



**Adaptaciones de Repertorio para Quinteto a partir de Cuatro Standards de Jazz**

**Autores:**

**Rolando de la Cruz Herazo**

**Samuel David Puerta Varela**

**Trabajo de Grado como requisito para la obtención del título de:**

**Maestro en Música**

**Director:**

**Mg. Joseph Díaz Henao**

**Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas**

**Programa de Música Profesional**

**Barranquilla**

**2020**

**Adaptaciones de Repertorio para Quinteto a partir de Cuatro Standards de Jazz**

**Autores:**

**Rolando de la Cruz Herazo**

**Samuel David Puerta Varela**

**Trabajo de Grado como requisito para la obtención del título de:**

**Maestro en Música**

**Director:**

**Mg. Joseph Díaz Henao**

**Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas**

**Programa de Música Profesional**

**Barranquilla**

**2020**

## Tabla de Contenido

Lista de figuras,	5.
Resumen,	8.
Abstract,	8.
Introducción,	9.
Marco Teórico,	10.
Adaptaciones,	10.
Recursos en Función de la Armonía,	13.
Recursos Armónicos,	15.
Recursos de Acompañamiento Rítmico,	17.
Recursos para Bajo,	19.
Formato e Instrumentación,	20.
Saxofón Alto,	21.
Guitarra Eléctrica,	22.
Piano,	22.
Bajo,	23.
Batería,	24.
Breve Reseña Histórica de Compositores,	26.
Duke Ellington,	26.
Charlie Parker,	29.
Metodología,	30.
Resultados,	33.
Blues for Alice,	33.
In a Sentimental Mood,	40.

My Little Suede Shoes, 49.

Satin Doll, 56.

Referencias Bibliográficas, 60.

Anexos, 62.

## Lista de Figuras

- Figura 1. Notas de Adorno en Función de la Armonía: Nota de Paso, 13.
- Figura 2. Notas de Adorno en Función de la Armonía: Bordadura, 14.
- Figura 3. Notas de Adorno en Función de la Armonía: Anticipación, 15.
- Figura 4. Estructura de Acordes *So What*, 16.
- Figura 5. Estructura de Acordes Cuartales, 16.
- Figura 6. Patrón 1 de Acompañamiento, 18.
- Figura 7. Patrón 2 de Acompañamiento, 18.
- Figura 8. Tesitura del Saxofón Alto, 21.
- Figura 9. Tesitura de la Guitarra Eléctrica, 22.
- Figura 10. Registro del Piano, 23.
- Figura 11. Registro y Clave del Bajo, 24.
- Figura 12. Escritura y Clave de la Batería, 26.
- Figura 13. Ritmo *Swing*, 34.
- Figura 14. *Walking Bass*, CC. 2-3, 35.
- Figura 15. Patrón Rítmico de Piano, CC. 1-4, 36.
- Figura 16. Estructura de Acordes *So What*, C. 4, 36.
- Figura 17. Nota de Paso, CC. 1-2, 37.
- Figura 18. Anticipación, CC. 5-6, 38.
- Figura 19. Arpeggios de Guitarra, CC. 7-8, 39.
- Figura 20. Nota de Paso, CC. 10-11, 39.
- Figura 21. Figura en blancas para destacar Progresión “ii – V – I”, CC. 12 y 1, 40.
- Figura 22. Ritmo *Shuffle* y variación, 42.
- Figura 23. Acompañamiento estructurado de Piano, CC. 2-3, 42.

- Figura 24. Bordadura, C. 5, 43.
- Figura 25. Nota de Paso, CC. 6-7, 44.
- Figura 26. Anticipación, C. 7, 44.
- Figura 27. Acompañamiento con 7ma y 3ra, CC. 10-11, 45.
- Figura 28. Figuras y notas al Unísono, CC. 13-14, 46.
- Figura 29. Pentatónica, cromatismo y movimiento contrario, CC. 18-19, 47.
- Figura 30. Improvisación de Batería con Melodía, CC. 35-36, 48.
- Figura 31. Corte desde final de solo hasta la parte A, C. 51, 49.
- Figura 32. Ritmo *Bossa Nova* en Batería, 50.
- Figura 33. Ritmo *Bossa Nova* en Piano, 50.
- Figura 34. Repartición de Ritmo *Bossa Nova* entre Piano y Bajo, 51.
- Figura 35. Acordes Cuartales en Piano, 52.
- Figura 36. Arpegio de Guitarra, CC. 2 y 4, 52.
- Figura 37. Pentatónica de Guitarra, C. 9, 53.
- Figura 38. Variación de ritmo en Acompañamiento de Piano, CC. 10-11, 53.
- Figura 39. Bordadura, C. 13, 54.
- Figura 40. Acompañamiento de Piano y Bajo a Melodía, CC. 23-25, 55.
- Figura 41. Acorde Final, CC. 68-69, 55.
- Figura 42. Ritmo *Swing* en Batería, 57.
- Figura 43. Patrón Rítmico de piano, CC. 1-2, 57.
- Figura 44. Acompañamiento de 7ma y 3ra, CC. 3-4, 58.
- Figura 45. Anticipación, CC. 5-6, 58.
- Figura 46. Nota de paso y Cromatismo, CC. 9-10, 59.
- Figura 47. Complicidad de Melodía y Bajo, CC. 11-18, 59.

