es importante tener disponer de un metrónomo y un afinador, así como de un sitio que este en silencio para la práctica.

Teniendo a disposición el metrónomo y el afinador, y disponiendo de un lugar tranquilo para esta práctica, se pondrá el metrónomo en la medida de sesenta (medida del segundo en un reloj) y se encenderá el afinador. Para este caso que es el saxofón, se comenzará con la primera octava (es importante comenzar por esta ya que el plano de vibración de la lengüeta es mayor y su control es menor en la afinación con respecto a la segunda octava). Como ejemplo se usará el *RE* de la primera octava. Antes de tocar el *RE* de la primera octava es necesario reconocer la quinta superior de este tono, que en su caso es *LA* de la primera octava y cantarla. Es importante que se cante de manera afinada y se memorice esta nota. Paso seguido se iniciará a tocar el *Re* en una secuencia de diez redondas teniendo como referencia la velocidad del metrónomo. Al momento de tocar estas redondas se debe cantar mentalmente el *LA* (intervalo de quinta superior al *RE*), y generar en una sensación de quinta producida de manera armónica tanto por el saxofón como por el oído interno. El objetivo de *cantar la quinta mentalmente*, es generar en el ejecutante la sensación de amplitud sonora que da este intervalo a nivel acústico. Este ejercicio se debe realizar en todas las notas del saxofón, siempre pensando en la quinta superior de cada tono que se estudie y aumentando la duración. Por ejemplo, ya no serán cuatro pulsos, se puede pasar a seis y aumentar según el desarrollo del ejecutante, todo esto sin perder de vista en el afinador la posición que indica la correcta afinación del tono estudiado. En esta actividad podemos usar los diferentes reguladores como *crecendos* y *decrecendos* y practicar el *subtone* para el sonido en *Jazz*.

No se deben perder de vista temas tratados como el apoyo abdominal y la estabilidad de la embocadura. Además, de escuchar de manera atenta el sonido y referenciarlo con el sonido de saxofonistas más experimentados encontrados en los discos de *Jazz*.

Figura 4. Quintas para amplitud sonora



2.1.3 Color. Es en el *Color*, donde se distingue la singularidad de un músico en su manera de interpretar una pieza en su instrumento. La forma en que impregna una interpretación con su personalidad, ya sea compuesta o improvisada y donde se pueden reconocer los ecos de los saxofonistas que ha estudiado en el proceso de su desarrollo artístico.

Al apropiarse de una forma de sonar sin importar el género o estilo musical se debe saber que se quiere reconocer en particular, si se quiere abácalo todo en los diferentes aspectos que envuelven la actividad musical como son sonido, melodía, ritmo, armonía y expresión y poseer esta habilidad. Resulta la más clara a conseguir este punto es la tarea diaria es la *Transcripción*¹⁰, generando así un acercamiento con la idea sonora.

En el oficio de transcribir, apuntando hacia el objetivo de optimizar la calidad sonora se puede direccionar a la transcripción de *Baladas*¹¹. Estas piezas de carácter lento y de tonos profundos dan la posibilidad al ejecutante de comparar

¹⁰ Transcripción: Registrar en un pentagrama con notación musical algo que se escucha y se comprende.

¹¹ Balada: Pieza de *tempo* lento en compas binario en el ámbito jazzístico.

su sonido, su apoyo y la forma de adoptar su embocadura, en la tarea de igualar lo que escucha en los discos.

Una característica importante de los saxofonistas de Jazz experimentados es la destreza para tocar piezas lentas como baladas o vales. Por lo general estos señores incluyen en sus discos piezas de este tipo que generan contraste con el resto de temas haciendo fácil encontrar canciones que sirven de referencia en este aspecto. Se recomienda que el músico consulte el disco y escoja la de su preferencia para realizar esta labor. Así se presente como una actividad difícil de desarrollar, el tiempo dará las habilidades para realizarla.

Esta es la transcripción del solo del saxofonista tenor John Coltrane sobre la balada *Blue in Green* perteneciente al disco *Kind of Blue*¹² de trompetista Miles Davis.

(Siguiente hoja)

Figura 5. Transcripción *Solo* de John Coltrane (Saxofón Tenor)

Blue in Green

'2:27 - '3:09 Transcripción

Miles Davis

The image shows a musical score for a tenor saxophone solo. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff contains measures 1 through 4, featuring eighth and sixteenth notes with triplets. The second staff contains measures 5 through 8, with more complex rhythmic patterns and triplets. The third staff contains measures 9 through 11, continuing the melodic and rhythmic development. The fourth staff shows measure 11 ending with a double bar line. The score is presented in a clean, black-and-white format.

¹² Davis Miles, Columbia, CL-1355. Nueva York. 1.959.

3. TÉCNICA

La sensación de plenitud en el control corporal, un proceso mental deductivo y ágil, sumado al acertado manejo del discurso sonoro al momento de experimentar la ejecución, representan para la gran mayoría de intérpretes los factores que determinan su bienestar en la música y un gran motivo para estudiar a diario.

Es el gozo de alcanzar la *Virtud* para un número considerable de religiones una prerrogativa inaplazable en el camino de la espiritualidad; acompañando a este camino se suman retos, tareas, pruebas, terreno de desarrollo, liberación, fidelidad y otros factores que determinan de qué se está hecho y qué se ha forjado, sin importar el lugar o momento en el que se encuentre el *individuo*.

En la música, dicha *virtud no es compartida* y se busca por *caminos particulares*, ya sea siguiendo determinada corriente de pensamiento, acatando y asumiendo los resultados de su actividad; poniendo a prueba sus *pre-saberes* y desmintiendo estos mismos, buscando ampliar los límites de su conocimiento (al igual que en el método científico); amando y obsesionándose al punto de hacer necesario el encuentro diario con esta misma. Estas facetas existentes en este camino se traducen en hechos y obligaciones reales con resultados objetivos comprobables en la práctica musical que brindan resultados sonoros consientes.

Dentro de los múltiples conceptos que el intérprete debe desarrollar la *Técnica* prima importancia en el trabajo diario. Es la manera en la que se nutre el intérprete de las habilidades físicas necesarias para la labor de la ejecución, recurriendo a ejercicios y tareas de orden motriz que afianzan la disposición de su cuerpo en la manejo de su instrumento. Por ejemplo, el alpinista traza su carta de ruta de trabajo diario basando su labor en el desarrollo físico, claridad mental y solución

inmediata de problemas, realizando una cantidad de ejercicios determinados: trotar, practicar *yoga*, trabajar acondicionamiento físico y soluciones de contratiempos, en aras de mejorar su experiencia en la montaña, el músico debe delimitar el trabajo motriz de carácter objetivo en tareas que se midan en resultados claros y cuantificables.

Todas estas tareas que resultan enraizadas en el método de la repetición deben ser ordenadas de manera sistemática e inteligente por el intérprete; que estas mismas puedan ser medidas de manera cuantificable en su desarrollo. Ejemplo: la cantidad de escalas que se conocen, a qué velocidad se pueden dominar, de qué manera se pueden disponer dentro de una armonía cambiante y en qué forma contribuyen a la estabilidad musical.

Todos estos tópicos que rodean este concepto concluyen que es un camino ineludible en la formación de un intérprete consiente y liberado por él mismo, para expresar lo que desea en lo que suena, y concluyendo que la única manera de abordarlo es yendo por él, y realizar las labores que se encuentre en el desarrollo de este trabajo.

3.1 ATAQUE

Dimensionar la cantidad de factores que representa el inicio del discurso musical es en sí una tarea de gran tamaño que nadie puede eludir; predecir el inicio y el desarrollo de éste da pie a evaluar lo que se piensa y lo que se experimenta en el ejercicio, y de cómo este se establece en el desarrollo del conocimiento técnico del instrumento por el ejecutante. Para éste, el concepto de *Ataque* debe representar la consecución del sonido desde su matriz (imaginación, concepto, estilo) y la puesta en práctica de esto (ejecución, interpretación, comprobación). Sistematizar el proceso que da resultado al *Ataque* es necesario para la comprensión de éste y su importancia en el desarrollo del ejercicio en el

ejecutante, así como poder medir de manera lógica el avance de este concepto que en últimas representa la manera de cómo *entra* el intérprete al *sonido*.

En el plano técnico, el *Ataque* representa la forma de disponer el cuerpo, la embocadura y la mente para iniciar el sonido y establecer el claro mensaje directo en el oyente. Los tópicos que comprenden el desarrollo del *Ataque* se clasifican de la siguiente manera:

- Uso del oído interno (maginar el sonido antes de ejecutarlo)
- Respiración (Inhalar y mantener el aire)
- Establecer la Embocadura
- Emisión de la columna de aire

La ejecución de esta secuencia de movimientos se debe afianzar al punto de poder realizarlos de manera inconsciente, sin la necesidad de pensar en cada movimiento como algo particular en sí, sino, como una concertación de todos ellos sin la menor posibilidad en el margen de error o duda, teniendo en cuenta que del inicio depende el desarrollo de una interpretación.

Si bien estos tópicos son claramente objetivos y representan una secuencia segura en el desarrollo técnico, el saxofonista puede encontrar en el ejercicio de la *transcripción* una fuente considerable en este punto. Examinar e imitar, identificar y comparar las particularidades entre diferentes saxofonistas es una manera diferente de afrontar el desarrollo sonoro desde su inicio hasta que se llega de nuevo al silencio.

3.1.1 La Articulación. Similar a las herramientas lingüísticas en las que se apoyan los individuos para expresar una idea clara y directa, y que a su vez dan matiz y ritmo al hablar, encontramos al concepto de *Articulación*. Hace referencia a la manera en la que se agrupan las notas en el transcurso del discurso musical y

de cómo puede incidir en éste el uso de la fluidez ininterrumpida de notas y las diversas formas de pausar este discurso. En palabras más técnicas referentes a la música: “*Se puede definir como el arte de agrupar las notas mediante el uso del legato y el staccato*”¹³

La idea musical debe reposar en el oído del espectador con claridad y sinceridad, teniendo en cuenta la impresión que en él del momento de la interpretación y cómo se asocia con las sensaciones, recuerdos, lugares, entre otros. De esta manera el intérprete tiene la responsabilidad de generar un mensaje claro donde exponga su punto que va generar una receptividad amena con cualquiera que lo escuche.

En el saxofón se deben considerar diferentes maneras de articular los sonidos que están establecidos por la tradición musical y han sido teorizados de diferentes maneras por los académicos musicales. Estos elementos que componen la articulación han encontrado en la teoría de la música la manera de llegar a una comunión acerca de qué significan y cómo se deben manejar en los diferentes ámbitos y estilos musicales, facilitando la comprensión en el uso de la *notación musical de occidente*¹⁴.

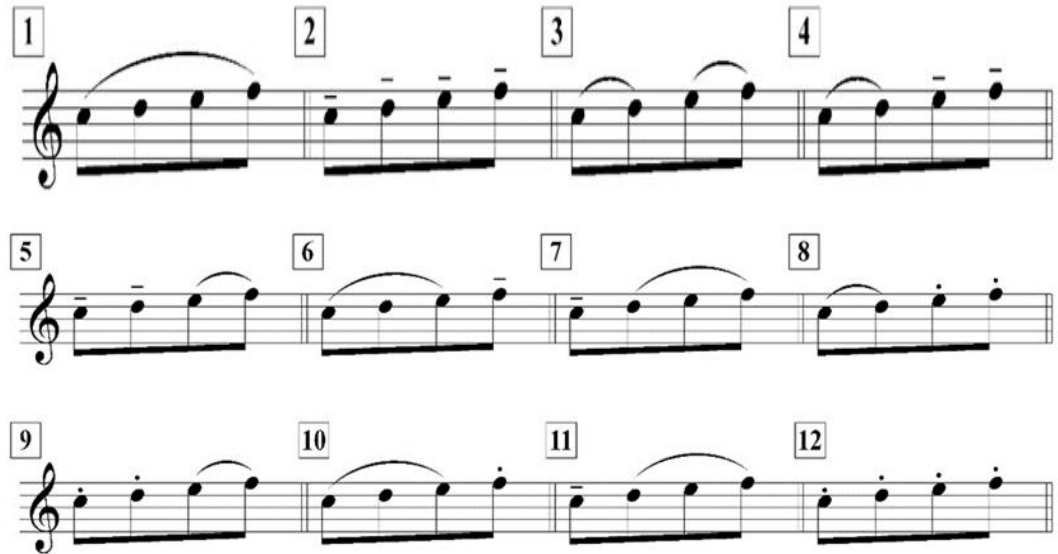
Para el estudio de la técnica de la *articulación* se recomienda estudiar una serie de movimientos generados desde la boca y apoyados en el aire con fuerza diafragmática que dan la claridad a estos “ataques” (interrupciones momentáneas de la corriente de aire) y que definen la manera en que se genera la pronunciación del discurso musical.

¹³ TEAL, Larry. El Arte de Tocar el Saxofón: Ataque y Terminación del sonido. Miami, Florida: Summy-Birchard Music, 1997. 79p.

¹⁴ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Historia de la Notación en la Música de Occidente (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_notaci%C3%B3n_en_la_m%C3%BAsica_occidental. (citado en Septiembre de 2.013)

A continuación se encuentra una serie de 12 grupos de notas con diferentes tipos de articulación que se puede aprovechar en el estudio de las escalas. Esta serie comprende articulaciones como el *legato*, *staccato*, y el *porttato*.

Figura 6. Articulaciones para el estudio de escalas



Para el ejercicio y realización de estos movimientos, el intérprete puede hacer uso de un mecanismo muy común en el desarrollo de esta destreza, y es el pensar en la pronunciación de las sílabas “*tu-tu-tu*” y “*fu, fu, fu*” que generan un movimiento ligero de la lengua y que obstruyen de manera simple, o si se desea, tajante al paso del aire.

En el ejercicio del afianzar este concepto importante en el desarrollo de la técnica del saxofón para la interpretación de música Jazz, al ejecutante se le recomienda pensar en la mezcla de dos sílabas comunes: “*tu y fu*” (*Tfu, Tfu, Tfu*). Sílabas que generan un ataque tranquilo y con un dejo de aire en la sonoridad.

Figura 7. Silabas recomendadas para el golpe de lengua.

Ataque convencional



Ataque sugerido en Jazz



Ya habiendo referenciado aspectos importantes en el estudio técnico como el *ataque* y su origen, al igual que algunos de los elementos de pertenecientes a la *articulación* del discurso, se pasará a abordar el desarrollo físico de la agilidad de los dedos en la ejecución del saxofón. Sin embargo, es necesario dejar en claro el uso del metrónomo y de cómo se aplica al estudio para la comprensión de los tiempos débiles y fuertes y su uso en el desarrollo de los ejercicios de movilidad y motricidad en el instrumento.

3.2. EL METRÓNOMO

El uso del metrónomo debe estar encaminado a establecer una confianza directa con el ritmo y establecer una relación de dominio en su elasticidad, contracción y desplazamiento en el pulso. El uso del metrónomo a diario facilita la tarea de solucionar los problemas de desbalance rítmico al tocar una línea melódica larga o una frase llena de interrupciones no obvias.

En *Jazz*, el uso del metrónomo se dirige a crear una relación con el ritmo establecido por la línea rítmica sin importar el compás que se maneje. Ya sea de carácter binario, ternario o compuesto; es necesario desarrollar curiosidad con su uso inventando diferentes maneras de usarlo: imaginando la batería en el oído

interno, estableciendo una conexión directa con el *Walkin' Bass*¹⁵ y creando la posibilidad de desplazar el ritmo hacia otras amalgamas.

En teoría musical en el caso de los compases de 4/4, encontramos un compás conformado por cuatro pulsos; donde el primero y el tercero (en menor intensidad), representan los *tiempos fuertes* y el segundo y el cuarto son los *tiempos débiles*. Este tipo de compás ejerce un control natural en el movimiento rítmico dando un centro de referencia en su primer pulso y guiando de manera clara los otros tres; sin importar la situación que se presente en la ejecución (equivocación de lectura, un ataque tardío, desconocimiento de la partitura o lectura a primera vista), el intérprete contará con la ayuda de este primer tiempo para volver a su estabilidad rítmica y por consiguiente guiarse en la interpretación.

Pero en cuanto a *Jazz*, al ejecutar este tipo de compas de 4/4 la dinámica cambia para producir una "*libertad rítmica contenida*" que genera la sensación de *swing* en el tempo. Este *tempo* que también está determinado en cuanto a velocidad por el ejecutante y dentro del terreno de 4/4 también, está sujeto a un concepto de desarrollo y una manera de abordarlo desde el metrónomo para su estudio diario. Dadas las posibilidades, es recomendable ejecutarlo en la batería o imaginarlo en el oído interno.

En el mayor número de casos, el baterista de *Jazz* opta por marcar con su *hi-hat* el segundo y el cuarto tiempo, que se conocen en la jerga *Jazz* como "*Down Beat*" (tiempo fuerte) y deja de tocar en el primero y tercer tiempo o "*Up Beat*" (tiempo débil). El resultado obtenido de esto, es el encause del ritmo en un sentido menos estricto, ya que no existe en sí un punto de llegada o de partida de referencia que guíe al intérprete en su ejecución. Si llegaran a ocurrir contratiempos, se deben recurrir a elementos de referencia como la forma o la armonía.

¹⁵ WALKIN' BASS: En Jazz, término que hace referencia al bajo caminante.

Ejemplo:

Figura 8. Compás de 4/4 en teoría musical



Figura 9. Compás de 4/4 en Jazz



3.2.1 Uso del Metrónomo. Al aplicar esta información en uso diario del metrónomo para compás de 4/4, se puede manejar un ejercicio que contribuye a interiorizar el *Down Beat* y *Up Beat* y hacer evidente su presencia en la manera de tocar. Para empezar, se recomienda fijar el metrónomo en la velocidad de *negra* igual a 50. Luego, marcando con las palmas cada negra se dividirá mentalmente esta negra en dos corcheas. Ya habiendo interiorizado el pulso y su división, se comenzarán a cantar las corcheas con las sílabas *ta-ca* al tiempo que desplazamos el golpe de las palmas a la segunda corchea (mismo golpe del metrónomo). Se debe repetir este movimiento para afianzar el golpe en la segunda corchea y aclarar el desplazamiento del acento percutido. Seguido, se pensará en estas sílabas en dos grupos iguales (*ta-ca, ta-ca*), agrupándolas y cantándolas varias veces hasta establecer el control de este ejercicio. Ahora, la pronunciación de estas sílabas se cambiará por la de *1-2-3-4*, manteniendo el golpe de las

palmas en la segunda corchea para que este concuerde con el 2 y el 4. Esto resultará en que el golpe del metrónomo se encuentre con el 2 y 4 y exista una sensación de *double time*; sensación que se corrobora al ver que el pulso solo está dos veces por compás en el 2 y 4 y dando la velocidad real de negra igual a 100.

En el caso de los compases ternarios, la esencia y guía del pulso radica en la claridad del primer tiempo. En Jazz, por lo general estas métricas se encuentran en *Valses (Vals Hot de Sonny rollins, Waltz for Debby de Bill Evans)* o en piezas con sonoridad africana (*Footprints de Wayne Shorter*). Para esto es importante acentuar el primer pulso del compás o del grupo ternario (*tresillo*): de esta depende la esencia y el impulso rítmico del compás. En este caso, para el estudio de estos compases el metrónomo debe iniciarse en la medida mínima que este disponga, buscado identificar internamente los restantes (*segundo y tercer pulso*) y percutiendo el primero. Es válido el uso de palabras esdrújulas que servían de guía. Ejemplo: rápido, tónica, úsalo, música, entre otras.

3.3 EJERCICIOS DE DESARROLLO TÉCNICO

Teorizar en los temas que se muestran a continuación, como son las escalas de diferente sonoridad, los ejercicios en movimientos diatónicos en las diferentes tonalidades, los arpeggios mayores y menores, las escalas cromáticas en diferentes ritmos y las cuatriadas de diferente sonoridad, en este caso no es necesario.

Sin embargo, es importante saber qué necesidad se está supliendo al iniciarse en este concepto. Es de suma importancia saber qué es lo que se practica y con qué fin se hace, además de la manera en la que se dirige hacia un óptimo proceso. La práctica técnica de estos ejercicios, además de ofrecer agilidad en los dedos y claridad mental, deben contribuir al desarrollo auditivo del ejecutante y

familiarizarlo con la sonoridad para poder tenerlo en cuenta al momento de improvisar.

En todo momento del estudio técnico en el saxofón, el ejecutante debe realizar un seguimiento a su proceso, sirviéndose de herramientas que permitan revisar y analizar su desempeño y su avance, tales como micrófonos de buena definición, grabadores portables, un computador o una grabadora análoga. Esta actividad ayudará a ejercer un control cronológico de su desempeño en el transcurso del proceso, además de ayudar a revisar los conceptos que se deban ahondar.

Para abordar directamente y de manera objetiva el desarrollo técnico del instrumento se recurre a el estudio de escalas de diferente naturaleza, arpeggios, triadas, cuatriadas, ejercicios diatónicos, intervalos. Estos ejercicios representan para el ejecutante una escuela de peso en el desarrollo de su agilidad motriz y entrenamiento auditivo.

A continuación se encuentra una lista de ejercicios recomendados para el trabajo diario. Cabe aclarar que estos ejercicios se deben realizar de manera consciente en aras de adquirir un dominio mecánico en su uso. Lo importante es comprender física y auditivamente cada uno de ellos, y de poder controlarlo desde su valor conceptual para poder hacer uso de ellos en la improvisación. Se recomienda para el estudio pasar cada uno de estos ejercicios por todas las **12 tonalidades** existentes usando como referencia el *círculo de cuartas*, *la escala cromática* y *la escala de tonos enteros*:

- Escalas Mayores
- Modos de la Escala Mayor
- Triadas Mayores
- Triadas Menores
- Triadas Aumentadas

- Triadas Disminuidas
- Cuatriadas : Dominantes, con sexta, con séptima mayor, semidisminuidas y disminuidas
- Escala Cromática
- Ejercicios Diatónicos

En la práctica de estos ejercicios se debe considerar lo siguiente:

- Tempo: Es aconsejable variar la velocidad entre ejercicio y ejercicio, pero no se debe exceder en velocidad lo que no se puede tocar confortablemente.*
- Dinámicas: Siempre mantener la estabilidad en la dinámica y su variabilidad decidida para cada ejercicio. Pero también experimentar con las dinámicas que sugieren expresión, sin importar el ejercicio que se esté realizando.*
- Entonación: Escuchar la claridad del tono y buscar la resolución de cada uno. Buscar auditivamente la resolución de cada uno de los grados característicos de cada ejercicio como las notas guías y las tónicas.*¹⁶

¹⁶ Viola, Joseph. *Author's Note*. The Technique of the Saxophone. Berklee Editions. 1.982.

3.3.1. Escala Mayor:

Figura 10. Escala Mayor

The image displays a musical score for the major scale in C major, presented in a single system of eight staves. Each staff represents a measure of the scale, with the starting pitch indicated by a letter above the staff. The notes are written in a treble clef with a 4/4 time signature. The scale is written in a stepwise fashion, moving up and then down. The notes are: C (measure 1), C# (measure 6), D (measure 11), Eb (measure 16), E (measure 21), F (measure 26), F# (measure 31), and G (measure 36). The key signature changes to match the starting pitch of each measure.

C

6 C#

11 D

16 Eb

21 E

26 F

31 F#

36 G

41 A^b

46 A

51 B^b

56 B^{\sharp}

3.3.2. Modos de la Escala Mayor:

Figura 11. Modos de la Escala Mayor.

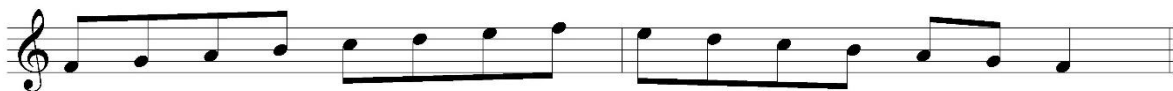
- Modo Jónico:

- Modo Dórico:

- **Modo Frígio:**



- **Modo Lídio:**



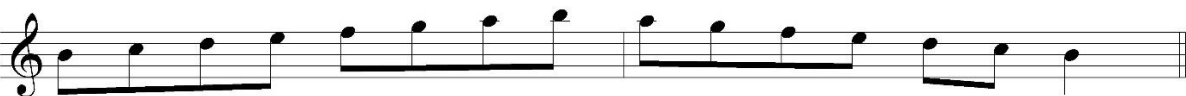
- **Modo Mixolídio:**



- **Modo Eólico:**



- **Modo Lócrio:**



3.3.3. Tríadas Mayores:

Figura 12. Tríadas Mayores

1 C F B \flat E \flat A \flat D \flat

7 G \flat B \natural E A D G

2 C C \sharp D D \sharp E F

19 F \sharp G G \sharp A A \sharp B \natural

3 C D E F \sharp G \sharp A \sharp

31 B \natural C \sharp D \sharp F G A

4 C B \flat B \natural A A \flat G

G \flat F E E \flat D D \flat

43

5 C C \sharp D D \sharp E F

F \sharp G G \sharp A A \sharp B \flat

52

6 C C \sharp D D \sharp E F

F \sharp G G \sharp A A \sharp B \flat

58

7 C B \flat B \natural A A \flat G


G \flat F E E \flat D D \flat

64


3.3.4. Tríadas Menores:

Figura 13. Tríadas Menores


1 Cm Fm Bbm Ebm Abm Dbm 3




73 Gbm Bbm Em Am Dm Gm




2 Cm C#m Dm D#m Em Fm




85 F#m Gm G#m Am A#m Bbm



4 Cm Bbm Bbm Am Abm Gm



109 Gbm Fm Em Ebm Dm Dbm



5 Cm C#m Dm D#m Em Fm

118 F#m Gm G#m Am A#m Bbm

6 Cm C#m Dm D#m Em Fm

124 F#m Gm G#m Am A#m Bbm

7 Cm Bbm Bbm Am Abm Gm

130 Gbm Fm Em Ebm Dm Dbm

3.3.5. Tríadas Aumentadas:

Figura 14. Tríadas Aumentadas

1 C^{aug} F^{aug} B^{aug} E^{aug} A^baug D^{aug} 5

G^baug B^{aug} E^{aug} A^{aug} D^{aug} G^{aug}

139

2 C^{aug} C[#]aug D^{aug} D[#]aug E^{aug} F^{aug}

F[#]aug G^{aug} G[#]aug A^{aug} A[#]aug B^{aug}

151

3 C^{aug} D^{aug} E^{aug} F[#]aug G[#]aug A[#]aug

B^{aug} C[#]aug D[#]aug F^{aug} G^{aug} A^{aug}

163

4 C_{aug} B_{♯aug} B_{aug} A_{aug} A_{♭aug} G_{aug}

G_{♭aug} F_{aug} E_{aug} E_{♭aug} D_{aug} D_{♭aug}

175

5 C_{aug} C_{♯aug} D_{aug} D_{♯aug} E_{aug} F_{aug}

F_{♯aug} G_{aug} G_{♯aug} A_{aug} A_{♯aug} B_{♯aug}

184

6 C_{aug} C_{♯aug} D_{aug} D_{♯aug} E_{aug} F_{aug}

F_{♯aug} G_{aug} G_{♯aug} A_{aug} A_{♯aug} B_{♯aug}

190

7 C_{aug} B_{♭aug} B_{aug} A_{aug} A_{♭aug} G_{aug}

G_{♭aug} F_{aug} E_{aug} E_{♭aug} D_{aug} D_{♭aug}

196

3.3.6. Tríadas Disminuidas:

Figura 15. Tríadas Disminuidas.

1 C dim F dim B \flat dim E \flat dim A \flat dim D \flat dim 7

G \flat dim B \flat dim E dim A dim D dim G dim

205

2 C dim C \sharp dim D dim D \sharp dim E dim F dim

F \sharp dim G dim G \sharp dim A dim A \sharp dim B \flat dim

217

3 C dim D dim E dim F \sharp dim G \sharp dim A \sharp dim

B \flat dim C \sharp dim D \sharp dim F dim G dim A dim

229

4 C dim B \flat dim B \flat dim A dim A \flat dim G dim

G \flat dim F dim E dim E \flat dim D dim D \flat dim

241

5 C dim C \sharp dim D dim D \sharp dim E dim F dim

F \sharp dim G dim G \sharp dim A dim A \sharp dim B \sharp dim

250

6 C dim C \sharp dim D dim D \sharp dim E dim F dim

F \sharp dim G dim G \sharp dim A dim A \sharp dim B \sharp dim

256

7 C dim B \sharp dim B \flat dim A dim A \flat dim G dim


G \flat dim F dim E dim E \flat dim D dim D \flat dim

262


3.3.7. Cuatriada Mayor: Séptima Mayor

Figura 16. Cuatriadas con Septima Mayor

1 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 Abmaj7 Dbmaj7 9



271 Gbmaj7 Bbmaj7 Emaj7 Amaj7 Dmaj7 Gmaj7



2 Cmaj7 C#maj7 Dmaj7 D#maj7 Emaj7 Fmaj7



283 F#maj7 Gmaj7 G#maj7 Amaj7 A#maj7 Bbmaj7



3 Cmaj7 Dmaj7 Emaj7 F#maj7 G#maj7 A#maj7



295 Bbmaj7 C#maj7 D#maj7 Fmaj7 Gmaj7 Amaj7



40 C maj7 B \natural maj7 B \flat maj7 A maj7 A \flat maj7 G maj7

G \flat maj7 F maj7 E maj7 E \flat maj7 D maj7 D \flat maj7

307

5 C maj7 C \sharp maj7 D maj7 D \sharp maj7 E maj7 F maj7

F \sharp maj7 G maj7 G \sharp maj7 A maj7 A \sharp maj7 B \natural maj7

316

6 C maj7 C \sharp maj7 D maj7 D \sharp maj7 E maj7 F maj7

F \sharp maj7 G maj7 G \sharp maj7 A maj7 A \sharp maj7 B \natural maj7

322

7 C maj7 B \natural maj7 B \flat maj7 A maj7 A \flat maj7 G maj7

G \flat maj7 F maj7 E maj7 E \flat maj7 D maj7 D \flat maj7

328

3.3.8. Cuatriada Mayor: Sexta Mayor

Figura 17. Cuatriada con Sexta Mayor

1 C6 F6 B \flat 6 E \flat 6 A \flat 6 D \flat 6 11

G \flat 6 B \natural 6 E6 A6 D6 G6

337

2 C6 C \sharp 6 D6 D \sharp 6 E6 F6

F \sharp 6 G6 G \sharp 6 A6 A \sharp 6 B \natural 6

349

3 C6 D6 E6 F \sharp 6 G \sharp 6 A \sharp 6

B \natural 6 C \sharp 6 D \sharp 6 F6 G6 A6

361

42 C6 B \flat 6 B \flat 6 A6 A \flat 6 G6

G \flat 6 F6 E6 E \flat 6 D6 D \flat 6

373

5 C6 C \sharp 6 D6 D \sharp 6 E6 F6

F \sharp 6 G6 G \sharp 6 A6 A \sharp 6 B \flat 6

382

6 C6 C \sharp 6 D6 D \sharp 6 E6 F6

F \sharp 6 G6 G \sharp 6 A6 A \sharp 6 B \flat 6

388

7 C6 B \flat 6 B \flat 6 A6 A \flat 6 G6

G \flat 6 F6 E6 E \flat 6 D6 D \flat 6

394

3.3.9. Cuatriada Mayor: Séptima Menor

Figura 18. Cuatriada Mayor con Séptima Menor

1 C7 F7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D \flat 7 13

G \flat 7 B \sharp 7 E7 A7 D7 G7

403

2 C7 C \sharp 7 D7 D \sharp 7 E7 F7

F \sharp 7 G7 G \sharp 7 A7 A \sharp 7 B \flat 7

415

3 C7 D7 E7 F \sharp 7 G \sharp 7 A \sharp 7

B \flat 7 C \sharp 7 D \sharp 7 F7 G7 A7

427

44 C7 B \flat 7 B \flat 7 A7 A \flat 7 G7

439 G \flat 7 F7 E7 E \flat 7 D7 D \flat 7

5 C7 C \sharp 7 D7 D \sharp 7 E7 F7

448 F \sharp 7 G7 G \sharp 7 A7 A \sharp 7 B \flat 7

6 C7 C \sharp 7 D7 D \sharp 7 E7 F7

454 F \sharp 7 G7 G \sharp 7 A7 A \sharp 7 B \flat 7

7 C7 B \flat 7 B \flat 7 A7 A \flat 7 G7

460 G \flat 7 F7 E7 E \flat 7 D7 D \flat 7

3.3.10. Cuatriada Menor: Séptima Menor

Figura 19. Cuatriada Menor con Séptima Menor

1 Cm7 Fm7 Bbm7 Ebm7 Abm7 Dbm7 15

2 Cm7 C#m7 Dm7 D#m7 Em7 Fm7

3 Cm7 Dm7 Em7 F#m7 G#m7 A#m7

469 Gbm7 Bbm7 Em7 Am7 Dm7 Gm7

481 F#m7 Gm7 G#m7 Am7 A#m7 Bbm7

493 Bbm7 C#m7 D#m7 Fm7 Gm7 Am7

46 Cm7 Bbm7 Bbm7 Am7 Abm7 Gm7

Gbm7 Fm7 Em7 Ebm7 Dm7 Dbm7

505

5 Cm7 C#m7 Dm7 D#m7 Em7 Fm7

F#m7 Gm7 G#m7 Am7 A#m7 Bbm7

514

6 Cm7 C#m7 Dm7 D#m7 Em7 Fm7

F#m7 Gm7 G#m7 Am7 A#m7 Bbm7

520

7 Cm7 Bbm7 Bbm7 Am7 Abm7 Gm7

Gbm7 Fm7 Em7 Ebm7 Dm7 Dbm7

526

3.3.11. Cuatriadas: Disminuidas

Figura 20. Cuatriadas Disminuidas

I C dim7 F dim7 B \flat dim7 E \flat dim7 A \flat dim7 D \flat dim7 19

G \flat dim7 B \flat dim7 E dim7 A dim7 D dim7 G dim7

601

C dim7 C \sharp dim7 D dim7 D \sharp dim7 E dim7 F dim7

607

F \sharp dim7 G dim7 G \sharp dim7 A dim7 A \sharp dim7 B \sharp dim7

613

C dim7 D dim7 E dim7 F \sharp dim7 G \sharp dim7 A \sharp dim7

619

B \sharp dim7 C \sharp dim7 D \sharp dim7 F dim7 G dim7 A dim7

625

20 C dim7 B \natural dim7 B \flat dim7 A dim7 A \flat dim7 G dim7



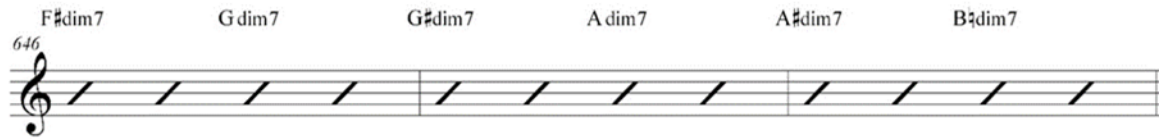
G \flat dim7 F dim7 E dim7 E \flat dim7 D dim7 D \flat dim7



637 C dim7 C \sharp dim7 D dim7 D \sharp dim7 E dim7 F dim7



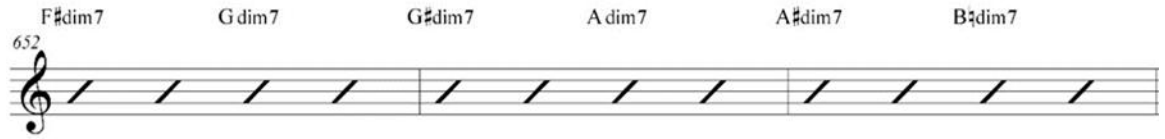
643 F \sharp dim7 G dim7 G \sharp dim7 A dim7 A \sharp dim7 B \natural dim7



649 C dim7 C \sharp dim7 D dim7 D \sharp dim7 E dim7 F dim7




652 F \sharp dim7 G dim7 G \sharp dim7 A dim7 A \sharp dim7 B \natural dim7



655 C dim7 B \natural dim7 B \flat dim7 A dim7 A \flat dim7 G dim7



658 G \flat dim7 F dim7 E dim7 E \flat dim7 D dim7 D \flat dim7



3.3.12. Cuatriadas: Semidisminuidas

Figura 21. Cuatriadas Semidisminuidas

1 Cm7(b5) F m7(b5) Bbm7(b5) Ebm7(b5) Abm7(b5) Dbm7(b5) 17

Gbm7(b5) Bbm7(b5) Em7(♯5) Am7(b5) Dm7(b5) Gm7(♯5)

535

2 Cm7(b5) C#m7(♯5) Dm7(b5) D#m7(♯5) Em7(b5) Fm7(b5)

F#m7(b5) Gm7(b5) G#m7(b5) Am7(b5) A#m7(b5) Bbm7(b5)

547

3 Cm7(♯5) Dm7(b5) Em7(♯5) F#m7(♯5) G#m7(♯5) A#m7(b5)

Bbm7(b5) C#m7(♯5) D#m7(b5) Fm7(b5) Gm7(b5) Am7(♯5)

559

48 Cm7(♭5) B♭m7(♭5) B♮m7(♭5) Am7(♭5) A♭m7(♭5) Gm7(♭5)

571 G♮m7(♭5) Fm7(♭5) Em7(♭5) E♭m7(♭5) Dm7(♭5) D♭m7(♭5)

5 Cm7(♭5) C♯m7(♭5) Dm7(♭5) D♯m7(♭5) Em7(♭5) Fm7(♭5)

580 F♯m7(♭5) Gm7(♭5) G♯m7(♭5) Am7(♭5) A♯m7(♭5) B♭m7(♭5)

6 Cm7(♭5) C♯m7(♭5) Dm7(♭5) D♯m7(♭5) Em7(♭5) Fm7(♭5)

586 F♯m7(♭5) Gm7(♭5) G♯m7(♭5) Am7(♭5) A♯m7(♭5) B♭m7(♭5)

7 Cm7(♭5) B♭m7(♭5) B♮m7(♭5) Am7(♭5) A♭m7(♭5) Gm7(♭5)

592 G♮m7(♭5) Fm7(♭5) Em7(♭5) E♭m7(♭5) Dm7(♭5) D♭m7(♭5)

3.3.13 Escala Cromática

. Escala Cromática

The image displays a musical score for a chromatic scale exercise in treble clef. The score is organized into seven horizontal staves, each containing a line of music. The first two staves show the basic ascending and descending chromatic scale. The third staff introduces triplet markings (indicated by a '3' above the notes) for both the ascending and descending directions. The fourth and fifth staves show the scale with slurs and accents, emphasizing the flow and articulation. The sixth and seventh staves feature sixteenth-note runs with '6' markings above the notes, indicating sixteenth-note patterns. The final note of each line is a half note with a fermata, indicating the end of the exercise.

3.4.14 Ejercicios Diatónicos

Figura 22. Ejercicios diatónicos

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first two systems are the first pair, starting at measure 1. The third system is the second pair, starting at measure 6. The fourth system is the third pair, starting at measure 10. The fifth system is the fourth pair, starting at measure 14. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are organized into three pairs, with measure numbers 6, 10, and 14 marking the beginning of each pair. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, with arrows indicating the direction of melodic movement.

4. DESARROLLO DEL LENGUAJE

La manera de llamar las cosas por su nombre es ser tan antigua como el *lenguaje* mismo. La experimentación directa del actor con la idea, los conceptos, los seres vivos, los objetos, junto con la necesidad de registrar, identificar, clasificar, cualificar y en síntesis trascender, han sido los elementos (entre muchos más) del hombre, que ha usado en el desarrollo del lenguaje propio de su naturaleza evolucionista. El avance y desarrollo cronológico de esta labor es la respuesta del carácter humano por plasmar, analizar, expandir y sobre todo, compartir al congénere su cosmovisión de la realidad directa y del mundo¹⁷. En sí, es el lenguaje, junto con otras respuestas, la esencia de ponerle nombre a las cosas e identificarlas de manera colectiva, ya sea en la palabra o en la elaboración de un canal como la música, o cualquier otra manifestación.

Cuando se habla de música, la razón por la que se emplean términos que parecen imprecisos no es porque haya algo impreciso en la música, sino, porque expresa las experiencias humanas tan específicamente, que si se intenta encontrar un lenguaje para describir esto, las palabras quedan cortas. Lo que faltaría para suplir esta imprecisión es el lenguaje, no la música. La música expresa situaciones de las experiencias humanas que no pueden expresarse de otra manera. En esto radica la importancia de la música y su lenguaje.

El ejercicio de la música en su desenvolvimiento, la interpretación y concertación, exige del músico el conocimiento de pautas y determinadas reglas establecidas por el tiempo y la experimentación. Esta serie de elementos concertadores

¹⁷ PLATÓN. *Cratilo o del Lenguaje* (o de la Exactitud de los Nombres). Diálogos Tomo II. Ediciones Universal. Bogotá. 1.986.

aprendidos por ejecutante dan la facultad de mostrar y señalar con nombre propio un concepto o idea preestablecida, fácil de compartir y claro en su comprensión.

Para el caso del Jazz, al igual de otras formas de arte, se han establecido una serie de palabras, conceptos, reglas, costumbres y ejercicios que abren el camino en el ejercicio y posibilitan al ejecutante el desarrollo de su destreza comunicativa y su desenvolvimiento explicativo evidente en la claridad de su mensaje. La sistematización de este mensaje se gesta gracias a diversas formas de establecerlas teóricamente, para la unificación en la comprensión real de todos los interesados en aprender, ofreciendo de esta manera una serie de símbolos, códigos, indicaciones, rudimentos y conceptos que se establecen para el desarrollo del lenguaje de la improvisación. Por ejemplo, al referirse a la sonoridad producida en los acordes menores con su séptimo grado mayor solamente bastaría tocar el acorde en el piano y conocer su estructura. Pero si se desea conocer verdaderamente esta sonoridad sería bueno tomar el de ejemplo “*Solar*”¹⁸, en la interpretación de Miles Davis para *Prestige Records*, para escuchar el uso en el acompañamiento (Horace Silver al piano) de acordes de esta naturaleza y su experimentación en la ejecución.

Para el caso de este capítulo, a continuación se mostrará una serie de conceptos que facultan en un nivel de iniciación en la improvisación al interesado, para poder adentrarse en el inicio de un lenguaje y su desarrollo, bajo conceptos elaborados por el ejercicio de esta música, así como el uso de conceptos academicistas aprendidos en el devenir de su formación del ejercicio por el autor del proyecto, basando este conocimiento en fuentes diversas (academia, investigación, empirismo).

¹⁸ DAVIS, Miles. *Walkin'*. Prestige, PRLP 7076. Van Gelder Studio. Nueva Jersey. 1.954.

4.1 EL SOLO DE JAZZ:

Para el desarrollo de la música Jazz, la personalidad de cada músico ha sido el motor de la evolución de esta forma de arte. La elocuencia, la experiencia de vida, la formación musical, la raza o su procedencia, así como su momento en la historia, han significado para el Jazz la fuente de creatividad expresada en líneas improvisadas, plasmadas en discos durante el siglo XX y que contribuyeron a la transformación en la manera de producir la música popular durante los últimos cien años.

Desde los primeros solos de Louis Armstrong, quien se conoce como el padre del *solo* en Jazz, esta forma de arte volcó su atención a la expresión particular, dando así la oportunidad a cada uno de demostrar su manera de ver la vida y la música a través de su improvisación. Es necesario entender que esta forma de expresión no se gestó necesariamente en la música Jazz, sino, ha sido una manifestación propia de la música en sí. Desde Bach a Beethoven, pasando por Schubert, esta manera de hacer la música ha estado presente en el ejercicio durante su evolución. La imposibilidad de Bach para grabar sus improvisaciones a cuatro voces en un órgano, que sin embargo fueron escritas a partir de esbozos recordados por el compositor, o los experimentos armónicos salidos del estudio de la secuencia de acordes cuartales en Beethoven que se evidencia en sus últimos cuartetos, demuestra el resultado de esta actividad afín a la misma música. Si bien, el gusto predomina ante la imposición, es necesario poder entender los elementos que han regido esta forma de expresión y la manera de adentrarse.

Básicamente el *solo* se presenta como el discurso singular expuesto en un medio democrático. El solista propone sobre una forma, secuencia armónica, ritmo o idea musical su mensaje que puede estar basado en unos códigos propios de este lenguaje y que son compartidos y apoyados por sus acompañantes; estos, su vez responden de manera positiva y propositiva en aras de elevar la idea musical del

nivel singular a un nivel grupal y contribuir con elementos personales a optimizar la experiencia musical.

Las características de un solo se manifiestan mediante el uso de la capacidad para improvisar y en la destreza ejercida por el intérprete para elaborar este discurso. En este ejercicio el intérprete recurre a diversos elementos: el buen manejo de la técnica en su instrumento, el conocimiento propio del desarrollo armónico de la pieza a ejecutar, las diferentes posibilidades rítmicas, el claro desarrollo de un discurso (inicio, desarrollo, clímax, anticlímax, re exposiciones, final) la comprensión del estilo a interpretar y la expresión del sentir.

Durante años se ha subestimado el éxito intelectual del Jazz, y las posibilidades de desempeño de la mente humana en el ejercicio de esta música, aludiendo apelativos que la encasillan en una *pseudomúsica*, o simplemente una música popular. Sin mayor atención que se le ha prestado a estas divagaciones, el Jazz ha demostrado en sus grandes figuras, y en el estudioso de esta forma de arte, la posibilidad de desarrollo individual a nivel intelectual dentro de una música popular llevándola a otros niveles de comprensión y concertación propios de una gran forma de arte.

4.2 INTRODUCCIÓN A LA IMPROVISACIÓN:

*“El arte de improvisar lleva con nosotros muchos años, pero ciertamente en este siglo se le llamó Jazz”.*¹⁹

Es muy común encontrar a instrumentistas decir “*no sé improvisar*”, argumentando esta afirmación sin el menor conocimiento de sus propias posibilidades y

¹⁹ AEBERSOL, Jamey. How to Play Jazz and Improvise. Jamey Aebersold Jazz. New Albani. USA. 1.967. 5 p.

facultades y en la razón de desconocer, temer o simplemente no prestar mayor atención a esto. La posibilidad que brinda una actitud positiva y deseo de aprender genera en las personas una disposición natural óptima para la recepción de la información necesaria en esta labor.

Existen cinco elementos que sugiere el músico, pedagogo y editor de Jazz Jamey Aebersold (USA), sobre la disposición y los tópicos a tener en cuenta para adentrarse en la labor de aprender a improvisar²⁰:

- *Deseo y anhelo de improvisar*
- *Escuchar música Jazz, ya sea en grabaciones o ir a conciertos*
- *Un método de práctica organizado y consiente*
- *Una sección rítmica con la cual poder improvisar*
- *Ambición y autodisciplina*

Básicamente, al improvisar un músico hace uso de las escalas, arpeggios y su relación con los acordes, agregando a esto las posibilidades que brindan la sonoridad y el espacio que genera el silencio. La coordinación de elementos como la armonía, las escalas, la relación de la escala con el acorde, el ritmo y el estilo, generan en cada músico una idea para expresar. Con el tiempo, y ya habiendo experimentado elementos propios de esta música, se comienza a generar una sensación de tranquilidad y comprensión de lo que ocurre en el ejercicio sonoro y lo que se quiere tocar.

La disciplina del desarrollo técnico posibilita al músico en el uso de diferentes elementos para la improvisación. El claro uso de las escalas, los arpeggios, los cromatismos, los patrones diatónicos, frases prefabricadas son elementos que se usan con frecuencia. Si se transcribe un solo de Jazz de una determinada época,

²⁰ AEBERSOLD, Jamey. *How to Play Jazz and Improvise*. Aebersold Editions. New Albany. USA. 1.967. 3 p.

se encontrará en él todo lo anteriormente nombrado (*escalas, acordes, etc...*) y elementos propios de la sonoridad de la época. Esto demuestra que la improvisación y su estudio son un ejercicio sistemático de construcción de un concepto claro y comprobable que no está reservado para unos pocos.

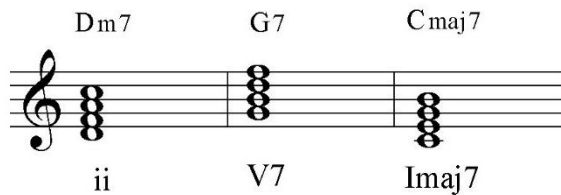
3.3 “II-V-I”

El II- V- I es, junto con II-V y V-I son las progresiones más importantes en la construcción de bloques de acordes en la música Jazz y la música Pop. El nombre que recibe este tipo de progresiones es el de *cadencia* o *cadencia dominante*. Este tipo de progresión es una transformación de IV-V-I que se encuentra en casi toda la música de occidente y que transforma el acorde de subdominante (IV) por el de supertónica (II), para luego ir a la dominante y resolver a la tónica.

Esta progresión es una secuencia de acordes distanciados el uno del otro por cuartas, pero cada uno presenta diferente sonoridad y naturaleza. El primero es un acorde menor que forma una cuatriada con séptima menor, este acorde se encuentra en el segundo grado de la tonalidad y o supertónica y hace referencia al modo Dórico. El siguiente es un acorde dominante, que contiene entre su tercer y séptimo grado menor (notas guía) un intervalo de tritono, que define la naturaleza de su sonoridad y ejerce en él una necesidad resolutiva algún lado. Este acorde es propio del modo Mixolídio y permite en su uso gran variedad de notas que pueden alterar su sonoridad pero no su naturaleza (notas guía). Por último, está el acorde de tónica que constituye el centro tonal y resolución de la cadencia. Este acorde hace referencia al modo Jónico y dispone de una gran variedad de sonoridades, permitiendo el uso de la escala mayor en su totalidad y los diversos reemplazos.

Ciertamente al ser la más común de las progresiones en Jazz, los grandes músicos de este género son especialistas en el manejo de este tipo de progresiones a través del movimiento de la armonía y el *tempo*.

Figura 23. Cadencia ii-V7- Imaj7



En el desarrollo del dominio de este concepto se han desarrollado diferentes métodos de enseñanza para asimilarlo y comprender, pero sobre todo para usarlo y poder hacer frases con sentido musical en la textura del Jazz. Para empezar es necesario reconocer los centros tonales de estos tres acordes que establecen el control y la estabilidad de los mismos. Comenzando con el manejo de las notas del acorde dadas en cuatriadas de diferente naturaleza.

Ya como se había referenciado el uso de cuatriadas menores con séptima menor, cuatriadas mayores con séptima menor y cuatriadas mayores con séptima mayor en el capítulo referente a la Técnica, en este momento es donde toma importancia el dominio de estos ejercicios para la asimilación de la sonoridad cadencial.

A continuación se recomienda unos ejercicios básicos para familiarizarse con este tipo de progresión en cuatriadas diatónicas sobre // - V - I (se recomienda estudiar por las doce tonalidades). Es importante pensar cada grado de las escalas o cuatriadas en números en orden ascendente desde su tónica. Hacerlo de esta manera facilita la comprensión auditiva de cada grado dentro de una armonía determinada. Además, es una herramienta de estudio para cuando se desea pasar las frases o ejercicios por las doce tonalidades.

Figura 24. Arpeggios Diatónicos Ascendentes

(II) Dm7 (V) G7 (I) Cmaj7

1 3 5 7 1 3 5 7 1 3 5 7

3 5 7 1 3 5 7 1 3 5 7 1

5 7 1 3 5 7 1 3 5 7 1 3

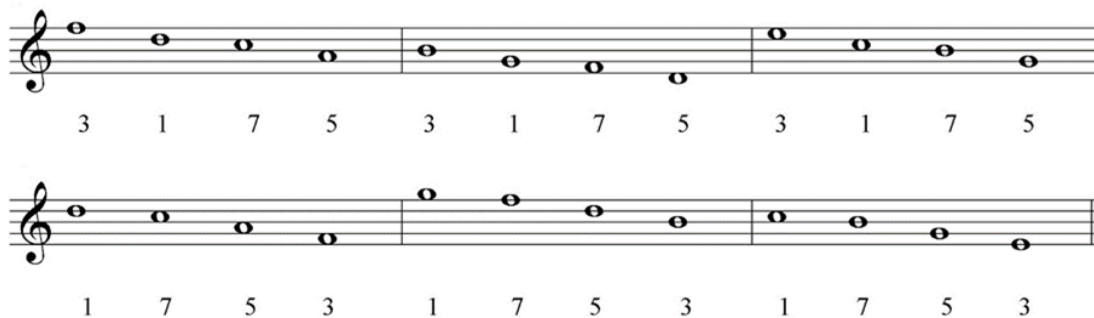
7 1 3 5 7 1 3 5 7 1 3 5

Figura 25. Arpeggios diatónicos Descendentes

(II) Dm7 (V7) G7 (Imaj7) Cmaj7

7 5 3 1 7 5 3 1 7 5 3 1

5 3 1 7 5 3 1 7 5 3 1 7



Esta serie de ejercicios es necesaria acompañarla con el metrónomo para el aprovechamiento y acercamiento establecer una relación directa con el *Down Beat* y *Up Beat* para entender la idea de cambio armónico y el ritmo constante. También es bueno probarla en combinaciones entre ellas de manera descendente y ascendente e invirtiendo los grados de inicio en cada secuencia (los números hacen referencia a los grados del acorde):

Tabla 1. Arpeggios ascendentes desde diferentes grados

Ascendente		
ii7	V7	I maj7
1, 3, 5, 7	5, 1, 3, 7	1, 3, 5, 7
3, 5, 7, 1	5, 7, 1, 3	3, 5, 7, 1
5, 7, 1, 3	1, 3, 5, 7	5, 7, 1, 3
7, 1, 3, 5	3, 5, 7, 1	7, 1, 3, 5
1, 3, 5, 7	3, 5, 7, 1	1, 3, 5, 7
3, 5, 7, 1	5, 7, 1, 3	3, 5, 7, 1
5, 7, 1, 3	7, 1, 3, 5	5, 7, 1, 3
7, 1, 3, 5	1, 3, 5, 7	7, 1, 3, 5

Tabla 2. Arpeggios Descendentes desde diferentes grados

Descendente		
II7	V7	Imaj7
7, 5, 3, 1	3, 1, 7, 5	7, 5, 3, 1
5, 3, 1, 7	1, 7, 5, 3	5, 3, 1, 7
3, 1, 7, 5	7, 5, 3, 1	3, 1, 7, 5
1, 7, 5, 3	5, 3, 1, 7	1, 7, 5, 3
7, 5, 3, 1	5, 3, 1, 7	7, 5, 3, 1
5, 3, 1, 7	3, 1, 7, 5	5, 3, 1, 7
3, 1, 7, 5	1, 7, 5, 3	3, 1, 7, 5
1, 7, 5, 3	7, 5, 3, 1	1, 7, 3, 1

Al ser una progresión importante para el desarrollo de esta música, los grandes intérpretes del Jazz fueron y son especialistas en el dominio de frases improvisadas en este tipo de cadencias. La facultad y calidad del interprete se justifica en el manejo de este tipo de frases, que por lo general son su identidad en el estilo que maneja y por lo que a veces se llega a inmortalizar su solo.

Para el lenguaje de la improvisación, existe la posibilidad de aprender, asociar y construir este tipo de frases o *licks*²¹ como se conoce en la jerga del Jazz, que amplían el lenguaje y en cierta manera, son herramientas de uso prestas a usar en cualquier momento del *solo*; la mejor manera es transcriben los solos de los grandes jazzistas e imitar las frases que usan sobre este tipo de cadencias, pasándolas por todas las tonalidades.

Esta es una pequeña selección de *licks* de reconocidos saxofonistas para su uso sobre esta progresión y que se recomienda estudiar por los doce tonos:

²¹ LEVINE, Mark. Terms, Lingo, Nicknames, Glosary. The Jazz Theory Book. Sher Music CO, Petaluma, CA. USA. 1.995. xii p.

Figura 26. IIm7-V7-I Jerry Bergonzi²²

Fm7 B \flat 7 E \flat maj7

Figura 27. IIm7-V7-I Charlie Parker en *Billie's Bounce*²³

A \flat m7 D7 G

Figura 28. IIm7-V7-I Lester Young en *All of Me*²⁴

D \flat m7 G7 Cmaj7

Figura 29. IIm7- V7- Imaj7 Jamey Abersold²⁵

D \flat m7 G7 Cmaj7

Además del empleo de este tipo de frases es bueno recordar los modos de la escala mayor y hacer uso de ellos sobre este tipo de progresión, tanto para el estudio, como para su empleo en la creación de los *solos*.

²² BERGONZI, Gerry. *Melodic Structure*. Advance Music. Boston. 1.994. 85 p.

²³ PARKER, Charlie. Savoy Records. Nueva York. 1.945.

²⁴ YOUNG, Lester. *Pres and Teddy*. Verve Records, MGV-8205. Nueva York. 1.956.

²⁵ AEBERSOL, Jamey. *The II-V7-I Progression*. Abersold Editions. New Albany. USA. 1.991. 14 p.

Figura 30. IIm7-V7-Imaj7 Ascendente y descendente

The figure displays two musical staves in treble clef. The top staff illustrates an ascending progression: (IIIm)Dm7, (V7)G7, and (I) Cmaj7. The bottom staff illustrates a descending progression: (IIIm) Dm7, (V7) G7, and (I) Cmaj7. Each chord is accompanied by a melodic line of eighth notes.

4.4 RELACIÓN ESCALA – ACORDE

En el Jazz temprano de los años 20's, los músicos que improvisaban no gozaban de conocimientos de avanzada en armonía ni teoría; estos, para improvisar recurrían a las notas del acorde (1-3-5-7), tocando hacia arriba y hacia abajo y en las inversiones disponibles, aplicando variedad en el ritmo y con pocas posibilidades de salirse de allí. En ocasiones, tocaban por fuera de la tonalidad o simplemente se dedicaban a pensar en estos bloques de acordes dados por secuencias e inversiones. Luego, y en otra época posterior, Lester Young, Coleman Hawkins, Duke Ellington, Art Tatum, entre otros, adhirieron a este concepto el uso de las extensiones del acorde (9-11-13), generando así una nueva visión en el uso del color y la tensión.

En la década de los 50's y 60's se llevó a cabo en el Jazz una importante revolución; fue la llegada del *BeBop*. Músicos como Charlie Parker y Dizzie Gillespie, que empezaron a idear su música y sus improvisaciones de manera horizontal (escalas) y no manera vertical (acordes, arpeggios). Dejaron de pensar en bloques para ver todo como una línea melódica que se asociara a los cambios armónicos, pero que a su vez, daría la posibilidad de usar más notas, mayor disonancia y mayor rango. De esta manera y entre otras, crearon una música

intrincada y sofisticada en la ejecución, con más cambios de acordes salidos de estas nuevas escalas que exigían del músico toda su atención y su inventiva.

Cuando se habla de acordes en Jazz, resulta traumático para las personas que se inician en esta música imaginar por la inconmensurable cantidad de conceptos, secuencias, conjuntos de acordes y cambios armónicos, y reglas preestablecidas, imaginando la cantidad de tiempo que esto les llevará o las dificultades que naturalmente presentan estos temas. Lo cierto, es que la mejor forma de optimizar un proceso es pensando en saber qué se busca y qué se desea saber paso por paso.

Un de las formas de comenzar aprender la relación entre las escalas y los acordes es conocer como está estructurada la *escala mayor natural* y la *escala menor melódica*, que son para el jazz ejes fundamentales en el movimiento melódico y el desarrollo de la armonía; además de presentar un número de acordes y sonoridades muy usuales en el jazz. Cada una de estas dos escalas permite en su estructura la creación de modos propios y unos acordes afines a ellos, partiendo de diferentes puntos de la escala y resolviendo de determinada manera.

Figura 31. Modos y acordes de la *Escala Mayor*

The figure displays two musical staves in treble clef. The first staff is labeled 'Cmaj7 Jónico' and shows the C major scale (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4) followed by a C major 7th chord (C4-E4-G4-B4). The second staff is labeled 'Dm7 Dórico' and shows the D minor scale (D4-E4-F4-G4-A4-Bb4) followed by a D minor 7th chord (D4-F4-Ab4-Bb4).

Esusb9 **Frígio** Esusb9

Fmaj7#11 **Lídio** Fmaj7#11

G7 **Mixolidio** G7

Am7b6 **Eolico** Am7b6

Bm7b5 **Lócrio** Bm7b7

Figura 32. Modos y Acordes de la Escala Menor Melódica

C **Melódico Menor** Cm

Dm7 **Dorico b2** Dm7

E \flat **Lidio Aumentado** Ebmaj7#5

The image displays four musical staves, each representing a different mode and its associated chords. Each staff shows a scale in treble clef followed by a chord symbol.

- Staff 1:** Mode F, Lidio Dominante. Scale: F, G, A, B, C, D, E. Chord: F9#11.
- Staff 2:** Mode G, Mixolidio b6. Scale: G, A, B, C, D, E, F. Chord: G9b13.
- Staff 3:** Mode A, Locrio#2. Scale: A, B, C, D, E, F, G. Chord: Am7b5#2.
- Staff 4:** Mode B, Superlocria (Disminuida de tonos enteros, escala alterada). Scale: B, C, D, E, F, G, A. Chord: B7alt.

Identificados los modos y acordes que se generan estas dos escalas (se recomienda tocar los acordes en el piano y escucharlos atentamente) se comprende su naturaleza, conformación y sonoridad, así como los acordes que se construyen a partir de sus escalas.

El tema de los acordes no debe ser de gran dolor de cabeza si se piensa realmente que solo existen cuatro tipos de acordes usados usualmente y que abarcan un espectro enorme en la sonoridad del Jazz y de la música de occidente. Esto acordes: *mayor, menor, aumentado y disminuido*.

Figura 33. Acordes: *mayor, menor, aumentado y disminuido*

The image shows a musical staff with four chords, each labeled above it:

- Mayor:** C major chord (C-E-G).
- Menor:** C minor chord (C-Eb-G).
- Aumentado:** C augmented chord (C-E-G#).
- Disminuido:** C diminished chord (C-Eb-Gb).

A acordes, que por lo general más recurren para el desenvolvimiento de la improvisación, ya que se generan un número considerable de escalas que

enriquecen el material existente para el desarrollo de una improvisación. Aunque es necesario aclarar que no son los únicos acordes que se usan en Jazz; de estos salen o se derivan otro tipo de acordes que contiene sus determinadas características y sonoridades y que al igual que estos, tiene sus escalas particulares: acordes dominantes, acordes suspendidos y acordes semidisminuidos.

A continuación se encuentra una serie donde se muestran el acorde (signo), su nombre, la escala, su estructura y el acorde a usar. En él se encuentra las escalas permitidas para cada tipo de acorde señalando; acordes que se encuentra con frecuencia en las progresiones armónicas. Las escalas están descritas en letras como en el cifrado americano. Este ejemplo está realizado en la tonalidad de Do mayor y usa unas convenciones para su comprensión:

T = Tono

St = Semitono

Δ = Séptima Mayor

3m = Tercera Menor

Tabla 3. Escalas en acordes mayores

<i>Escalas Mayores</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
CΔ	<i>Mayor (Jónico)</i>	T, T, st, T, T, T, st.	C D E F G A B C	C E G B D
CΔ#11	<i>Lidio</i>	T,T,T, st, T, T, st	C D E F# G A B C	C E G B D
CΔ	<i>BeBop Mayor</i>	T, T, st, T, st, st, T	C D E F G Ab A B C	C E G B D
CΔb6	<i>Mayor Armónica</i>	T, t, st, T,st, 3m, st	C D E F G Ab B C	C M G B D
CΔ+5, +4	<i>Lidia Aumentada</i>	T, T, T, T, st, t, st.	C D E F# G# A B C	C E G# B D
C	<i>Pentatonica Mayor</i>	T, T, 3m, T, 3m	C D E G A C	C E G A C D
C	<i>Escala Blues</i>	3m, T, st, st, 3m, T	C Eb F F# G Bb	C M G B D
C	<i>Disminuida</i>	St, T, st, T, st, T,st, T	C, Db, D#, E, F# G A Bb B	C E G B D

Tabla 4. Escalas en acordes menores

<i>Escalas Menores</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
Cm	<i>Menor (Dorica)</i>	T, st, T, T, T, st, T	C D Eb G A Bb C	C Eb G Bb D F
Cm Δ	<i>Menor Melódica (asc)</i>	T, st, T, T, T, T, st	C D Eb F G A B C	C Eb G B D F
Cm7	<i>Escala Blues</i>	3m, T, st, st, 3m, T	C Eb F F3 G Bb C	C Eb G Bb D F
Cm7	<i>Escala Pentatónica</i>	3m, T, T, 3m, T	C Eb F G A Bb C	C Eb G Bb D F
Cm7	<i>Bebop Menor</i>	T, st, T, T, st, st, T, st	C D Eb F G G# A B C	C Eb G B D F
CmΔ o Cmb6	<i>Menor Armónica</i>	T, st, T, T, st, T, st	C D Eb F G Ab B C	C Eb G B D F
Cmb9b6	<i>Frigia</i>	St, T, T, T, st, T, T	C Db Eb F G Ab Bb C	C Eb G Bb C

Tabla 5. Escalas en acordes dominantes

<i>Dominantes</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
C7	<i>Dominante 7th</i>	T, T, st, T, T, st, T	C D E F G A Bb C	C E G Bb D
C7	<i>Bebop</i>	T, t, st T, T, st, st, st	C D E F G A Bb B C	C E G Bb D F
C7b9	<i>Escala Judía o española</i>	St, 3m, st, T, st, T, T	C Db E F G Ab Bb C	C E G Bb (Db)
C7+4	<i>Lidia Dominante</i>	T, T, T, st, T, st, T	C D E F# G A Bb C	C E G Bb D (F#)
C7b6	<i>Hindú</i>	T, T, st, T, st, T, T	C D E F G Ab Bb C	C E G Bb D F
C7+	<i>Tonos enteros</i>	T, T, T, T, T, T	C D E F# Ab Bb C	C E G# Bb D

Tabla 6. Escalas en acordes suspendidos

<i>Suspendidos- sus4</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
C7sus4	<i>Suspendido (no tocar la tercera)</i>	T, T, st, T, T, st, T	C D E F G A Bb	C F G Bb D
C7sus4	<i>Mayor Pentatónica</i>	T, T, 3m, T, 3m	C D E G A C	C E G A C D

Tabla 7. Escalas en acordes semidisminuidos

<i>Semidisminuidos</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
Cm7b5	<i>Semidiminuida (locrio)</i>	St, T, T, st, T, T, T	C Db Eb F Gb Ab Bb C	C Eb G Bb Db
Cm7b5#2	<i>Locria #2</i>	T, st, T, st, T, T, T	C D Eb F Gb Ab Bb C	C Eb Gb Bb Db

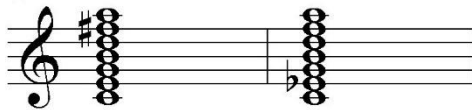
Tabla 8. Escalas en acordes disminuidos

<i>Disminuidos</i>				
Acorde (signo)	Nombre	Construcción	Escala en C	Acorde
C^o	<i>Disminuida (escala de ocho tonos)</i>	T, st, T, st, T, st, T, st	C D Eb F Gb Ab A B C	C E Gb A

Además del determinado número escalas para cada acorde, el improvisador puede hacer uso y énfasis en el manejo de las tensiones. Estas tensiones son notas venidas de la misma escala o de la estructura del acorde. Su función primordial en la improvisación es crear la sensación de color, tensión, disonancia y la creación y uso de otras armonías. Estas tensiones son notas superpuestas

sobre las notas de la Cuatriada o acorde con séptima. Se disponen a espacio de tercera menor o mayor.

Figura 34. Extensiones del acorde en el modo mayor y menor melódico



En esta tabla está disponible la asignación de las tensiones para cada acorde en sus posibilidades armónicas:

Tabla 9. Tensiones permitidas en los diferentes acordes

<i>Acorde</i>	<i>Tensión Permitida</i>	<i>Tensión Permitida en paso Diatónico</i>	<i>Excepción a la regla (9, 11, #11, 13)</i>
Maj7	Maj 7, 9, 13	#11	
Menor maj7	Maj7, 9, 11, 13		
Menor 7	11	9	13, solo en el dórico
Menor 7b5	11, 13	9	
Dominante 7		9, #11, 13	B9, #9, b5, b13
Dominante 7sus4	9, 11,13		Raramente b9, #9, b13
Aumentada 7	9, #11, b5		
Disminuida 7	Todas las tensiones son permitidas		

4.5 RECOMENDACIONES PARA EL DESARROLLO DEL REPERTORIO

Un requisito necesario para el aprendizaje significativo musical determinado es el desenvolvimiento seguro dentro de un repertorio. Este repertorio está organizado según criterios musicales como la época, el estilo, la estética musical del intérprete, su formación, el campo de acción (desenvolvimiento laboral) y su interés. El manejo de un repertorio considerable en cualquier estilo o género amplía el campo de acción del músico y le permiten conocer de fondo los elementos que componen lo que está tocando. En esta labor, el músico debe ser consciente de sus capacidades y de cómo encara el aprendizaje de un repertorio acorde a su nivel y su predilección. En ocasiones, el músico debe acudir al estudio de piezas, conciertos, sonatas, *standards*²⁶ de jazz o canciones que en cierta medida no sean de su gusto o que generen tedio en su estudio. En este punto, el músico debe pensar en sacar provecho de esta pieza, conocerla, entenderla y darle todo el sentido musical necesario para transformarla en una experiencia musical provechosa.

Para los músicos de Jazz el manejo de un repertorio amplio es un punto muy importante por desarrollar y esta medido por la cantidad de *standards* de Jazz que conozca, interprete y puedo improvisar de diferentes maneras y texturas.

El manejo de una amplia lista de *standards* afianza en el improvisador la facultad de poder disponer de melodías de diversa clase, estilos contrastantes, progresiones armónicas dispares y un vocabulario extenso para el desarrollo de la improvisación. Junto a esto, el conocimiento de *standards* permite a los músicos de Jazz compartir sus ideas con otros en el ejercicio musical.

²⁶ Standard: Que es habitual o corriente, que es común a la mayoría. En Jazz, un tema representativo del género conocido por muchos músicos para su fácil ejecución espontanea.

Las *Jam Sessions* son reuniones donde músicos, comúnmente de Jazz, se reúnen a improvisar ofreciendo sus ideas previamente trabajadas y buscando en la ejecución nuevas formas de tocar, abriendo camino entre la armonía y la melodía. En estas celebraciones los músicos recurren a la interpretación de temas representativos conocidos por todos (*standards*), generando un espacio de música espontánea llevada de una manera inteligente, concertada y musical.

Existen diversas fuentes útiles al músico de Jazz para favorecer su repertorio. La más importante es la audición de discos de Jazz, de donde puede aprender las melodías de diferentes épocas de memoria ayudando al dominio claro y desarrollo del concepto, o recurriendo a una compilación de cancioneros populares o compendios de partituras. Para esta labor se dispone de libros como el *The Real Book*, hecha en la década de los 70's por estudiantes de *Berklee College of Music*²⁷ o el *The Great American Songbook* (compilación de canciones populares norteamericanas)

Esta es una lista de selección de *standards* aptos para cualquier instrumentista interesado por comenzar a organizar desde el nivel de principiante su repertorio:

- *Alice in Wonderland*
- *Autumn Leaves*
- *Bag's Groove*
- *Black Orpheus*
- *Blue Bossa*
- *Blue Monk*
- *Blue Moon*
- *Cantalope Island*
- *Fly Me To The Moon*

²⁷ FUNDACION WIKIPEDIA. The Real Books. (en línea).
[http://es.wikipedia.org/wiki/Real_Book_\(libro\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Real_Book_(libro)). (citado enero 2.014)

- *How High The Moon*
- *In A Mellow Tone*
- *I Should Care*
- *Just Friends*
- *St. Thomas*
- *Summertime*
- *Song For My Father*
- *There will Never Be Another you*
- *Tenor Madness*
- *Valse Hot*
- *Watermelon Man*

4.6 BASES PARA EL ESTUDIO DE LENGUAJE IMPROVISATORIO DE UN ESTÁNDAR

Una manera de comenzar el estudio de un standard es mediante la audición. El estudiante debe recurrir a grabaciones existentes disponibles en diferentes interpretaciones y por diferentes jazzistas que le permitan tener una referencia clara y diversa de la sonoridad de una misma melodía en diferentes versiones.

Habiendo ya seleccionado una versión concreta es bueno escucharla varias veces todos los días, tratando de memorizarla y cantando sobre ella su línea melódica; a la vez que se trata de improvisar con la voz sobre los solos de la grabación. Esto ayudará a la comprensión de la duración de las frases, al desenvolvimiento sonoro, comprensión de diferentes articulaciones y comprender el sentido del tema. Cabe tener en cuenta un *tópico bastante importante* y es comprender que un *standard* de Jazz está compuesto por una **cabeza** (*head*) que expone la línea melódica del tema y una **improvisación**, que se realiza o se desarrolla sobre la

armonía del tema. Es necesario que cada estudiante de Jazz procure disponer de una discoteca que albergue un buen número de álbumes de diferentes jazzistas sin importar el instrumento, o en determinado caso recurrir a la Internet.

Para este punto se hará referencia a la improvisación y cómo abordar el estudio de algunos conceptos para el desenvolvimiento improvisatorio sobre la línea armónica. En este caso, se recurrirá a ocho primeros compases de la parte **A** de un standard llamado “*Autumn Leaves*”, que en su forma original dispone de dos partes (**A-B**). En esta ocasión se hará uso de los primeros ocho compases del standard; este posee los todos los acordes existentes en el tema (mayor, menor, semidisminuidos, dominante) y cadencias de tipo *IIIm-V7-I*.

Figura 35. “Autumn Leaves”, armonía básica

The image displays the basic harmony for the first eight measures of the 'Autumn Leaves' standard. It consists of two staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The first staff contains four measures with the following chords: Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff contains four measures with the following chords: Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. Each measure is represented by a staff with diagonal lines, indicating that the specific melodic notes are not provided, only the harmonic structure.

Para el reconocimiento y manejo de la armonía es necesario realizar un número de ejercicios que afianzan la familiaridad con los cambios armónicos. El estudio de estos ejercicios elementales dan solides en la ejecución de los cambios armónicos y generan una estabilidad contante en el desarrollo de la línea melódica improvisada.

A continuación se dan una serie de ejercicios posibles para el desarrollo de este concepto. Es recomendable el uso de metrónomo en cada uno de ellos para tener

cuenta el curso del tiempo con relación de la armonía. La realización de estos ejercicios en diferentes octavas, articulaciones, dinámicas y tempos contribuye de manera positiva a concretar este concepto. Es de libertad del ejecutante hacer uso medido y cociente de estos elementos:

1. Tocar las tónicas de cada acorde:

Figura 36. Tocar las tónicas de cada acorde

Figure 36 consists of two staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains four measures, each with a single half note representing the tonic of a chord: Dm7 (D), G7 (G), Cmaj7 (C), and Fmaj7 (F). The second staff contains four measures, each with a single half note representing the tonic of a chord: Bm7b5 (B), E7b9 (E), Am7 (A), and Am7 (A).

2. Tocar las cinco primeras notas de la escala de cada acorde

Figura 37. Tocar las cinco primeras notas de la escala de cada acorde

Figure 37 consists of two staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The first staff shows the first five notes of the scale for four chords: Dm7 (D-E-F-G-A), G7 (G-A-B-A-G), Cmaj7 (C-D-E-F-G), and Fmaj7 (F-G-A-B-A). The second staff shows the first five notes of the scale for four chords: Bm7b5 (B-A-G-F-G), E7b9 (E-F-G-A-B), Am7 (A-B-C-B-A), and Am7 (A-B-C-B-A).

3. Tocar las cuatriadas ascendentes

Figura 38. Tocar las cuatriadas ascendentes

Musical notation for ascending triads. The first staff shows four measures with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff shows four measures with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. The notes are: Dm7 (D, F, A), G7 (G, B, D), Cmaj7 (C, E, G), Fmaj7 (F, A, C), Bm7b5 (B, D, F), E7b9 (E, G, B, D, F), Am7 (A, C, E), and Am7 (A, C, E).

4. Tocar cuatriadas descendentes

Figura 39. Tocar cuatriadas descendentes

Musical notation for descending triads. The first staff shows four measures with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff shows four measures with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. The notes are: Dm7 (D, F, A), G7 (G, B, D), Cmaj7 (C, E, G), Fmaj7 (F, A, C), Bm7b5 (B, D, F), E7b9 (E, G, B, D, F), Am7 (A, C, E), and Am7 (A, C, E).

5. Tocar escalas ascendentes

Figura 40. Tocar escalas ascendentes

Musical notation for ascending scales. The first staff shows four measures with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff shows four measures with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. The scales are written in treble clef, common time, and consist of eighth notes.

6. Tocar escalas descendentes

Figura 41. Tocar escalas descendentes

Musical notation for descending scales. The first staff shows four measures with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff shows four measures with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. The scales are written in treble clef, common time, and consist of eighth notes.

7. Tocar cuatriadas ascendentes y descendentes mezcladas

Figura 42. Tocar cuatriadas ascendentes y descendentes mezcladas

Musical notation for Figure 42, showing two staves of music in C major. The first staff contains four measures of mixed ascending and descending quartets, with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7 indicated above. The second staff contains four measures of similar quartets, with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7 indicated above.

8. Tocar cuatriadas con la novena (9)

Figura 43. Tocar cuatriadas con la novena (9)

Musical notation for Figure 43, showing two staves of music in C major. The first staff contains four measures of quartets with a ninth (9), with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7 indicated above. The second staff contains four measures of similar quartets, with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7 indicated above.

9. Tocar la escala ascendente y Cuatriada descendente.

Figura 44. Tocar la escala ascendente y Cuatriada descendente

Figure 44 consists of two staves of music in C major, 4/4 time. The first staff shows an ascending scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows a descending quartet: C5, B4, A4, G4. Chord symbols are placed above the notes: Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7 for the first staff, and Bm7b5, E7b9, Am7, Am7 for the second staff.

10. Tocar la Cuatriada descendente y la escala ascendente

Figura 45. Tocar la Cuatriada descendente y la escala ascendente

Figure 45 consists of two staves of music in C major, 4/4 time. The first staff shows a descending quartet: C5, B4, A4, G4. The second staff shows an ascending scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Chord symbols are placed above the notes: Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7 for the first staff, and Bm7b5, E7b9, Am7, Am7 for the second staff.

11. Tocar *licks* extraídos de solos sobre las progresiones de IIm7-V7Imaj7

Figura 46. Tocar licks extraídos de solos sobre las progresiones de IIm7-V7Imaj7

The image shows two staves of musical notation in treble clef, common time (C). The first staff has four measures with chords Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The second staff has four measures with chords Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. Both staves feature eighth-note patterns with triplets and a final whole note rest.

Esto es solo una variedad reducida de ejercicios que se pueden realizar sobre una progresión armónica en una forma determinada que dan conocimiento claro de los cambios armónicos, las notas del acorde y pasos diatónicos sobre los acordes. Es de interés de cada ejecutante idear, inventar y proponerse a él mismo y según sus facultades, nuevos ejercicios que le permitan conocer más los cambios armónicos.

Sumado a esto, existe un concepto llamado *Permutaciones* desarrollado por el saxofonista y pedagogo Gerry Bergonzi en su libro *Estructuras Melódicas*²⁸, que contribuye al desarrollo melódico dentro de la tonalidad.

El propósito de este concepto es organizar el material melódico y simplificarlo, limitando las posibilidades que puedan usarse en el vasto lenguaje del Jazz para enfatizar en el desarrollo melódico. Este concepto busca establecer la idea de tocar los cambios a partir de cuatro notas que se encuentran dentro de la tonalidad. El uso reducido de notas permite que el ejecutante no se vea confundido por posibilidades difíciles de manejar y que no crean un sentido

²⁸ BERGONZI, Gerry. *Permutations. Melodic Structure*. Advance Music. Boston. 1.994. 10 p.

melódico en los solos. Este concepto reafirma la idea de tocar líneas melódicas dentro de los cambios armónicos con un límite de error bajo en la armonía y las escalas.

Bergonzi propone el uso de cuatro notas por acorde que están ligadas de manera directa a la tonalidad y evidencian la armonía. En el caso de los acordes mayores y dominantes se hace uso de 1-2-3-5 grado y en el caso de los menores y semidisminuidos de 1-3-4-5 grado.

Tabla 10. Grados de la escala requeridos para las permutaciones

1	2	3	5	Acordes Mayores y Dominantes
1	3	4	5	Acordes menores y semidisminuidos

Estos números 1-2-3-5 y 1-3-4-5 pueden ser mezclados de manera aleatoria comenzando desde cualquier grado. La combinación de estos números dará una cifra de veinticuatro juegos de notas permitidos para cada tipo de acorde (mayor, menor, dominante, semidisminuidos):

Tabla 11. Permutaciones para acordes mayores y dominantes

Acordes Mayores y Dominantes			
1 2 3 5	2 1 5 3	3 1 2 5	5 1 2 3
1 2 5 3	2 1 3 5	3 1 5 2	5 1 3 2
1 3 2 5	2 3 1 5	3 2 1 5	5 2 1 3
1 3 5 2	2 3 5 1	3 2 5 1	5 2 3 1
1 5 2 3	2 5 1 3	3 5 1 2	5 3 1 2
1 5 3 2	2 5 3 1	3 5 2 1	5 3 2 1

Tabla 12. Permutaciones para acordes menores y semidisminuidos

Acordes menores y semidisminuidos			
1 3 4 5	3 1 5 4	4 1 3 5	5 1 3 4
1 3 5 4	3 1 5 4	4 1 5 3	5 1 4 3
1 4 3 5	3 4 1 5	4 3 1 5	5 3 1 4
1 4 5 3	3 4 5 1	4 3 5 1	5 3 4 1
1 5 3 4	3 5 1 4	4 5 3 1	5 4 1 3
1 5 4 3	3 5 4 1	4 5 3 1	5 4 3 1

Estos son tres ejemplos en el uso de las permutaciones sobre la misma armonía de “*Autumn Leaves*”. Las posibilidades que haya una disonancia con el uso de las permutaciones son muy mínimas teniendo en cuenta que son las 4 notas iniciales de la escala pentatónica mayor y menor. En el caso de los acordes donde exista la posibilidad de una novena bemol, como es el caso de E7b9 (dominante) se indica la manera de tocarlo con un b2.

1. **Permutación #1:** 1-2-3-5 y 1-3-4-5 (mayor y menor)

Figura 47. Permutación #1: 1-2-3-5 y 1-3-4-5 (mayor y menor)

The figure shows two rows of musical notation in treble clef with a common time signature (C). Each chord is followed by its fingering:

- Row 1:
 - Dm7: 1 3 4 5
 - G7: 1 2 3 5
 - Cmaj7: 1 2 3 5
 - Fmaj7: 1 2 3 5
- Row 2:
 - Bm7b5: 1 3 4 b5
 - E7b9: 1 b2 3 5
 - Am7: 1 3 4 5
 - Am7: 1 3 4 5

2. **Permutación #2: 2-1-5-3 y 3-1-5-4 (mayor y menor)**

Figura 48. Permutación #2: 2-1-5-3 y 3-1-5-4 (mayor y menor)

The musical notation for Permutación #2 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a chord label above it: Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music, each with a chord label above it: Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. Below each measure, there are two lines of fingerings. The first line of fingerings corresponds to the top staff, and the second line corresponds to the bottom staff. The fingerings are: 3 1 5 4, 2 1 5 3, 2 1 5 3, 2 1 5 3 for the top staff; and 3 1 b5 4, b2 1 5 3, 3 1 5 4, 3 1 5 4 for the bottom staff.

3. **Permutación #3: 3-5-2-1 y 4-5-3-1 (mayor y menor)**

Figura 49. Permutación #3: 3-5-2-1 y 4-5-3-1 (mayor y menor)

The musical notation for Permutación #3 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a chord label above it: Dm7, G7, Cmaj7, and Fmaj7. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music, each with a chord label above it: Bm7b5, E7b9, Am7, and Am7. Below each measure, there are two lines of fingerings. The first line of fingerings corresponds to the top staff, and the second line corresponds to the bottom staff. The fingerings are: 4 5 3 1, 3 5 2 1, 3 5 2 1, 3 5 2 1 for the top staff; and 4 5 3 1, 3 5 2 1, 4 5 2 1, 4 5 2 1 for the bottom staff.

4.7 SWING

...*"Si tocas una melodía de jazz y las personas no mueven los pies, no la toques más"*²⁹...

Podría pensarse que el elemento musical más humano que pueda existir sea el ritmo. No cabe la posibilidad, en el desarrollo de la vida actual y el desbordado ajetreo, de imaginar el desenvolvimiento de la sociedad contemporánea sin pensar en los conceptos de movimiento, tiempo, espacio, equidad, agilidad y concertación. Los principios modernos que apelan por un margen de error mínimo, recurren a elementos organizativos que influyen el desarrollo del individuo y sus formas de vivir. Basados en la búsqueda de la estandarización de un estilo de vida moderno y alto, las personas se ven inmersas en las diatribas dictatoriales impuestas por el tiempo, la época, espacio, los recursos y su anhelo de perdurar o no, en la historia. El reducido espacio en que se ve inmersos los sueños de las personas crea un ambiente estrecho e incómodo, con pocas posibilidades de aclarar y pensar en su única verdad. Más, sin este pensar, él debe ser consciente de su realidad en el mundo y no injuriar su búsqueda, su realidad, sus sueños; abriéndose el espacio, imponiendo un paso, despejando sus dudas e imponiendo un ritmo que concerté las verdades en las que se pueda vivir de manera real, consiente y feliz.

La persona que tenga nociones de música a nivel teórico y/o un gusto desarrollado en la audición de Jazz, entiende que esta música es *ritmo*. Su matriz representativa originaria de África imprime en esta música la conexión visceral con el ritmo y con el pulso, dotándola de humanidad y de espiritualidad y permitiendo en su desarrollo, llegar a lugares cada vez más nuevos en el desarrollo de esta forma de arte. Escuchar los solos de Louis Armstrong o la cadena efervescente de ideas en el saxofón de Sonny Rollins es la evidencia más clara de la particularidad

²⁹ HENTOFF, Nat. JAZZ. Historia del Jazz. Dedicado al Caos (Documental). PBS Studios, Nueva York. 2.001.

de este elemento en el ser de cada músico. Podría pensarse que el ritmo en el desarrollo de esta música llega a ser la manera de identificarse de cada músico en el momento de improvisar y plasmar en una grabación su idea de la música.

El Swing tiene la particularidad de verse como un estilo de ejecución en el Jazz y como un concepto rítmico basado en la formación y la personalidad en un improvisador; los dos son muy ciertos y reales en el desarrollo de esta música. En la década de los 30', y en medio de la *Gran Depresión*³⁰, los Estados Unidos se vieron envueltos en una crisis jamás vivida en esta sociedad; tomando por sorpresa al estilo de vida de millones de personas dependientes de un trabajo y un desenvolvimiento social cómodo, dejando a millones de norteamericanos sin trabajo y sin la menor posibilidad de optar por otra posibilidad, sino, la misma pobreza. Sin embargo, es necesario aclarar que esta realidad incómoda para una parte del pueblo americano, solo era un fragmento de la historia que ocurría.

El *hombre Negro*, que durante todo el periodo colonial, la independencia y la modernización del país sufrió las consecuencias de la segregación racial, llevo la peor parte en este periodo, evidenciando y extendiendo la gran brecha existente entre razas y dividiendo la idea de libertad e igualdad. Si bien, es un tema intocable para personas que viven otra época y gozan de las comodidades de la academia, y dejando no de lado pero si con el mayor cuidado y respeto esta realidad, se puede escuchar la idea de este sentimiento en la canción compuesta por Abel Meeropol, e interpretada por Billie Holiday, llamada "*Strange Fruit*"³¹ (*Fruta Rara*) grabada para el sello Concord Records en 1.939. A continuación se encuentra la letra original y la traducción de este tema:

³⁰ FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Gran Depresión del 29.(en línea)http://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Depresi%C3%B3n (Citado diciembre de 2.013)

³¹ HOLIDAY, Billie. *Strange Fruit*. Commodore Records. Serie 526. Nueva York. 1.939

❖ “Strange Fruit”

*Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees*

*Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolias, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh*

*Here is fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop*

❖ “Fruta Rara”

*De los árboles del sur cuelga una fruta extraña,
Sangre en las hojas y sangre en la raíz,
Cuerpos negros balanceándose en la brisa del sur,
Extraña fruta que cuelga de los álamos.*

*Escena pastoral del galante sur,
Los ojos saltones y la boca torcida,
Aroma de las magnolias, dulce y fresco,
Y el repentino olor a carne quemada.
Aquí está la fruta para que la arranquen los cuervos,
Para que la lluvia la tome, para que el viento la aspire,
Para que el sol la pudra, para que los árboles la suelten,*

Esta es una extraña y amarga cosecha.

Pese a las limitaciones y a la cruda realidad de la década de los 30's, la música Jazz mantuvo su desarrollo y éxito cosechado desde las primeras grabaciones de los años 20, durante el establecimiento de la *Ley Seca*³² en los Estados Unidos (esta ley estimuló la venta de bebidas alcohólicas de manera clandestina y la apertura de clubes secretos donde se tocaba y bailaba Jazz, estimulando la labor musical de la década). En esta década llena de complicaciones, la música Jazz se impuso como un himno de esperanza para millones de americanos, blancos y negros. Llenando las salas de baile de personas que deseaban olvidar los problemas de la semana, y esperando, por medio del baile, sacar los sentimientos encontrados de la realidad.

El *Swing* es el estilo de Jazz que acompaña todo este trasegar histórico y se establece durante más de una década demarcando la manera de tocar de las *Big Bands* (*Duke Ellington Orchestra, Benny Goodman Orchestra, Chib Webb Orchestra, Paul Whiteman Orchestra*) y los solistas, influenciando a las siguientes generaciones de músicos. En este periodo el *solo* de Jazz alcanza su plenitud y demarcó su territorio dentro de la elaboración de esta música. Los instrumentistas adquieren un perfil y se establecen como artistas populares.

Habiendo comentado de manera muy breve el estilo del Jazz llamado *Swing*, se pasará a hablar de la otra forma de ver la palabra *swing*, vista desde una óptica más teórica pero básica. La idea establecida venida desde la concertación del lenguaje en la academia y la manera de pensarlo más desde la ejecución y no de la partitura.

³² FUNDACIÓN WIKIPEDIA, Ley Seca. (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_seca. (citado en Diciembre de 2.013)

Básicamente tocar Swing o “*swinguear*”, es el concepto de tocar corcheas sobre una línea melódica improvisada en el ámbito del Jazz. La corchea es el ritmo usualmente requerido por los improvisadores en el desarrollo de un *solo*, alternándola con adornos (tresillo de semicorchea, notas largas, bordaduras, arpegios, entre otros), articulaciones y dinámicas. Esta idea de comunicación que se plantea desde el uso de las corcheas tiene cierta similitud con el uso de las sílabas en el lenguaje hablado y la forma de establecer el ritmo en las frases expresadas con palabras.]

Con el paso del tiempo se ha establecido una “*verdad*” en el ámbito académico que ha servido para fijar una idea de lo que significa las corcheas en la interpretación del Jazz sobre una partitura y la manera ejecutar esta tipo ritmos. El uso de la negra y corchea sobre tresillo o *atresillada* ha servido de la mejor manera para que muchas personas se acerquen a la experiencia de “*swinguear*”, sin importar si es sobre un papel o sobre una improvisación. El hecho es que esta herramienta de ejecución pide que el intérprete se indague acerca de su uso e imprima en su ejecución la visión existente del Jazz.

Esta figura preestablecida en la partitura se cierne en un punto; ofrece una visión directa de la situación, dejando claro lo que se hizo, se hace y lo que vendrá en el ritmo sobre una línea melódica y encasillando la ejecución al cumplimiento de una figura y no de un mensaje. El uso contante de corcheas en este modo ciñe a la banda en una faceta de un acompañamiento muy ligero que cumple su más normal tarea: acompañar. El intérprete en ocasiones cae en el cliché de interpretarlas como una corchea con puntillo y semicorchea más asociada al tango o a una música más marcial (*compas de 2/4*).

En una visión diferente a la anterior las corcheas toman su valor a partir de la sensación rítmica que da la posibilidad de contar e interiorizar los tresillos de corchea para cada tiempo en el transcurso del ritmo. Pensar de esta manera

imprime en la ejecución una subdivisión de pulso más ligera y no tan marcada, dando una sensación de continuidad venida del movimiento natural del tresillo y asemejándose en gran parte al compás de 12/8. Se debe tener en cuenta la historia de la música y referirse a la manera tocar y cantar el *blues* de los artistas salidos del Delta del Río Mississippi como Robert Johnson, Muddy Waters, John Lee Hocker o Sky James, reconociendo la acentuación sobre la tercer corchea de cada tresillo de negra, creando la sensación de *levare* que recae sobre la primer corchea del siguiente tresillo.

Figura 50. Tresillos de negra con acento en la última corchea de cada negra



Pensar en tresillos al momento de tocar corcheas es una forma recomendada para el empleo de corcheas sobre líneas melódicas en el curso de la improvisación. El dividir el pulso en tres permite un conocimiento de mayor rango que el que se siente pensando en corcheas, que dan idea de tiempo fuerte y tiempo débil. Al pensar en tresillos se puede entender la acentuación directa precedida en el *blues* e imprimir por el uso de la articulación o la acentuación una nueva manera de *swingear* las corcheas.

Figura 51. Corcheas de Jazz basadas en tresillos

En la ejecución:



Conteo mental:



Como se dijo anteriormente, la manera de pensar las corcheas significa para cada músico la manera de pensar el ritmo, imprimiendo su carácter y visión del tiempo, el espacio y la intensidad melódica. Explicar con palabras esta sensación rítmica al parecer siempre llega a lugares comunes donde la gran mayoría de cosas, al parecer, ya estarían dichas por teorización de este concepto.

La manera más directa de acercarse al concepto del *swing* sobre las corcheas es recurriendo al uso de la transcripción directa de los solos de grandes músicos de Jazz e imitar la forma de tocar estos grupos de notas. Esta tarea conocimiento a cómo cada músico de uso en particular del tiempo y como lo ejecutan. Imitar pasajes, frases, ideas rítmicas muestra y aclaran el camino para tocar y dejar claras las notas en una línea swing y concede poder imprimir en los *solos*, de cada músico estudiado, una parte de su idea fusionada con el desarrollo personal.

4.8 TRANSCRIPCIÓN:

La imitación directa consiente en la búsqueda de un interés particular basado en el desarrollo del lenguaje es una herramienta propia de la educación artística. Se requiere de herramienta para conocer, comprender discernir, analizar, conceptualizar, codificar e interpretar los aportes realizados por otras personas en el campo de acción de determinado oficio o arte.

Igual a las condiciones a las que se ciñe un pintor que imita de los grandes maestros (*El Bosco, Miguel Angel, Velasquez, Alfons Mucha, etc.*) en su cuaderno

de estudio o en lienzos para conocer la manera de pintar las manos, los rostros, lo ojos, los colores, las formas y lugares, buscando encontrar un contacto directo con un estilo en determinada época, el estudiante de Jazz debe hacer uso de esta herramienta para conocer las diferentes maneras de tocar y estructurar la música por parte de los diferentes grandes maestros del esta forma de arte. En ocasiones el músico escucha en la música elementos que no puede comprender, pero siente un gusto por esto. La transcripción es la mejor manera de poder identificar estos elementos y de cómo poder dominarlos. La audición diaria de música Jazz es un buen comienzo para iniciarse en esta labor buscando en los disco solos que despierten en el estudiante la necesidad de imitar y absorber de manera lógica y no por osmosis los *licks*, los pasajes, los clichés y el sonido particular de cada gran maestro. En el desarrollo de esta actividad, es importante comenzar por un referente cronológico que haga referencia al avance sistemático del Jazz a través de los años y que permitan conocer la evolución de la sonoridad y del lenguaje en el Jazz; esto afianza el dominio del lenguaje que ayudará al desarrollo de la improvisación, dotándola de fraseo, estilo y concepto.

Pasos para iniciar la transcripción de un solo:

- Escoger por gusto o por interés académico (nivel de ejecución o búsqueda de elementos de avanzada).
- Conocer la historia del disco, la procedencia del músico y la manera en que fue grabado.
- Escuchar repetidas veces al día el *solo* para interiorizar las frases y el ritmo
- Cantar sobre la grabación las frases imitando de la mejor manera posible la intensión real del instrumentista.

- Iniciar la imitación directa de la grabación sobre el instrumento, buscando tocar con exactitud cada frase, pasaje, articulación, sonido, dinámica, fraseo e intensidad la idea expuesta por el músico que se imita.
- Habiendo logrado imitar lo anteriormente dicho, comenzar a transcribirlo en un papel, escribiendo la línea melódica e indicando los acordes de la armonía en el *solo*.
- Analizar la transcripción buscando todo material disponible para aprender y estudiar: frases que se extienden sobre un solo acorde, cadencias de *II-V-I* *Imaj7*, uso de extensiones del acorde, uso de escalas de diferente naturaleza.

A continuación se muestra como ejemplo la transcripción del solo del saxofonista tenor Wardell Gray (1.921-1.955) sobre un standard llamado "*Bernie's Tune*". En este ejemplo se muestra la manera de señalar los elementos existentes en este solo para el posterior estudio de cada uno. Es necesario interiorizar la idea de estudiar cada idea por los doce tonos. Para comprender el ejercicio se señalará cada frase en un recuadro o círculos de diferente color:







-  *Pasajes sobre un único tono extendido*
-  *Cadencias de II-V-I*
-  *Progresión de I-VI-II-V-I*
-  *Escalas Blues*
-  *Escala Pentatónica mayor o menor.*
-  *Uso de tensiones sobre el acorde*

Figura 52. Transcripción solo de Wardell Gray sobre “Bernie’s Tune” “46 a ‘2:02

The musical score is transcribed in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 18, 22, 27, and 31 marked at the beginning of their respective staves. The score includes various chord changes and melodic lines. Key features include:

- Staff 1:** Measures 1-4. Chords: Em7 (measures 1-3), C7 (measure 4). A purple oval highlights the C7 chord in measure 4.
- Staff 2:** Measures 5-8. Chords: F#m7b5 (measures 5-6), B7 (measures 7-8). An orange box highlights measures 5-8.
- Staff 3:** Measures 9-12. Chords: Em7 (measures 9-10), C7 (measures 11-12). A trill is marked in measure 11.
- Staff 4:** Measures 13-17. Chords: F#7b5 (measures 13-14), B7 (measures 15-16), Em7 (measures 17-18), G7 (measures 19-20), Cmaj7 (measures 21-22), A7 (measures 23-24). A blue box highlights measures 21-24.
- Staff 5:** Measures 18-21. Chords: Dm7 (measures 18-19), G7 (measures 20-21), Cmaj7 (measures 22-23), Am (measures 24-25). A blue box highlights measures 18-21.
- Staff 6:** Measures 22-26. Chords: Dm7 (measures 22-23), G7 (measures 24-25), Cmaj7 (measures 26-27), F#m7 (measures 28-29), B7(b9) (measures 30-31), Em7 (measures 32-33). An orange box highlights measures 22-26.
- Staff 7:** Measures 27-30. Chords: C7 (measures 27-28), F#m7b5 (measures 29-30), B7(b9) (measures 31-32). A yellow oval highlights the C7 chord in measure 27.
- Staff 8:** Measures 31-34. Chords: Em7 (measures 31-32), F#m7b5 (measures 33-34), B7(b9) (measures 35-36), Em7 (measures 37-38). A green box highlights measures 35-38.

39 Em7 F#7b5 B7(b9) Em7 Em7 C7 C7 F#m7b5

46 B7(b9) Em7 Em7 G7 Cmaj7 Am7 Dm7 G7

51 Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Am7 Dm7 G7

55 Cmaj7 F#m7b5 B7(b9) Em7 Em7 C7

60 C7 F#7b5 B7(b9) Em7 F#m7b5 B7(b9)

65 Em7

5. PROGRAMA DEL RECITAL

Las obras escogidas para la realización del concierto atienden a referencias académicas necesarias para la introducción al estudio y desarrollo de la improvisación jazzística. El estudio de formas básicas estándar en el Jazz (*Blues Mayor, Rhythm Changes, Ballad Song, Waltz*). Además del reconocimiento de la historia establecida en la tradición de la música norteamericana, el concierto está basado en un programa que se apega a la regularidad óptima en el desarrollo del mismo, estableciendo contraste en las piezas tanto en textura, forma, carácter improvisatorio y *tempo*. Junto a esto, se encuentran una pieza con rítmica binaria usual de los ritmos latinos, una canción Pop (*Song Form*) y una pieza de un compositor santandereano basada en la sonoridad *Punk Rock*.

Programa del Concierto:

1. *Night and Day* - COLE PORTER (1.891 – 1.964)
2. *Recorda Me* - JOE HENDERSON (1.937 – 2.001)
3. *Blue in Green* - MILES DAVIS (1.926 – 1.991)
4. *Au Privave* - CHARLIE PARKER (1.920 -1.945)
5. *Tennessee Waltz* - PEE WEE KING (1.914 – 2.000), REDD STEWART 1.923 – 2.003)
6. *Dexterity* - CHARLIE PARKER (1.920 – 1.955)

7. *B.I.T (Blow It)* - JUAN JOSÉ ORTÍZ CAMACHO (1.982)

5.1 ANÁLISIS GENERAL: PROGRAMA DE CONCIERTO

5.1.1 Night and Day (Cole Porter 1.981 – 1.964). *Night and Day* es una composición del músico y productor estadounidense Cole Porter realizada en 1.932, y grabada para la RCA Victor por la orquesta de Leo Reisman y cantada por Fred Astaire en 1.934. Es una de las canciones más populares realizadas por este pianista y compositor, que a su vez, resulta ser uno de sus aportes principales al *Great American Songbook*³³, junto a otras canciones como *After You, Who* y *Love for Sale, I Get a Kick Out of You, I've Got You Under my Skin*.

La popularidad de esta pieza crece gracias a la interpretación hecha por Fred Astaire en la película *The Gay Divorce* basada en el musical de Broadway, donde Astaire, además de actura y bailar, canta junto a la actriz Ginger Rogers en una de las escenas más relevantes de esta película.

La popularidad que Porter cosechó con esta pieza, llevó a que se realizara en 1.946 una película titulada con el nombre de esta misma realizada por el Michael Curtis (*Casablanca, Capitán Blood*). La película narra cómo un joven (Porter) quiere triunfar como compositor y cómo lo logra, pero también, cómo la obsesión y la dedicación exclusiva a su trabajo le van apartando de lo que más quiere, el amor de su esposa. Cabe aclarar la inclinación sexual del compositor por personas de su mismo sexo: sin embargo, el evidente mecenazgo y control emocional de su esposa contribuyó al éxito de la carrera de Porter como músico, dedicándose únicamente al trabajo de su obra y a la agitada vida social. Ella significó para Porter una gran fuente de inspiración por su gran aprecio y su

³³ FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Great American Songbook.
tp://es.wikipedia.org/wiki/Great_American_Songbook. (Citado Noviembre 2.013)

sincera crítica a la obra del compositor; factor que influyó en la música y su manera de producirla.

Con respecto al origen del tema, existen comentarios sobre el viaje que realizó el compositor a Marruecos durante su residencia en París. Allí conoció el Islamismo como cultura y religión, además de los *cantos de llamado* a la oración emitidos desde las mezquitas locales por los sacerdotes. La arquitectura de carácter mozárabe que predomina en las ciudades de norte de Marruecos (ciudades árabes con influencia cristiana) despertó en Porter el deseo de adentrarse en esta cultura a partir de los sonidos venidos de las escalas de tinte árabe y ritmos enmarcados en bailes de esta región.

Básicamente *Night and Day* es un estándar de 32 compases (*Song Form-AABA*) que está dividido en cuatro partes no iguales. Posee en su forma una simetría de carácter clásico, dividiendo sus partes en número de compases pares (como en el concierto para clarinete de Mozart), mostrando en la primera parte (A) un desarrollo melódico en un espacio de 16 compases donde se asigna por cada cuatro compases espacio para cada frase del desarrollo melódico y que decanta en una primera casilla, la cual guía la forma a una repetición de esta misma (A1). Seguido, se encuentra el puente o *bridge* (B) que se extiende por el espacio de ocho compases en los cuales la melodía y la armonía se ubican en un centro tonal diferente al del resto del tema y alcanza un clímax en su ejecución. Por último se encuentra la C que no es más que la segunda parte de la A en su línea melódica y armónica que se extiende en una duración de ocho compases.

La línea melódica es propiamente un juego de ritmos de diferente duración. El uso de las notas largas como redondas y blancas ligadas entre ellas, acompañados de tresillos de negra, evidencia el gusto por el lirismo abierto del compositor brindando al intérprete la libertad de expresión en su ejecución, tanto en su comienzo, como en el puente. La melodía no sobrepasa una octava de distancia

en todo su rango, dejando en claro que esta canción, al igual que otras canciones salidas de Broadway, pudieran ser cantadas por todo el mundo y así perdurar en el gusto popular.

Es claro tener en cuenta la naturaleza del tema para su ejecución y por esto, al ser una canción *Pop* (se consideró a Porter el primer artista *Pop* en la historia de la música) es necesario comprender la letra y su mensaje que está enmarcada en el amor, el deseo y la nostalgia, mostrando en estos sentimientos una clara obsesión espiritual y carnal:

❖ *Night And Day*

*Like the beat beat beat of the tom-tom
When the jungle shadows fall
Like the tick tick tock of the stately clock
As it stands against the wall*

*Like the drip drip drip of the raindrops
When the summer shower is through
So a voice within me keeps repeating
You, you, you*

*Night and day, you are the one
Only you beneath the moon or under the sun
Whether near to me, or far
It's no matter darling where you are
I think of you
Night and day, day and night, why is it so
That this longing for you follows wherever I go
In the roaring traffic's boom
In the silence of my lonely room*

I think of you

Day and night, night and day

Under the hide of me

There's an oh such a hungry yearning burning inside of me

And this torment won't be through

Until you let me spend my life making love to you

Day and night, night and day

❖ *Noche y Día (traducción)*

Como el sonido (beat) del tambor (tom-tom)

Cuando las sombras de la selva caen

Como el tick tick del majestuoso reloj en la pared.

Como el sonido (drip) de las gotas de lluvia

Cuando se acaba el aguacero de verano

Así, una voz dentro de mí sigue repitiendo

Tú, tú tú.

De Noche o de Día, tú eres la propia

Solo tú debajo de la luna y del sol

Cerca o lejos, no importa dónde estés.

Pienso en ti Noche y Día, Día y Noche y así es

El deseo por ti me sigue a donde sea

En el ruido del tráfico

En el silencio de mi habitación

Yo pienso en ti, día y noche.

Debajo de mi piel

Hay un deseo hambriento quemándose

Y este deseo no se acabará
Hasta que me dejes pasar la vida
Haciéndote el amor Noche y Día.

Existen un sin número de interpretaciones de este tema, que si bien, representa un sentimiento compartido por los humanos. Este ha sido interpretado y grabado por grandes voces del jazz como Billie Holiday, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Tony Bennett o, en versiones instrumentales como la de Stan Getz junto a Bill Evans o la versión de estilo latino de Joe Henderson en su disco *Inner Urge*³⁴.

Análisis de Forma (*Night and Day*):

Figura 53. Análisis de Forma (*Night and Day*)

The musical score for 'Night and Day' is presented in G major and 4/4 time. It consists of 17 measures. The chord analysis is as follows:

- Measures 1-2: *Em7b5*
- Measures 3-4: *A7*
- Measures 5-6: *Dmaj7*
- Measures 7-8: *Em7b5*
- Measures 9-10: *A7*
- Measures 11-12: *Dmaj7*
- Measures 13-14: *G#7b5*
- Measures 15-16: *Gm7*
- Measures 17-18: *F#m7*
- Measures 19-20: *F°*
- Measures 21-22: *Em7*
- Measures 23-24: *A7*
- Measures 25-26: *Dmaj7*

A first ending bracket is shown over measures 17-18.

³⁴ HENDERSON, Joe. *Inner Urge Blue Note* – 7243 5 78727 2 0. RGV version. 1.965.

A1

B

C

Tabla 13. Estructura *Night and Day*.

NIGHT AND DAY				
MACROESTRUCTURA:	A	A1	B	C
COMPASES:	16	16	8	8
ACORDES:	Em7b5, A7, Dmaj7, G#m7b5, Gm7, F#m7, Fdis.	Em7b5, A7, Dmaj7, G#m7b5, Gm7, F#m7, Fdis, C7.	Fmaj7, Dmaj7.	G#m7b5, Gm7, F#m7, Fdis. Em7b5, A7, Dmaj7,

Análisis Armónico (*Night and Day*)

Figura 54. Análisis armónico (*Night and Day*)

Night and Day

Feel Free Cole Porter

The harmonic analysis for "Night and Day" is as follows:

- Staff 1: II-7b5 (E_m7b5), V7 (A7), I maj7 (D maj7)
- Staff 2: II-7b5 (E_m7b5), V7 (A7), I maj7 (D maj7), #IV-7b5 (G#7b5), IV-7 (Gm7)
- Staff 3: III-7 (F#m7), bIII° (F°), II-7 (Em7), V7 (A7), I maj7 (D maj7)
- Staff 4: V7/VII (C7), bIII maj7 (F maj7), I maj7 (D maj7)
- Staff 5: bIII maj7 (F maj7), I maj7 (D maj7), #IV-7b5 (G#m7b5)
- Staff 6: IV-7 (Gm7), III-7 (F#m7), bIII° (F°), II-7 (Em7), V7 (A7), II-7 (Em7)
- Staff 7: I maj7 (D maj7), II-7 (Em7), V7 (A7)

Solos. After D.C al Fine.

Para el plano de la interpretación y la manera de afrontar la improvisación en esta pieza, el ejecutante está a la postre de una pieza de carácter libre, con un *head* (tema o cabeza) maleable y sencilla en su exigencia. Para la ejecución de esta puede hacer uso de florituras y adornos propios del lenguaje del Jazz en los tonos que se alargan en su tiempo. Sin embargo, esta libertad se debe sustentar en el

manejo exacto del tiempo, que debe ser evidenciado por el acompañamiento de la banda, dando un claro manejo y comprensión de la forma (totalmente simétrica) y el *beat* (tempo), al igual que el acertado manejo de los cambios armónicos. Es realmente necesario conocer los cambios armónicos para la elaboración de los solos, saber de dónde sale cada acorde y cuál es su naturaleza real en la tonalidad del tema.

La idea para el concierto es ejecutar esta pieza de manera libre, usando sonoridades propias del *Free Jazz* y el Jazz Moderno (*Broken 8th Note Feel*³⁵) y buscando sonoridades de las escalas pentatónicas menores, dando un tinte moderno, fuerte y claro, alejándose de los frases convencionales del *Bop*, donde prima el uso bordaduras sobre las notas del acorde y los cromatismos. El uso de pentatónicas pensadas desde el modo menor, genera una fácil cabida a sonoridades blues, teniendo en cuenta la construcción de estas escalas que solo difiere en una nota (cuarto grado sostenido) de las pentatónicas menores. Los acentos en la forma de llevar el ritmo libre en su acompañamiento por parte de la banda, sin apelar al *swing*, son regidos por el conteo interno (8th Notes) de cada uno de los músicos, quienes conocen la forma, los acordes y pueden comprender y llevar el pulso interno sin ningún problema.

Cole Albert Porter (Peru, Indiana, 9 de junio de 1891 - Santa Mónica, California. USA, 15 de octubre de 1964):

³⁵ HADDEN, Skip. Broken Eighth Note Feel. [Gloucester, Mass.] : Who's Counting? Publications, 1995.

Figura 55. Cole Porter



LAST.FM. Cole Porter. (En línea). <http://www.lastfm.es/music/Cole+Porter/+images/63401295>

Cole Porter fue el único hijo que sobrevivió de la pareja formada por Samuel Fenwick Porter, un farmacéuta, y Kate Cole, de familia rica e influyente. A los seis años, el joven músico comenzó a tocar el piano y el violín, aunque acabaría decantándose por el primero por considerar demasiado estridente el instrumento de cuerda. Su madre le hacía practicar dos horas diarias de piano. En 1905 entró en la Academia *Worcester* de *Massachusetts*, donde profesores y alumnos apreciaron con rapidez su carácter alegre y festivo, que a aquellas alturas ya había aprendido de su profesor de música la gran cita de su vida: *La letra y la música deben estar tan unidas que parezcan una sola*. En Yale se hizo más popular aún que en la escuela. Sus canciones de ánimo para el equipo de fútbol se convertirán en clásicos. Sus primeras obras las compuso para la Asociación Teatral de Yale.

Porter se matriculó en *Harvard*, aunque pronto la abandonó para dedicarse a su obra y música. Algunos amigos de Yale le ayudaron a producir su primer espectáculo, *See American First*, que tras 15 representaciones fue cancelado por un estrepitoso fracaso de crítica y taquilla. Los periódicos fueron implacables con el joven Porter, del que llegaron a decir que mejor haría en marcharse de la ciudad. Y así lo hizo; en 1917 se marchó a París donde estudió armonía,

contrapunto y orquestación. En 1919 conoció a Linda Lee Thomas, con quien contrajo matrimonio. A principios de los años 20, la pareja se dedicó a viajar con una cohorte de mayordomos y una vajilla de plata a cuestas, recorriendo toda Europa y pasando largas temporadas en sus dos residencias fijas de París y Venecia. Conoció y entabló amistad con Picasso, Rubinstein, Stravinsky, Hemingway, Scott Fitzgerald, Coco Chanel y Elsa Maxwell.

Por aquel tiempo, a Porter se le reprochaba aquella imagen de ocioso rico que de vez en cuando escribía alguna canción para alegrar a sus amigos, pero lo cierto es que se tomaba la música mucho más en serio de lo que parecía. De vuelta a Nueva York, en 1924, encontraría su primer éxito en Broadway con *Greenwich Village Follies of 1924*. Ese mismo año murió su abuelo, y su madre, le daría una herencia de dos millones de dólares que, sumados al millón que Linda obtuvo con su divorcio, lo convirtieron en extraordinariamente rico. En 1927 llegaría *Revue des Ambassadeurs*, protagonizada por Irving Aaronson, que haría una de las primeras grabaciones del famoso *Let's Misbehave*. Los años 30 fueron su década dorada. Obtuvo grandes aplausos con *The New Yorkers*, *Gay Divorce*, *Anything Goes* o *Red Hot and Blue*, donde se incluye la canción que da título a la película biográfica del compositor, dirigida por Irving Winkler.

Pero aquellos maravillosos años se vieron truncados en 1937, cuando cayó de un caballo y quedó prácticamente parálítico. Los médicos decidieron que era más prudente amputarle las piernas, pero su madre y su esposa se negaron, sabían que la amputación acabaría con él. Después de más de 30 operaciones, siguió con sus piernas, pero sufrió un continuo dolor que no desapareció hasta su muerte.

En 1946, Michael Curtiz decide hacer una película sobre su vida, obviando su homosexualidad. Gary Grant, a quien Porter consideraba uno de los hombres más atractivos del mundo, encarnó al músico en una cinta aburrida. Por entonces se

pensaba que el *dandy* de Indiana estaba acabado, pero en 1948 apareció *Kiss me Kate*, espectáculo basado en *La Fierecilla Domada*, de Shakespeare, que llegó a representarse más de 1.000 veces. Poco tiempo después mueren su madre y su mujer, y Porter cae en una profunda depresión que es tratada con electroshocks. En 1956 recibe el Oscar a la Mejor Canción por *True Love*, una película en la que colaboraron Louis Armstrong y Frank Sinatra, sus cantantes favoritos. Dos años después le sería amputada una de sus piernas. Hasta su muerte, en 1.964, vivió recluido, alcoholizado y solo en su casa de Hollywood.

5.1.2 Recorda Me (Joe Henderson 1.937- 2.001). En el año de 1.963 el saxofonista norteamericano Joseph A. Henderson, más conocido en el mundo del Jazz como Joe Henderson, hace su debut como solista³⁶ en un disco grabado para el sello discográfico *Blue Note*, titulado bajo el nombre de *Page One*³⁷, que junto a una nómina conformada por el pianista McCoy Tyner (quien fue pianista de John Coltrane durante varios años), el trompetista Kenny Dorhan, el baterista Pete La Rocca y el contrabajista Butch Warren, grabaron seis *tracks*, en *una sola toma cada uno* y donde se incluía un *bossa nova* compuesto por Dorhan, que con el tiempo ganaría gran fama mundial y se establecería como un tema obligatorio en el repertorio de todo jazzista llamado *Blue Bossa*. Además, se incluye un tema de tinte latino con de gran influencia para el estilo predominante de la época (*Hard Bop*³⁸) llamado *Recorda Me*, cuarto track del disco. Aunque *Recorda Me* había sido compuesta en 1.955, no fue grabada hasta esta ocasión. El disco es propiamente una compilación de temas de aires latinos y sonoridades del *Gospel* y *Hard Bop*, tanto por las composiciones de Dorhan (*Blue Bossa*, *La Mesha*), quien había realizado una gira por países de Latinoamérica, y el interés de Henderson por hacer un buen debut que lo estableciera como solista y referente de su época,

³⁶ SOLISTA: Nombre que se da en la industria discográfica del Jazz a la persona que lidera un proyecto discográfico con fines de grabar su música, con o sin colaboración de otros músicos o una banda.

³⁷ HENDERSON, Joe. *Page*. *Van Gelder Studio*. *One Blue Note Label BST 84140*. 1.963.

³⁸ FUNDACIÓN WIKIPEDIA. *Hard Bop*. http://es.wikipedia.org/wiki/Hard_bop. (Citado Diciembre de 2.013)

sorprendiendo a la comunidad negra que consideraba al *Hard Bop* no solo como una *música*, sino como una manifestación meramente política enmarcada en el *Movimiento de los Derechos Civiles* liderado por el Dr. Martin Luther King en los años 60's.

Recorda Me presenta una métrica en compas partido propia de los ritmos de aire latino, se sugiere tocar como *Mediun Samba* a una velocidad próxima de blanca iguala ciento catorce. Está dividida en una introducción de diez compases, donde se realiza un *obstinati* rítmico-melódico realizado por el bajo y el saxofón acompañado por la batería. Seguido, se encuentra el tema (A) que se extiende por dieciséis compases aunque la melodía es anacrúsica en su comienzo, tomando tres tiempos del último compas de la introducción. En este espacio la melodía se desarrolla de manera sincopada, desarrollándose tanto por salto como por líneas melódicas. La melodía es prácticamente una secuencia modulante que se evidencia dos veces en los primeros ocho compases en una misma frase, y que en su noveno compas, opta por un motivo triádico que se mueve de manera secuencial y modulante cada dos compases, descendiendo por tonos enteros hasta llegar al compás quince donde se encuentra la primer casilla, para presentar de nuevo el tema. En la A y A1 la armonía presenta una similitud con *Blue Bossa*; moviéndose por progresiones de II-V-I a tónicas transitorias por tonos enteros de manera descendente hasta llegar a un Abmaj7. La B es básicamente un *shout out* obligatorio para acompañar el solo de la batería. Su espacio también es de dieciséis compases con una armonía similar a la A y A1 pero se suprimen los acordes que preceden a las tónicas, este se repite las veces que el baterista lo decida y crea conveniente extender su solo. Tiene cortes (*break*) dados al espacio solista de la batería, pero es acompañado por unos *shots* que evidencia el acompañamiento armónico y el lugar de la forma donde se encuentra el curso del tema.

Análisis de Forma (*Recorda Me*)

Figura 56. Análisis de Forma (*Recorda Me*)

Intro

Chords: Bm7, Bm7

6

Chords: D7, Gmaj7, Cmaj7, Bm7

A

11

Chords: Bm7, Dm7

16

Chords: Dm7, G13, Cmaj7, Cm7, F7

21

Chords: Bbmaj7, Bbm7, E7, Abmaj7, Am7, D7Gmaj7, F7

A1

11 **Bm7** **Dm7**

16 **Dm7 G13 Cmaj7 Cm7 F7**

21 **Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Am7 D7Gmaj7 F#7**

27 **F#7**

B **Bm7**

Dm

Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7

Gmaj7 F#7 F#7(#9#5)

Tabla 14. Estructura *Recorda Me*

RECORDA ME				
MACROESTRUCTURA:	INTRODUCCIÓN	A	A1	B
COMPASES:	10	16	16	16
ACORDES:	Bm7, D7, Gmaj7, Cmaj7.	Bm7, Dm7, G13, Cmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Am7, D7, Gmaj7, F#7.	Bm7, Dm7, G13, Cmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Am7, D7, Gmaj7, F#7.	Bm7, Dm7, Cmaj7, Bbmaj7, Abmaj7, Gmaj7, F#7.

Análisis Armónico (*Recorda Me*)

Figura 57. Análisis Armónico (*Recorda Me*)

Intro

Im7

Bm7

Im7

Bm7

[v7 Imaj7]

D7 Gmaj7 Cmaj7 Im7

Bm7

Head

Im7

Bm7

II-7
Dm7

12

[II-7 V13 Imaj7] [Im7 V7]
Dm7 G13 Cmaj7 Cm7 F7

16

Imaj7] [Im7 V7 Imaj7] [II-7 V7 Imaj7]
Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Am7 D7 Gmaj7

21

F#7 F#7 Im7
Bm7

26

Dórico
Dm

31

Jónico Jónico Jónico
Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7

36

break----- break----- break-----

Jónico V7 F#7(#9#5)
Gmaj7 F#7

42

Para la ejecución de esta pieza se atenderá a factores desarrollados en el estudio de las progresiones armónicas en Jazz, teniendo en cuenta que esta armonía es una sucesión de II-V-I de manera descendente por tonos enteros adecuada para el uso de secuencias rítmicas que se pueden generar por terceras o cuartas en

distancia la una de la otra y, obviamente, realizando los cambios armónicos. Para el estudio de este tema se referenciaron diferentes versiones, tanto de la versión del disco de Henderson, como músicos de *Latin Jazz*, versiones de músicos norteamericanos donde es claro el uso de frases rítmicamente enraizadas en la música latina tanto por sus sincopas como por la manera en que estas secuencias son concebidas en un orden meramente tonal.

Joseph A. Henderson (Lima, Ohio, 24 de abril de 1937 - 30 de junio de 2001):

Figura 58. Joe Henderson en New York. 1.995



MORRISON HOTEL GALERY. Joe Henderson. (En línea) <https://www.morrisonhotelgallery.com/photo/default.aspx?photographID=7480>

Quizás sea el saxofonista tenor más importante del jazz surgido tras la estela de John Coltrane y Sonny Rollins. Durante su juventud, el saxofonista mantuvo una actividad constante y de resultados brillantes en formaciones, grupos muy sólidos y de diversos estilos (Herbie Hancock, Donald Byrd, Freddie Hubbard). Su estilo elegante y discreto resultante de sus estudios académicos en el "Kentucky State College" y en la "Wayne State University", donde estudio saxofón clásico con el reconocido maestro Larry Teal, aportaron al desarrollo de su estilo claro, directo, depurado y sobre todo muy fundamentado en la tradición de la música Negra estadounidense y la música caribeña.

El inicio temprano de su carrera brindó a Henderson una *escuela* consiente en su manera de tocar y direccionar los solos, concretando su manera de tocar en varios

estilos. Su vida un poco retraída, pero influenciada por el uso de la heroína y el consumo de alcohol, marcó su personalidad maleable por los estados de ánimo. Su manera de tocar está influenciada por los solos de Lester Young, que fueron mostrados por el hermano mayor James; estos marcaron de manera dominante su gusto por este instrumento y el inicio de su carrera en el saxofón. La música popular de la época como *Rhythm-and-Blues* y la *Música Country* era un referente directo para todos los músicos, dado que estos géneros reinaban en las emisoras de radio de los Estados Unidos. Henderson comenzó con un sonido en el tenor claramente influenciado por John Coltrane, por su calidez y fraseo, aunque nunca dejó de explorar y enriquecer su estilo lírico.

5.1.3. Blue in Green (Miles Davis 1.926 – 1.991)

...“Me acuerdo una vez, en *Berklee College of Music* durante mis estudios, a principios de los setenta, estaba en casa de un amigo que era bajista y no tenía *Kind Of Blue*. Eran las dos de la madrugada, pero se fue a casa del vecino y preguntó si lo tenía, sin siquiera conocerlo, dando por supuesto que lo tendría, y efectivamente, fue así. Era como *Sergeant Pepper*.”... John Scofield.³⁹

Si bien, se podría decir que la historia del hombre en el *Calendario Gregoriano* se divide en A.C (*Antes de Cristo o Era Antigua*) y D.C (*Después de Cristo o Nueva Era*), con el disco *Kind of Blue* es casi seguro que se puede usar como punto de quiebre en la historia del Jazz; tanto en su manera de producirse como en la manera de pensarse el Jazz, antes de él y después de él, dando por sentado que abrió las puertas al *Jazz Modal* y por consiguiente, a una nueva forma de concebir la música y lo que produce ella en el ser humano.

³⁹ KAHN, Ashley. "Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra" Ashley Kahn Ed. ALBA Editorial. 2002. Prologo.

Luego de la tan ajetreada época del *Be Bop*⁴⁰ liderada por Charlie Parker y *Dizzie* Gillespie, donde la música se volcó hacia el uso adornos y arabescos en los solos y le virtuosismo era un ingrediente necesario para poder sobrellevar las difíciles progresiones armónicas. En respuesta a esto, comienza a surgir un grupo de músicos en la ciudad de Nueva York curiosos de experimentar nuevos sonidos venidos del *West Coasts Jazz* (Jazz de la Costa Oeste) y de las obras del *Impresionismo* y el *Expresionismo* francés, deseosos de librar al Jazz de estos “requisitos” exigentes de la música creada por Parker y su cohorte, en cuanto a composición e interpretación. Centrados en el uso de la melodía y el espacio abierto entre los cambios armónicos y los *tempos* en las interpretaciones, a este nuevo estilo se le conoció con el nombre de *Cool Jazz*.

Miles Davis encarna, junto al arreglista y compositor Gil Evans, los precursores de esta nueva sonoridad que proponía un uso medido de los acordes y buscaba en el abandono total de la tonalidad para así darle paso al *color* y el desarrollo melódico mediante el uso de *modos* de la escala mayor y recurriendo a el lirismo como eje fundamental en la manera de improvisar; tomando de cada acorde las tensiones y las notas necesarias. Proponiendo una música ligera pero directa que creara una nueva manera de pensar los solos, no a partir de los cambios, sino, a partir de las notas en sí, como lo haría Mozart siglos atrás en contra respuesta a la revolución contrapuntística del Barroco.

En la primavera de 1.959, más exactamente el 2 de Marzo, Davis cita a un grupo de músicos conformado por John Coltrane en el saxofón tenor, Julian “Cannonball” Aderley en el saxofón alto, Bill Evans al piano, Winton Kelly al piano (en el Blues del disco), Paul Chambers en el contrabajo y Jimmy Cobb en la batería, al estudio de la Calle 30th (*30th Street Studio*) de la *Columbia Records* en la ciudad de

⁴⁰ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. *Be Bop*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Bebop>. (Citado en Diciembre de 2.013)

Nueva York; músicos ya bien conocidos por él, con los que había ya grabado con anterioridad . Algunos de ellos conformaban su tan afamado quinteto.

Al llamado de Davis, atienden sin la menor idea de lo que se iban a encontrar en el estudio; qué tipo de música se iba a grabar, o por lo menos, unas partituras previas a la cita como es acostumbrado por muchos músicos hoy día. Ya estando en el estudio, Davis entrega a cada músico pedazos de papel y servilletas donde encuentran básicamente modos y sencillas progresiones (como en el caso de *So What* que se mueve a través de dos acordes) y se sienta al piano, explicando la naturaleza de los acordes y lo que desea buscar básicamente. Cada composición de las que propuso para ese día estaba regidas por diferentes *obstinatis* rítmicos propuestos tanto por Davis, como por Evans; figuras que obedecen a la naturaleza tranquila del disco y que permiten el libre desarrollo del concepto melódico de la improvisación.


En este disco se encuentra la muy afamada *Balada* de sonoridad sombría y de *tempo* lento llamada *Blue In Green*. Es un tema que presenta una métrica de cuatro cuartos y una peculiar forma de diez compases solamente. No se puede hablar de una tonalidad específica ya que su estructura armónica es mucho más *modal* que *tonal*: es decir, sólo busca obtener el color de ciertos acordes con distintas extensiones independientemente de las posibles relaciones que pudieran haber entre ellos.

Hay una clara tendencia resolutive al $C_{maj7\#11}$ y al $Em7$, que en realidad podrían ser el mismo acorde: $C_{maj7\#11}$ (C, E, G, B, F#) y $Em7$ (E, G, B, D, F#), esto causa una ambigüedad tonal entre el modo mayor y menor, que desde una perspectiva modal, con la permanencia indistinta en C Lidio o E Eólico ya que las notas que los constituyen son las mismas:


Figura 60. Análisis Armónico (*Blue in Green*)

Ballad

bVImaj7#11 V7#9 I-7 V7/bIV [II-7 V7] bVImaj7#11 V7
Cmaj7#11 B₇#9 Em7 E_b7 Dm7 G7b9 Cmaj7#11 B7(b13)



I-7 V7/V I-7 [Imaj7#11 V7#9] I-7
Em7 F#7 Bm7 Em7 Emaj7#11 B₇#9 Em7



Ending _____ Fine.

Tabla 15. Estructura de Blue in Green

BLUE IN GREEN			
MACROESTRUCTURA:	A	B	Coda (Ending)
COMPASES:	4	6	3
ACORDES:	Cmaj7#11, B7#9, Em7, Eb7, Dm7, G7b9.	Cmaj7, B7b13, Em6, F#7#9, Bm7, Em7.	Emaj7#11, B7#9, Em7.

Miles Dewey Davis III (Alton, 26 de mayo de 1.926 - 28 de septiembre de 1.991, Santa Mónica):

Figura 61. Miles Davis. Sesión de *Kind of Blue*. 1.959



Wondrus. Tres Muestras Para Recordar a un Grande del Jazz. Kind of Blue Sessions. (En línea) <http://wondrus.la/arte/musica/miles-davis#prettyPhoto> (Citado Diciembre de 2.013)

*“Miles Davis es un líder en el Jazz – dice Gil Evans -, porque confía firmemente en su gusto y no tiene miedo de lo que le gusta. Hay muchos otros músicos que constantemente están observando a su alrededor para oír lo que está haciendo el vecino, y que se preocupan por estar o no a la moda. Miles tiene confianza en su propio gusto y sigue su propio camino”.*⁴¹

Miles Dewey Davis III nace en el seno de una familia de próspera situación económica (su padre era dentista con una abundante clientela, laborando en una comunidad de mayoría afro descendiente) y aficionada a la música (su padre intentó ser músico, cosa que su abuelo no permitió, su madre, admiradora de Duke Ellington y Art Tatum, era violinista y su hermana tocaba el piano). A los dos años, su familia se traslada a East St.Louis, allí crece de una manera tranquila y con las facilidades poco usuales para un hombre de color de la época. Luego, a sus trece años recibe en su cumpleaños una trompeta, para luego iniciarse en el estudio del instrumento con el trompetista Elwood Buchanan de la orquesta de Billy Eckstine, orquesta en la que formaban parte Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Para ese entonces asistió a algunos conciertos de la Big Band en un paso por su

⁴¹ HENTOFF, Nat. *Miles Ahead*. Random House, Inc. New York. 1.976. 133 p.

ciudad y decidió sin pensarlo un minuto más en viajar a Nueva York y tocar junto a su nuevo ídolo, Charlie Parker.

Davis no era un trompetista dotado. A diferencia de muchos otros trompetistas de la época como Dizzy Gillespie, Roy Eldridge ó *Fast* Navarro, no poseía las facilidades técnicas ni las habilidades para desarrollar las intrincadas frases expuestas en los solos de estos. Por tal razón, comenzó a crear una manera de tocar personal, basada en el timbre y el uso mesurado del espacio (aprendido de Ahmad Jamal), recurriendo a tonos largos y el uso de color, insistiendo en el uso de pocas notas para la construcción de solos (Oficio que aprendió de Thelonious Monk). Los grandes músicos vieron en él una gran virtud en su manera lírica de afrontar un solo y ahondar en el sentimiento más que en el virtuosismo.

En Nueva York, asiste a *Juilliard School Music*, la prestigiosa escuela de música, un poco segregada para la época, con la colaboración económica de su padre. Allí estudia, por un corto periodo de tiempo, música clásica, pero opta por retirarse al poco tiempo para adentrarse en su forma de tocar y trabajar junto a su nuevo ídolo, Charlie Parker. Algunos comentarios hablan de ataques y comentarios racistas de sus profesores debido a su facilidad para la música (no soportaban el buen desempeño de un afro descendiente) y diferencias con su profesora de historia de la música, quien inculcaba en sus estudiantes la idea de ver al Jazz como una pseudomúsica. Lo cierto es que Davis, por el resto de su vida, fue reticente de los círculos sociales que marginaban de una u otra manera a los afroamericanos y prefirió dar ese tiempo al desarrollo de su arte y de su imagen comercial.

A Davis le gustaba estar en la cresta de la ola. Y ejemplo de esto fue su exitosa carrera que se extendió por más cuarenta años, debutando a los 18 años en una grabación en una sesión junto a Charlie Parker; conformando sus míticos quintetos que han sido considera los mejores de la historia del Jazz junto a los *The*

Hot Five de Louis Armstrong. Abarcando estilos como el *Swing*, el *Cool Jazz*, el *Avant-gart*, el *Free Jazz*, la *Fusión*, música para cine, y el Hip-Hop a finales de los 80's.

Su popularidad se extiende aún y está enraizada en la cultura americana, en la manera de concebir la música (composición, improvisación, producción, grabación, comercio) y es el ejemplo más claro de modernidad musical demostrada en la historia de este país. Imaginar en un avance que sobrepase los límites de discos como *Kind of Blue* ha sido la tarea de muchos pero el resultado de pocos.

5.1.4 Au Privave (Charlie Parker 1.920 – 1.955)

...“Existe en el mundo un idioma que todos los músicos de Jazz pueden hablar sin el temor de confundirse; sin importar las diferencias de nacionalidad, idioma o pensamiento político. Este idioma es el Blues de doce compases”... Winton Marsalis⁴²

La música Jazz es el resultado de una transculturación que lleva más de 300 años. Desde la llegada de los esclavos africanos provenientes principalmente de Tanzania, Mozambique y República del Congo a los Estados Unidos, hasta la trascendencia en la música Pop que rige los mercados musicales de hoy día en el mundo. Sin temor a equivocarse, la música negra permeó de una u otra manera la gran mayoría de las formas musicales del siglo XX.

El Blues es en primera medida fue canal de expresión donde de una u otra forma, el negro americano, plasmo lo que sentía, lo que vivía y sobre todo lo que deseaba: su libertad. Esta forma de hacer música nació de la esclavitud, del hambre, del desamor, de la lujuria, de la ambición, del deseo y de muchos más

⁴² BURNS; Ken. Historia del Jazz. Dedicado al Caos (Documental). PBS Studios, Nueva York. 2.001.

sentimientos humanos. Además, de tomar elementos de sus maneras de vivir y de su desarrollo cultural. Por ejemplo: el *Tap o baile de claqué*⁴³ nace tras la prohibición de usar instrumentos de percusión en su día de descanso, que era el domingo (día dedicado a Dios y a la música). La única manera que encontraron de hacer música fue con sus pies y con sus manos. Esto demuestra que la música era en sí, una necesidad de expresión.

Au Privave se mueve en una métrica común en el Blues, cuatro cuartos. Su forma tiene una estructura de doce compases. Su línea melódica o *head* (cabeza) está compuesta por tres frases de cuatro compases y su armonía se rige principalmente por las funciones tonales típicas del Blues: tónica, subdominante y dominante. Aunque en este tema se usan otros acordes, la esencia de la armonía es salida de los viejos blues. Este tema en su cadencia no cumple la cadencia normal de V-IV-I (D7, C7, G), sino, más al estilo de Parker y del Jazz de la época, recurre a una cadencia de II-V-I (II-V7-I). *Au Privave* no posee una letra en su melodía pero su carácter melódico hace pensar en su idea clara de haber sido pensada desde la voz. En la línea melódica recurrió al uso de cromatismos, bordaduras y notas salidas de la Escala Blues (G, Bb, C, C#, D, F).

Charlie Parker era un músico de Kansas y por tal razón era un músico de Blues. Lo que primeramente notaron los maestros como Coleman Hawkins o Roy Eldrige era su particular forma de tocar el Blues que contenía elementos nunca antes escuchados. Introducía en sus composiciones y solos elementos ya existían, pero además agregó nuevos caminos y abrió nuevas puertas como es el caso de su blues titulado *Blues for Alice*, donde introduce armonía de su tema *Confirmation* reemplazando los acordes de I7 – IV7 – I7 – I7 (armonía básica en la primer frase del blues), por Imaj7 – IIIm7b5 – V7 [IIIm7 – V7] IIIm7 – V7 - I.

⁴³ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. *Tap o Baile de Claqué*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Claqu%C3%A9>. (Citado en Diciembre de 2.013)

Au Privave fue grabada el 17 de febrero de 1.951 para el sello musical Verve y fue incluido en una colección llamada *The Genius of Charlie Parker*.

Análisis de Forma (*Au Privave*)

Figura 62. Análisis de Forma (*Au Privave*)

Primera Frase:

G7 Am7 D7 G7 Dm7 G7

Segunda Frase:

C7 C7 G7 B7 E7

Tercera Frase:

D7 G7 E7 Am7 D7 Am7 D7

Am7

Análisis Armónico (*Au Privave*)

Figura 63. Análisis Armónico (*Au Privave*)

Au Privave

Blues ♩ = 220

Charlie Parker

The musical score for "Au Privave" is presented in 4/4 time with a tempo of 220. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The harmonic analysis is shown above the notes, with Roman numerals and chord symbols. Red arrows indicate voice leading between chords.

System 1:

- Measure 1: I (G7)
- Measure 2: II7 (Am7)
- Measure 3: V7 (D7)
- Measure 4: I7 (G7)
- Measure 5: II7 (Dm7)
- Measure 6: V7 (G7)

System 2:

- Measure 7: IV7 (C7)
- Measure 8: IV7 (C7)
- Measure 9: I7 (G7)
- Measure 10: II7 (Bm7)
- Measure 11: V7 (E7)
- Measure 12: II7 (Am7)

System 3:

- Measure 13: V7 (D7)
- Measure 14: I7 (G7)
- Measure 15: V7/II (E7)
- Measure 16: II7 (Am7)
- Measure 17: V7 (D7)
- Measure 18: II7 (Am7)
- Measure 19: V7 (D7)

Red arrows indicate voice leading from the V7 of one measure to the I7 of the next, and from the V7 of the final measure to the I7 of the first measure of the next system.

Tabla 16. Estructura de *Au Privave*

AU PRIVAVE			
MACROESTRUCTURA:	A (1° Frase)	B (2° Frase)	C (3° Frase)
COMPASES:	4	4	4
ACORDES:	G7, Am7, Bb°, G7, Dm7, G7.	C7, G7, Bm7, E7.	Am7, D7, G7, E7, Am7, D7.

Charles Christopher Parker, Jr. (Kansas City, 29 de agosto de 1920 - Nueva York, 12 de marzo de 1955)

Figura 64. Charlie Parker.



LAST FM. Charlie Parker. (En línea). <http://www.lastfm.es/music/Charlie+Parker/+images/42573185>

Es un saxofonista estadounidense de Jazz, conocido como el precursor del estilo de Jazz predominante en los años 50's en los Estados Unidos llamado *BeBop*, junto al trompetista Dizzy Gillespie.

Comienza su carrera como saxofonista a la edad de 15 años, tocando en los clubes de Kansas City junto a grandes figuras locales como Buxter Smith y Gene

Graney. Fue el hijo único de Charles Parker, un bailarín y cantante de segunda clase y de Addie Parker. Su padre los abandona cuando Charlie estaba empezando la preparatoria. Debido a esto, su crecimiento estuvo afectado por una dura situación económica y de problemas familiares que iban desde hambre, hasta la prostitución de su madre para mantenerse. Esto parece ser una constante en el Jazz y en la vida de los más grandes músicos negros de este género. Ya en palabras de Julio Cortázar (no exactamente un cuento biográfico), en su cuento dedicado a la memoria de Parker, “*El Perseguido*”, figura:

...“En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. Yo tenía trece años..., pero ya has oído todo eso.”... []... —Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta enseguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así”... []..⁴⁴

A la edad dieciséis años, Parker ya estaba enganchado a las drogas. Era un consumidor desmedido de heroína y marihuana, además de ser un alcohólico consumado. Estaba casado desde los dieciséis y llevando una vida desordenada en su aspecto familiar y laboral. Era asiduo asistente a las *Jam Session* que se realizaban en los clubes de Kansas City en las que probaba, para ese entonces su muy nuevo estilo, el cual resultaba ofensivo y poco elaborado para las grandes figuras locales como Philly “Joe” Jones, Lester Young, Ben Webster entre muchos más. Su manera de tocar fue para Parker, en un inicio, su mayor problema ya que

⁴⁴ CORTÁZAR, Julio. *El Perseguidor*. Libros del Zorro Rojo. Barcelona. 2.009. 15, 17 p.

siempre estaba probando sobre sus frases salidas de tonos y doblando el tiempo, sin lograr mayor éxito en estas celebradas sesiones.

En una de estas sesiones llevada a cabo en el *Club Reno*, donde tocaba lavanda de Count Basie, no tuvo mucho éxito. En medio de su solo, la sección rítmica se calla y Parker sigue solo. Joe Jones toma un plato de su batería y lo tira a los pies de Parker (señal de descontento entre los músicos y petición para abandonar el escenario) y este, un poco confundido abandona el escenario casi llorando. En compañía de su amigo Gene Ramey abandona el sitio y dice a Ramey: “*Ya les ajustaré las cuentas. Ahora todos se burlan de mí, pero espera y ya verás*”⁴⁵

Tras este percance, se dedicó a estudiar solo, transcribiendo los solos grabados por Lester Young y Buster Smith (sus dos grandes influencias); y durante un trabajo que tuvo en los montes Ozak (Oklahoma, Arkansas) adquirió del guitarrista Efferge Ware un conocimiento superior de la armonía y la secuencia de acordes.

Parker llega a la ciudad de Nueva York a la edad de 19 años en un tren de carga y consigue un trabajo en el bar Jimmy's chicken Shack, donde podía escuchar a su pianista favorito, Art Tatum, y donde noche tras noche soñaba con poder triunfar en la sala Savoy. Tocaba cada vez que podía en el lugar que podía y practicaba hasta 15 horas diarias cuando podía.

Verdaderamente era un genio de la música, desplegaba de manera segura e inventiva sus improvisaciones, basándose en la música de Stravinsky que escuchaba casi a diario y con quien quiso estudiar, y trabajaba de noche en los clubes de Jazz. Tuvo una prolífica carrera como artista, grabando para muchos sellos discográficos como colaborador de cantantes, solistas, Big Bands. También desarrolló su carrera de diversas maneras, ejemplo son sus grabaciones para la disquera *Verve* y para *Dial Records*. Además, grabó con orquesta de cuerdas

⁴⁵ HENTOFF, Nat. Charlie Parker. Random House Inc. Nueva York. 1.976. 174 p.

donde se incluían piezas de carácter popular y estableciéndolo como un artista multifacético.

Su vida siempre estuvo ajetreada por el alcohol y la droga que influenciaron su manera de tocar y de vivir. Consumía de manera desmedida medicamentos para no dormir y poder practicar durante largos periodos de tiempo, a veces hasta dos días seguidos. Una de sus composiciones más famosas es “*Moose The Moche*”, dedicada a un comerciante de narcóticos de la ciudad de Los Angeles.

Parker muere a la edad de 35 años de un paro cardíaco-respiratorio, a razón de sus úlceras y un cáncer de hígado que lo afectaba silenciosamente. En la historia de la música queda el recuerdo y la obra del más grande saxofonista de Jazz y uno de los músicos más importantes en la historia del arte. Su influencia sobre todos los instrumentistas del jazz será perpetua como su sonido y su manera de improvisar. Su manera de hacer música y su legado es, para todos, un lugar para aprender y trascender en el estudio de la improvisación y la música moderna.

5.1.5 Tennesse Waltz (Pee Wee King- Redd Stewart 1.914 -2.000, 1.923 -2.003)

Tennesse Waltz es uno de los grandes éxitos de la *Western Music* o *Country Music* (música campirana) de los años 50's en los Estados Unidos. Representa una de las canciones insignes del Estado de Tennessee (USA) y ha sido grabada en diversas versiones desde su composición hasta hoy día.

En el año de 1.947 Redd Stewart y Pee Wee King, los dos miembros de la *Golden West Cowboys*⁴⁶, componen esta canción en un viaje a Nashville. Stewart, luego de haber escuchado en la radio una nueva canción llamada *Kentucky Waltz* en la voz de Bill Monroe, escribe sobre una caja de fósforos la idea para una lírica que

⁴⁶ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Golden West Cowboys. http://en.wikipedia.org/wiki/Pee_Wee_King. (Citado Diciembre de 2.013)

comparte a King. Juntos, quienes compartían el sentimiento de esta letra (desamor y nostalgia) buscan de una manera transmitir la esencia sonora de la canción de Monroe. Al poco tiempo el tema ya consolidado en la banda es grabado para la *RCA Victor* en la ciudad de Chicago por la famosa voz líder de los *Golden West Cowboys, Cowboy Copas*. Pero no fue hasta la década de los 50's cuando esta canción realmente se quedó en el recuerdo de todos los norteamericanos. La cantante de música popular Patty Page graba esta canción en 1.950 para *Mercury Records* con catálogo de serie #5534. En pocas semanas de publicado el disco, que en su cara A tenía la canción *Boogie Woogie Santa Claus*, alcanza las primeras listas en ventas y se establece como la número uno de la radio norteamericana en el listado *Billboard Magazine Best Sellers*⁴⁷ durante treinta semanas y vendiendo alrededor de 50 millones de copias en toda la década que le sucedió a su salida al aire.

Tennessee Waltz es una canción escrita en una métrica de tres cuartos, pensada para ser bailada y con un tempo sutil, muy acorde a su letra y su objetivo: hablar de desamor. Tiene una forma simétrica dividida en AABA, contando en cada una de sus partes con ocho compases. Su línea melódica se mueve a través de las dos primeras partes usando notas de la escala pentatónica mayor y moviéndose en una armonía tonal sobre la subdominante y la dominante además, de hacer uso de una dominante secundaria. En la B el tema encuentra su clímax sonoro, pero manteniendo el uso de la escala pentatónica y su sencilla armonía. Nuevamente regresa a la A en respuesta contrastante a la B. Al ser un tema a simple vista sencillo, exige por parte del intérprete claridad en la rítmica, teniendo en cuenta que el Vals es un ritmo pensado para bailar y que por este motivo debe ser concreto y constante en su desarrollo.

⁴⁷ FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Billboard List. http://es.wikipedia.org/wiki/Billboard_Hot_100. (Citado Diciembre de 2.013)

Tennessee Waltz posee una lírica recreada en el amor y el engaño de la amistad, además del tinte de soledad que dan estos dos sucesos. Como todas las líricas populares es de fácil comprensión que permite aprenderla de manera clara:

❖ *Tennessee Waltz*

I was dancin' with my baby to the Tennessee Waltz

When an old friend I just happened to see

I introduced her to my loved one

And while they were dancin'

My friend stole my sweetheart from me

I remember the night and the Tennessee Waltz

And I knew just how much I had lost

I have lost my little darlin'

The night they were playing

The beautiful Tennessee Waltz

❖ *Tennessee Waltz (Traducida)*

Estaba bailando con mi amor el Vals de Tennessee

Cuando vi a una vieja amiga mía

Y se la presenté a mi amor

Y mientras estaban bailando

Mi amiga me robó a mi amor

Recuerdo la noche y al Vals de Tennessee

Ahora sé cuánto perdí

Si, perdí a mi amor

La noche en que tocaban

El hermoso Vals de Tennessee.

Análisis de Forma (*Tennessee Waltz*)

Figura 65. Análisis de Forma (*Tennessee Waltz*)

The musical score for "Tennessee Waltz" is presented in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score is divided into sections A, B, and A1. Section A (measures 1-8) features a melody with chords D, D7, G, and D. Section A1 (measures 9-16) is a first ending with chords D, D7, G, and D. Section B (measures 17-20) is a second ending with chords D, A7, D, and D. The final line of the score (measures 21-24) has chords F#7, G, D, and A7.

A D D7 G D

1. G7

A1 D D7 G D

2. A7 D D

B

F#7 G D A7

Análisis Armónico (*Tennessee Waltz*)

Figura 66. Análisis Armónico (*Tennessee Waltz*)

Tennessee Waltz

Waltz Pee Wee King

Chord symbols above the staff:

Staff 1: I (D), V7/V (D7), IV (G), D, I (D)

Staff 2: V7/bVII (G7), I (D), V7 (A7), I (D), I (D)

Staff 3: V7/VI (F#7), IV (G), I (D), A7 (V7), V7

Tabla 17. Estructura de Tennessee Waltz.

TENNESSE WALTZ			
MACROESTRUCTURA	A	A1	B
COMPASES	8	8	8
ACORDES	D, D7, G, A7.	D, D7, G, A7.	D, F#7, G, A7.

Julius Frank Anthony Kuczynski o Pee Wee King (Milwaukee, Wisconsin. Febrero 18 de 1.914- Louisville, Kentucky. 7 de Marzo de 2.000):

Figura 67. Pee Wee King.



BMI in the Nashville Songwriters Hall of Fame. Pinterest. Pee Wee King (En línea). <http://www.pinterest.com/bmipin/bmi-in-the-nashville-songwriters-hall-of-fame/>.

Fue un músico y compositor norteamericano de *Western Music* (*Música Country*) que obtuvo la fama en la década de los 40's y que se extendió durante más de 30 años de su exitosa carrera. Interpretaba la guitarra, el banjo y el acordeón. De ascendencia polaca, King aprendió de su padre la tradición musical de su país, interpretando con su acordeón famosas *polkas* nativas y del sur de Europa. En su juventud y junto con el crecimiento del cine de vaqueros, King desarrolla una corta carrera como actor, personificando principalmente a forajidos y delincuentes, en películas del director, actor y músico Gene Autry.

Su carrera y fama como músico inicia en el reconocido y más importante programa de música campirana de todos los tiempo, el show de *The Grand Ole Opry*, participando como *sideman* en la presentación de este. Luego, ya en 1.937, junto con el cantante Redd Stewart conforman los "*The Golden West Cowboys*", con quien se establece como uno de los más grandes precursores y músicos en el género campirano. En el año de 1.970 entra al salón de la fama *The Nashville Songwriters Hall of Fame* y en 1.974 al *Country Music Hall of Fame*. King muere de un ataque al corazón a sus 86 años.

Henry Ellis Stewart (Ashland City, Tennessee Mayo 27, 1923 – Louisville, Kentucky Agosto 2, 2003)

Figura 68. *Redd Stewart*



FINDAGRAVE. Redd Stewart. (En línea) <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=14283032>

Más conocido como Redd Stewart, este músico inicia su carrera de niño en la banda dirigida por su padre, interpretando el acordeón, la guitarra, el banjo, fiddle (violín country) y el piano. Durante su juventud realiza viajes con diferentes bandas locales ganando fama por el estado sureño de Tennessee. Junto a la banda *Prairie Riders*, una banda dedicada a amenizar fiestas en la ciudad de Louisville hace sus primeras composiciones y se define por la voz, por lo que se le reconocería y alcanzaría su reconocimiento nacional. En el año de 1.936 conoce al también músico sureño Pee Wee King del cual aprende el valor de su trabajo y de la manera de depurar su forma de cantar. Al año siguiente forman con King la banda “*The Golden West Cowboys*” y emprenden una gira por los Estados Unidos.

Durante la Segunda Guerra mundial Stewart se enlistó al ejército y es enviado al Pacífico Sur en apoyo a las tropas ya existentes en esta parte del mundo. Allí compone “*A Soldier's Last Letter*”, tras el ataque a la base de Pearl Harbor. Estas imágenes causan un trauma en Stewart que para entonces ya era un sargento y

pierde a uno de su contingente. Ernest Tubb graba esta canción en 1.944 que es éxito inmediato en el ámbito campirano y es declara patrimonio de la nación por su mensaje a las fuerzas replegadas.

Stewart, tras una exitosa carrera como solista al igual que con sus diferentes grupos llevó una vida tranquila en los estados del sur, donde esta música es el principal acompañamiento de los campesinos en sus jornadas de trabajo. Stewart muere a los 80 años de insuficiencia renal.

5.1.6 Dexterity (Charlie Parker 1.920 – 1.955)

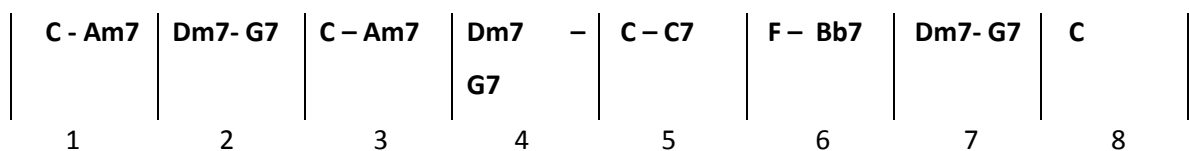
En el año de 1.930 en compositor George Gershwin y su hermano Ira Gershwin, productor de espectáculos de Broadway, realizan un espectáculo musical llamado *Girl Crazy* el cual estrenan el mismo año en Broadway. Este musical basado en la historia del libro que lleva el mismo título de los escritores Guy Bolton y John McGowan, cuenta la historia del devenir de una linda chica de personalidad libertina y comportamientos liberales para su época⁴⁸. El papel de esta chica estaba protagonizado por la actriz Ethel Merman, quien hizo su debut en este acto que se extendió en más de 272 funciones durante más de un año. La riqueza musical de esta obra trascendió de manera impensable en el desarrollo del Jazz y la carrera de George, aportando al Jazz una composición llama *I Got Rhythm*, junto a *But Not For Me* y *Embraceable You* (composiciones estrenadas en el musical)

I Got Rhythm es una pieza estándar en el Jazz. Su interpretación a través de más de 80 años ha trascendido de manera especial en la manera en que se toca y se piensa el Jazz. Su estructura de fácil comprensión y lógica armonía son característicos en la práctica de esta música. Su importancia en el campo de la

⁴⁸ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. *Crazy Girl*. http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_Crazy. (Citado Diciembre de 2.013)

improvisación ha sido tal que muchos músicos, tales como Charlie Parker y Dizzie Gillespie, aprendieron su melodía y su armonía por todas las tonalidades (práctica común en el estudio de jazz actual). Posee una estructura formal de AABA que se extiende en su forma de treinta y dos compases, repartiendo a cada parte ocho compases. La simetría de su forma es muy clara y concisa, al igual que su armonía que se basa en la estructura del modo mayor usando un movimiento de acordes propios de cambios y cadencias como las de I – VIIm –lim7- V7 –Imaj7. Y un puente que se extiende en un movimiento armónico de dominantes por extensión que se inician en el tercer grado de la tonalidad y avanzan por cuartas hasta resolver de nuevo en la tónica.

Figura 69. Estructura Armónica de A (*I Got Rhythm*)



Con la revolución musical existente en los Estados Unidos después de la prohibición para grabar música que se extendió durante la Segunda Guerra Mundial⁴⁹, además de la difícil situación económica tras este evento, muchas grandes orquestas se redujeron o simplemente, se acabaron. Sin embargo, el gusto popular por la música de esta época permitió que muchos grupos sobrevivieran, así fuera, en un número muy reducido como cuartetos, quintetos o septetos. Las melodías de corte popular siguieron siendo las preferidas por los músicos y el público. Y un gran número de músicos, que hasta entonces eran desconocidos, pudieron plasmar y grabar. Entre estos músicos se encontraba Charlie Parker y Dizzie Gillespie, que durante este periodo de tiempo se dedicaron de manera ardua a modelar su estilo y forma de improvisar.

⁴⁹ BURNS, Ken. Dedicado al Caos (Documental). PBS Studios, Nueva York. 2.001.

En este proceso de aprender melodías populares agregaron nuevas armonías a los temas existente y crearon nuevos temas. Por ejemplo, sobre *Wishpering* de John Schoenberger y Richard Coburn, Parker compuso *Groovin' High*, o sobre *How high the Moon* introdujo la melodía de *Ornithology*. En la jerga del Jazz a esto se le conoce como *Contrafact*. De esta misma manera ocurrió con *I Got Rhythm* de Gershwin, con la particular excepción de tener un pequeño cambio en su armonía sobre la A. aunque sobre la B (puente) ha conservado su esencia de dominantes por extensión.

Figura 70. Estructura Armónica de A en la era *BeBop* (*Dexterity*)

C – A7	Dm7 – G7b9	C – A7	Dm7 – G7b	Cm7 – G7	Fmaj7 – Fm7	Em7 – A7	Dm7 – G7b9
1	2	3	4	5	6	7	8

Con el tiempo a esta forma se le comenzo a conocer con el nombre de Rhythm Changes y se popularizó, tanto en la ejecución y estudio, como en su obligación para el repertorio de todo jazzista.

Existen una gran variedad de temas famosos compuestos en esta forma por diferenets músicos. Entre estos se encuentra: *Salt Peanus* (Charlie Parker), *Oleo* (Sonny Rollins), *Rhythm a Ning* (Thelonious Monk), entre muchos más.

Análisis de Forma (Dexterity)

Figura 71. Análisis de Forma (Dexterity)

Cmaj7 A7 Dm7 G7b9 Cmaj7 A7 Dm7 G7

A

Gm7 C7 Fmaj7 Fm7 Em7 A7b9 Dm7 G7

1.

Cmaj7 A7 Dm7 G7b9

A1

21 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Gm7 C7 Fmaj7 Fm7

25 Dm7 G7alt C

Bm7 E7 Bm7 E7

B

Em7 A7 Am7 D7

Dm7 G7

Cmaj7 A7 Dm7 G7b9

A1

21 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Gm7 C7 Fmaj7 Fm7

25 Dm7 G7alt C

Análisis Armónico (*Dexterity*)

Figura 72. Análisis Armónico (*Dexterity*)

Dexterity

Up-Tempo.

Imaj7 **V**7/II **II**-7 **V**7b9 **I**maj7 **V**7/II **II**-7 **V**7
 Cmaj7 A7 Dm7 G7b9 Cmaj7 A7 Dm7 G7

[II-7 V7 Imaj7 **]** **V**7/bIII **[II-7 V7b9]** **II**-7 **V**7
 Gm7 C7 Fmaj7 Bb7 Em7 A7b9 Dm7 G7

5

II-7 **V**7b9 **I**maj7 **[II-7 V7]** **[II-7 V7]**
 Dm7 G7alt. C Bm7 E7 Bm7 E7

9

Solos on Form. After D.C al fine.

Tabla 18. Estructura de *Dexterity*:

DEXTERITY		
MACROESTRUCTURA:	A	A1
COMPASES:	8	8
ACORDES:	C, Dm7, G7b9, C, A7, Dm7, G7, C, C7, F7, Bb7, Em7, Eb7, Dm7, G7.	C, A7, Dm7, G7b9, C, A7, Dm7, G7, Gm7, C7, F7, Bb7, Dm7, G7alt, C.
MACROESTRUCTURA:	B (Puente)	A1
COMPASES:	8	8
ACORDES:	Bm7, E7, Bm7, Em7, Em7, A7, Am7, D7, Dm7, G7.	C, Dm7, G7b9, C, A7, Dm7, G7, C, C7, F, Bb7, Dm7, G7alt, C.

Charles Christopher Parker, Jr. (Kansas City, 29 de agosto de 1920 - Nueva York, 12 de marzo de 1955)

Véase página. X.

5.1.6 B.I.T. (Blow It) (Juan José Ortiz Camacho 1.982)

[]...El desarrollo de las Jam Sessions como escenario central del desenvolvimiento de la música improvisada se establece como cultura en el año de 1.940. Un director de orquesta retirado llamado Teddy Hill, abre en Nueva York el pequeño club llamado Minton's Play House ubicado en la calle 118 de Harlem. En este lugar se ofrecía a los músicos de la ciudad un escenario libre de las reglamentaciones de las orquestas de baile donde podían probar sus verdaderas ideas y poner en juego su reputación, midiéndose en largas jornadas de improvisación que se podían extender hasta las ocho de la mañana. A cambio de esto, recibían comida y bebidas gratis. Con el tiempo Minton's se ganó la reputación de ser el hervidero de músicos más importante de la ciudad, viendo pasar a músicos como los saxofonistas Don Byas, Coleman Hawkins, Leon "Chu" Berry, Charlie Parker, Ben Webster y Lester Young; los trompetistas como Roy Eldrige, Dizzy Gillespie, "Red" Rodney; el guitarrista Charlie Christian y los pianistas Thelonious Monk y Mery Lou Williams, entre otros. Reinando por encima de todos los instrumentos de viento, y una nueva forma de tocar la batería a cargo de revolucionario Kenny Klarck... []⁵⁰

La música está donde los músicos están y la música va hasta donde los músicos la lleven. En lo que respecta al Jazz y su trascendencia en Bucaramanga, esta frase es la que mejor ha representado su evolución como música, escena y forma de arte.

El desarrollo de la música Jazz en la ciudad está directamente asociado al crecimiento musical de las personas que de alguna u otra manera, día tras día, buscan en sus sonidos una forma de expresión, un estilo de vida y la manera de

⁵⁰ BURNS, Ken. *Dedicado al Caos*. Historia del Jazz. BMP 1211. Nueva York. 2.001. Documental.

expandir ya sea directa o indirectamente esta música. Obviando detalles que el medio y la cultura de la ciudad reduce, la misma música en sí, ha mostrado ser el elemento liberador y convertidor del pensamiento local sobre esta forma de arte, tanto en los músicos, como en los espectadores.

B.I.T (Blow It), en palabras de su compositor, está hecha básicamente para invitar a los músicos a improvisar. Su fácil y comprensible línea melódica, al igual que su digerible armonía salida del modo mayor, permite que las personas puedan hacer uso de ella como una buena introducción al mundo de las *Jam Sessions* sin importar las supercherías de pánico escénico o ignorancia. Esta pieza fue compuesta para las sesiones de Jazz realizadas por el compositor en el Bar bumangués llamado *Dixie* durante el 2.013; sitio que ha albergado desde su creación los gusto musicales de diferentes vertientes como la música inglesa (*Punk, Rock, Post Punk, Garage, Indie y Pop*) además del Jazz, Blues y Funk. *Dixie* ha sido el escenario local para diferentes propuestas locales, nacionales e internacionales; dando cabida a las diferentes manifestaciones que recorren diferentes estilos de música. Es el escenario para las diferentes sesiones de Jazz establecidas o esporádicas en el momento en que los músicos aparecen y urgen de un sitio para tocar tomando así, el papel de club de Jazz local. Además, *B.I.T (Blow It)* remite su dirección hacia los instrumentos de viento - *Blow It* en español traduciría “*soplalo*”- que en su momento en la historia del Jazz, fueron los protagonistas de la evolución del Jazz y sus diferentes estilos y que inmortalizaron a los grandes de este género como Louis Armstrong, Miles Davis, Charlie Parker, Sonny Rollins y John Coltrane.

Este tema presenta una métrica de cuatro cuartos, usando una propuesta rítmica salida del *Punk Rock* y moviéndose en una forma de A-B- A. Para la A, su línea melódica está basada en intervalos de cuartas muy comunes de esta música, dándole una sonoridad sombría propias del *Punk* inglés y rítmicas anacrúsicas de semicorcheas sobre tiempos fuertes que resuelve en figuras rítmicas de mayor

duración como las redondas y blancas. El intercambio modal es notorio en su armonía, ofreciendo posibilidades sonoras en diferentes acordes distantes que prestan notas para el uso de color y modalidad. Esta A se extiende en el espacio de doce compases, ofreciendo dos compases para cada acorde. La B es el clímax de *B.I.T.* En esta parte el tema se abre totalmente mediante el uso de acordes suspendidos, el ritmo deja su contracción anacrúsica de semicorcheas y se amplía al uso de negras y corcheas. Generando en la improvisación un espacio para el uso de escalas pentatónicas y movimientos de *tempo* alto en la improvisación.

Análisis de Forma (*B.I.T- Blow It*)

Figura 73. Análisis de Forma (*B.I.T- Blow It*)

The musical notation is presented in three staves, all in 4/4 time. The first staff begins with a red letter 'A' and contains two measures. The first measure is marked with the chord *Dmaj7* and the second with *Bb6*. The second staff contains three measures, with chords *Ebmaj7*, *Em7*, and *Ebmaj7* indicated above the notes. The third staff contains two measures, with chords *Em7* and *Ebmaj7* indicated above the notes. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accidentals.

Tabla 19. Estructura de *B.I.T (Blow It)*

<i>B.I.T (Blow It)</i>		
MACROESTRUCTURA:	A	B
COMPASES:	12	8
ACORDES:	Dmaj7, Bb6, Ebmaj7, Em7, Ebmaj7, Em7, Ebmaj7.	Gsus4, C, Bbm7, Asus4.

Juan José Ortiz Camacho (Bucaramanga, 26 de Febrero, 1.982)

Figura 75. Juan José Ortiz Camacho, Bar Dixie, Bucaramanga. 2.013



Fotografía facilitada por el artista. 2.013.

Juan José Ortiz Camacho, nació en Bucaramanga el 26 de febrero de 1982. Sus primeros pasos musicales los tuvo a las 6 años de edad haciendo parte de la banda marcial de su colegio tocando redoblante, triángulo y platillos, donde estuvo por dos años participando en diferentes eventos en la ciudad y en importantes concursos de bandas. A los 11 años ingresa a la casa de la cultura piedra del sol de Floridablanca Santander y toma clases de teclado.

A Los 17 años decide iniciar con la guitarra, comenzando en el *Punk* y el *Punk Rock*, estableciendo la banda llamada “*Nosotros* “. Después de su primera experiencia musical en grupos, toma clases con Miguel Rodríguez (Maestro en música de la UNAB y reconocido músico de la ciudad) y a su vez hace parte del *Simab* en el concurso de selección donde es aprobado para estudiar música en el nuevo conservatorio de la región.

El movimiento musical de los 80's tuvo gran influencia en sus nuevos rumbos musicales, hasta llegar al Rock instrumental. Con un proceso inverso, llega al Jazz motivado por la búsqueda musical enfocada a la creación, luego realiza estudios de teoría y gramática musical en la escuela de música Pentagrama, participando en el proyecto experimental “La Brújula “(*música vegetal*) recreando gestos indígenas de Latinoamérica con músicas urbanas y el ensamble de Jazz Pentagrama.

En 2003 inicia la carrera de música en la UNAB (Universidad autónoma de Bucaramanga) con énfasis en Guitarra Jazz bajo la tutoría de Dmytro Rieznik, Marina Shetsova, en Piano complementario, Irina Sachli; teoría y solfeo, Rubén Darío Gómez Teoría y solfeo y Adolfo Hernández Armonía Aplicada, elementos de la música contemporánea y técnicas básicas de composición.

Durante su formación en la Universidad Autónoma de Bucaramanga participa en proyectos de jazz y Rock, principalmente con *Ensamble Urbano*, banda liderada por el saxofonista Oscar Javier Murcia; *Antiquitera*, banda de Rock Experimental liderada por el Contrabajista y bajista eléctrico Daniel Gómez; se une al grupo de tamboras de la universidad donde tiene la oportunidad de acercarse a la música del pacífico y la zona atlántica de Colombia.

Luego se dedica de tiempo completo al estudio del Jazz Tradicional participando en el taller internacional de Jazz de la escuela Cristancho en Bogotá.

Durante su paso por la UNAB pudo compartir varias *Jam Sessions* con el gran baterista y pionero en la fusión del jazz con el folklore colombiano, Germán Sandoval, del que recibe un gran aporte musical.

En 2006 participa con *Ensamble Urbano* en el *Primer Festival de Jazz Ciudad de Floridablanca* y también en la segunda edición que se realizó al siguiente año. Luego, realizan una serie de *Jam sessions* en la ciudad durante y el café Catarsis, además de conciertos con *Ensamble Urbano* en distintos eventos y lugares de la ciudad.

Durante dos años participa activamente en el primer Club de jazz de Bucaramanga tocando con diferentes proyectos resaltando los conciertos con Isis Giraldo (Egresada *Mcgill University*) David Jácome (Egresado de *Aula* de Barcelona) y Patxi Valverde (España) .En el 2009 se une a la banda *Back to Square One* del músico irlandés Fin Costello radicado en Colombia, y realizan conciertos en diferentes eventos de la ciudad tocando la música original con fuertes rasgos *Country*, *Blues* y *Folk* y al mismo tiempo temas clásicos de estos géneros. Este mismo año conoce al *Fiddler*(violinista música folk) y violinista de Jazz Benjamin Swan, con el que forman el *Benjamin Swan Trio*, dando un enfoque tradicional basado en el *Gypsy Jazz* teniendo la oportunidad de acercarse más a la música *Country* y *Bluegrass*; conocimiento traído por Benjamin Swan de Austin, Texas. Con el cuarteto se exploraron las influencias de la música de la India gracias a su estadía en este país; en febrero de 2010 participa en la grabación del *LUXON/HELIX*, el primer trabajo del músico Norteamericano con la colaboración del Baterista Oscar Acevedo y el mismo mes participan en el festival internacional de Jazz de Barrancabermeja. En 2011 audiciona para *Berklee College of Music* siendo aceptado. Desde 2010 ha asistido a talleres con Ari Hoening, Johnathan Kreisberg, Lage Lund, Rory Stuart, Jeff Siegel, Sam Yahel, Stacy Dillard, Edward Perez, Kenny Grohowski, Greg Diamond, Ben Monder, Mark Levine, Sebastian Schunke y Giani Bardaro.

6. CONCLUSIONES

Las músicas *modernas* y *populares* con el tiempo han tomado un carácter pedagógico y erudito en la manera de aprenderse y transformarse. Su estudio y dominio contemplan fases de formación que se comparan con el estudio de la *Música Clásica*, llamada por desconocimiento mismo de las otras músicas, *música erudita*. La elaboración de metodologías de la enseñanza y nuevas tendencias educativas venidas de la música popular en siglo XX, se han equiparado con los conceptos depurados y comprobados en la tradición de la *música erudita*. Sin compararlas, estas músicas divergen en el sentido de la elaboración misma de la música y su manera de engendrar un concepto sonoro perdurable. Dándole a cada una de ellas un campo de acción diferente y posibilidades únicas en su creación.

En el proceso de estudio para el desarrollo personal en la música Jazz, he encontrado que el amor es una fuente necesaria para poder perseverar en la búsqueda de uno mismo dentro del arte y la expresión del ser a través de la música. Son inimaginables las posibilidades dadas por este sentimiento y muchos más los alcances que logra el ser humano en la construcción de un concepto único y particular. Es claro que el periodo tomado para el desarrollo de este trabajo es igual a la vida entera y que muchas cosas hoy dichas son solo conceptos que en un futuro pueden ser o no retractables.

Sin embargo, es necesario ser consiente del impacto que causa la música popular en los millones de personas que hoy día escuchan diversas maneras de hacer la música y que comparten este gusto establecido de manera personal o influenciadas por un medio. También pensar en que como actores fundamentales del proceso musical debemos ser conscientes que la música no va a ningún lado

si nosotros no la llevamos. Somos los músicos los encargados de poder expandir el universo sonoro con el que muchas personas recrean su realidad y dan un sentido más humano a sus vidas.

Es claro entender el desierto cultural al que está sometido la ciudad y el departamento por decisiones que nacen de la total ignorancia venida de los dirigentes y en ocasiones de los mismos músicos; somos hijos del mismo desierto. Pero obviando estos puntos negativos, se debe pensar en la influencia positiva que la música tiene sobre el ser humano y su estilo de vida. Aunque, como miembro de una comunidad educativa “abierta a la pluralidad de ideas y manifestaciones culturales” soy testigo de la poca posibilidad que existe para proponer y compartir una visión personal de la música.

Las músicas improvisadas se merecen el puesto curricular que valore la importancia de su aplicación, desarrollo y sobre todo de su estudio académico (profesores, disponibilidad de espacios adecuados, material de estudio, conciertos, no cesura de pensamiento y libre uso de los pocos lugares para la ejecución de música de cualquier procedencia) que permita estándares alto nivel y contribuirían a la actualización del sistema educativo en la UIS, como primera instancia, y en la región.

BIBLIOGRAFÍA

- AEBERSOL, Jamey. How to Play Jazz and Improvise. Jamey Aebersold Jazz. New Albany. USA. 1.967
- AEBERSOL, Jamey. The II-V7-I Progression. Aebersold Editions. New Albany. USA. 1.991.
- APOLO Y BACO. Era del swing. [H ttp://www.apoloybaco.com/discografiabasicaanostreinta.htm](http://www.apoloybaco.com/discografiabasicaanostreinta.htm). (Citado en Septiembre de 2.013)
- BERGONZI, Gerry. Melodic Structure. Advance Music. Boston. 1.994.
- BURNS; Ken. Historia del Jazz. Dedicado al Caos (Documental). PBS Studios, Nueva York. 2.001.
- CAMUS, Albert. El Extranjero. Emece Editores. España. 2004
- CORTÁZAR, Julio. El Perseguidor. Libros del Zorro Rojo. Barcelona. 2.009.
- FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Golden West Cowboys. http://en.wikipedia.org/wiki/Pee_Wee_King. (Citado Diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Historia de la Notación en la Música de Occidente (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_notaci%C3%B3n_en_la_m%C3%BAsica_occidental. (Citado en Septiembre de 2.013)

- FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Tap o Baile de Claqué. <http://es.wikipedia.org/wiki/Claqu%C3%A9>. (Citado en Diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA, Ley Seca. (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_seca. (citado en Diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA, Ley Seca. (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_seca. (citado en Diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA. 52nd Street (Manhattan). [http://en.wikipedia.org/wiki/52nd_Street_\(Manhattan\)](http://en.wikipedia.org/wiki/52nd_Street_(Manhattan)) (Citado Septiembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Billboard List. http://es.wikipedia.org/wiki/Billboard_Hot_100. (Citado Diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Gran Depresión del 29.(en línea)http://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Depresi%C3%B3n (Citado diciembre de 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Great American Songbook. [tp://es.wikipedia.org/wiki/Great_American_Songbook](http://es.wikipedia.org/wiki/Great_American_Songbook). (Citado Noviembre 2.013)
- FUNDACIÓN WIKIPEDIA. Hard Bop. http://es.wikipedia.org/wiki/Hard_bop. (Citado Diciembre de 2.013)
- HADDEN, Skip. Broken Eighth Note Feel. [Gloucester, Mass.] : Who's Counting? Publications, 1995.

- HENTOFF. Nat Jazz. Random House, Inc. New York. 1.976.
- KAHN, Ashley. "Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra
"Ashley KahnEd. ALBA Editorial. 2002.
- LEVINE, Mark. Terms, Lingo, Nicknames, Glossary. The Jazz Theory Book.
Sher Music CO, Petaluma, CA. USA. 1.995.
- PLATÓN. Cratilo o del Lenguaje (o de la Exactitud delos Nombres). Diálogos
Tomo II. Ediciones Universal. Bogotá. 1.986.
- TEAL, Larry. El Arte de Tocar el Saxofón: Embocadura. Miami, Florida:
Summy-Birchard Music, 1997.
- VIOLA, Joseph. Author's Note. The Technique of the Saxophone. Berklee
Editions. 1.982.

ANEXOS

Anexo A. Partitura de Night and Day. Cole Porter

320. NIGHT AND DAY - COLE PORTER

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody with a second ending bracket. The third staff features a series of chords: G#-7b5, G-7, F#-7, and F07. The fourth staff includes chords E-7, A7, DΔ7, and C7, with first and second endings. The fifth staff has chords FΔ7 and DΔ7. The sixth staff has chords FΔ7, DΔ7, and F07. The seventh staff has chords G#-7b5, G-7, F#-7, and F07. The eighth staff has chords E-7, A7, E-7, and D6. The ninth staff has chords (E-7 A7). The piece ends with a double bar line and the word 'FINE'.

Anexo B. Partitura de Recorda Me. Joe Henderson

Med. Samba (Intro) No Me Esqueca

Joe Henderson

$\text{♩} = 114$ (alto trb. ten.) (2nd x only)
 (pn. tacet till [A])

(ten & trb. 8va b.)

1. (ten.) (fine)

2.

[A] E^{13}_{sus} Bm_7

G^{13}_{sus} Dm_7 (G^{13})

C_{MA7} Cm_7 F_7 B^b_{MA7} $B^b_{m_7}$ E^b_7

(A_{m_7} D_7)

A^b_{MA7} $A^b_7(\#11)$ G_{MA7} $F\#_7(\#5)$

1. 2.

©1972 John Music. Used By Permission.

B (Solos)

B_{Mi}⁷ D_{Mi}⁷ (G¹³)

C_{MA}⁷ C_{Mi}⁷ F⁷ B^b_{MA}⁷ B^b_{Mi}⁷ E^b₇

(A_{Mi}⁷ D⁷)

A^b_{MA}⁷ (A^b₇(#11)) G_{MA}⁷ F[#]₇(#9)

After solos, continue to **C**

C B_{Mi}⁷

(alto, w/ten. & trb. 8^{va} b.)

D_{Mi}⁷ (alto) C_{MA}⁷

(trb. ten.) (ten. & trb. 8^{va} b.)

break - - - - - B^b_{MA}⁷ break - - - - - A^b_{MA}⁷

break - - - - - G_{MA}⁷ F[#]₇(#9) 1. 2. F[#]₇(#9)

Play head (A) twice, then D. C. al fine

Anexo C. Partitura de Blue in Green. Miles Davis

53.

(BALLAD) BLUE IN GREEN - Bill Evans

Handwritten musical notation for the first system of "Blue in Green". It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in quarter notes. Below the staff is a bass clef staff with handwritten chord symbols: CΔ7#11, B7#9, E-7(9) Eb7, and D-7 G7b9.

Handwritten musical notation for the second system of "Blue in Green". It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody continues with quarter notes. Below the staff is a bass clef staff with handwritten chord symbols: CΔ7, B7(b13), E-6(9), and F#7(#9).

Handwritten musical notation for the third system of "Blue in Green", including an ending. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody ends with a double bar line. Below the staff is a bass clef staff with handwritten chord symbols: B-7(9), E-7(9), and an ending section marked "ENDING:" with a repeat sign, containing EΔ7#11 and B9#9.

Handwritten musical notation for the fourth system of "Blue in Green". It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staff contains the word "FINE" and a circled chord symbol E-7(9).

MILES DAVIS - "KIND OF BLUE"
"BILL EVANS - PORTRAIT IN JAZZ"

Anexo D. Partitura de Au Privave. Charlie Parker.

32.

AU PRIVAVE

-CHARLIE PARKER

Handwritten musical score for "Au Privave" by Charlie Parker. The score is written on four staves in G major, 4/4 time. It includes various chords such as G, A-7, D7, G, A-7, D-7, G+7, C7 b9, C-7, F7, G, A-7, B-7, E7, A-7, D7, G, E7(b9), A-7, and D7(A). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

CHARLIE PARKER - "SWEDISH SCHNAPPS"

Anexo E. Partitura de Tennesse Waltz. Pee Wee King, Redd Stewart

Tennessee Waltz

Waltz Pee Wee King

Solos A, B. after D.C al 2nd End (fine)

Anexo F. Partituta de Dexterity. Charlie Parker

117.

(TOP)

DEXTERITY

- Charlie Parker

Chords: C, D-7, G7b9, C, A7, D-7, G7, C, C7, F, Bb7, 1. E-7, Eb7, D-7, G7, D-7, G7ALT, C, B-7, E7, B-7, E7, E-7, A7, A-7, D7, D-7, G7, C, D-7, G7b9, C, A7, D-7, G7, C, C7, F, Bb7, D-7, G7ALT, C

FINE

Anexo G. Partitura de B.I.T (Blow It) Juan José Ortiz Camacho.

B.I.T (TRUMPET)

J.ORTIZ

The musical score is written in 4/4 time and consists of two sections, A and B, each with two staves of music.

Section A:

- Staff 1: Chord **A** Dmaj7, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 2: Chord **Bb6**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 3: Chord **Ebmaj7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 4: Chord **E-7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 5: Chord **Ebmaj7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 6: Chord **E-7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 7: Chord **Ebmaj7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Section B:

- Staff 8: Chord **B** Gsus4, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 9: Chord **C**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 10: Chord **Bb-7**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 11: Chord **Asus4**, followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

SOLOS ON AAB8, OUT HEAT
PLAYED WITH FORM AAB8A