Figura 48. Acompañamiento de Piano en Blancas, CC. 11-12, 60.

## Resumen

El presente trabajo monográfico se realizó con el objeto de hacer cuatro adaptaciones de *standards* de jazz para un formato de quinteto, dentro de los cuales se incluye las obras de: Blues for Alice, In a Sentimental Mood, My Little Suede Shoes y Satin Doll. Para realizar estas adaptaciones se tuvieron en cuenta diferentes conceptos y recursos melódicos, armónicos, rítmicos y de acompañamiento.

Para la elaboración de este trabajo se utilizó el método Big 6, realizando consultas bibliográficas y permitiendo el estudio de elementos tales como los acordes *so what*, los acordes cuartales, las notas de adorno en función de la armonía, los patrones rítmicos de acompañamiento, la técnica del *walking bass*, teniendo como fin los resultados de 4 obras adaptadas al formato de quinteto.

**Palabras claves:** adaptación, repertorio, quinteto, *standards* Jazz.

## Abstract

The present monographic work was carried out in order to make four adaptations of jazz standards for a quintet format, among which are included the works of: Blues for Alice, In a Sentimental Mood, My Little Suede Shoes and Satin Doll. To carry out these adaptations, different concepts and melodic, harmonic, rhythmic and accompaniment resources were taken into account.

For the elaboration of this work, the Big 6 method was used, carrying out bibliographic consultations and allowing the study of elements such as the so what chords, the fourth chords, the adornment notes according to the harmony, the rhythmic accompaniment patterns, the walking bass technique, aiming at the results of 4 works adapted to the quintet format.

**Keywords:** adaptation, repertoire, quintet, Jazz standards.

## Introducción

El presente trabajo monográfico se realizó con el objeto de hacer cuatro adaptaciones de *standards* de jazz para un formato de quinteto, dentro de los cuales se incluye las obras de: Blues for Alice, In a Sentimental Mood, My Little Suede Shoes y Satin Doll. Para realizar estas adaptaciones se tuvieron en cuenta diferentes conceptos y recursos melódicos, armónicos, rítmicos y de acompañamiento.

Para la elaboración de este trabajo se utilizó el método Big 6, realizando consultas bibliográficas y permitiendo el estudio de elementos tales como los acordes *so what*, los acordes cuartales, las notas de adorno en función de la armonía, los patrones rítmicos de acompañamiento, la técnica del *walking bass*, teniendo como fin los resultados de 4 obras adaptadas al formato de quinteto.

Al principio de este trabajo se podrá apreciar una breve conceptualización con respecto al término adaptación y una delimitación paulatina de ésta hasta llegar específicamente al arte de la música; seguido de elementos, recursos y conceptos que se utilizaron para la realización de cada una de las adaptaciones para el formato de quinteto. Además, datos al respecto de los instrumentos los cuales están involucrados en este formato, como lo son el saxofón, la guitarra, el piano, el bajo y la batería; y breves reseñas biográficas acerca de los compositores detrás de los *standards* de jazz.

Los *standards* de jazz que se trataron en este proyecto para la elaboración de las adaptaciones son Blues for Alice, In a Sentimental Mood, My Little Suede Shoes y Satin Doll.

## Marco Teórico

### Adaptaciones

La RAE (Real Academia Española), define la palabra adaptar como:

“Acomodar, ajustar algo a otra cosa” (ASALE & RAE, 2020). A lo que se puede inferir, desde un plano general, el poder tomar algo y hacer algo con eso de tal manera en que este pueda ser ajustado o acomodado a un nuevo objetivo. Aunque, también existe una definición más específica como:

“Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”

(ASALE & RAE, 2020). Este último concepto, además de agregar un nuevo verbo (modificar) que define la palabra (adaptar), presenta las artes en las que puede verse involucrado este término y menciona los fines que tiene, que a la vez permite identificar cuándo ésta fue empleada. Uno (de los fines) es poder presentarla a un nuevo público y otro es cuando hay una nueva forma en ésta.

En la literatura se pueden observar muchas adaptaciones a la cinematografía, como, por ejemplo: El padrino (escrito por Mario Puzo), que ganó premio Óscar al mejor guión adaptado; El Señor de los Anillos (escrito por J.R.R. Tolkien), una fascinante trilogía que ha ganado premios Óscar en banda sonora; Harry Potter (escrito por J.K Rowling), de las franquicias más exitosas en el mundo del cine junto a Star Wars y James Bond. Igualmente se podría mencionar las distintas e innumerables adaptaciones que se han hecho con novelas de William Shakespeare como Romeo y Julieta, o poemas como Otelo, tanto en cine, música y teatro.

Aunque las adaptaciones no son solo un cambio de escenario entre las diferentes artes que existen, sino que estas pueden modificarse o ajustarse, como se había definido previamente, dentro de estas mismas también.

En la música se han realizado adecuaciones o adaptaciones de innumerables obras, piezas o canciones a diferentes estilos o formatos, ya sea de jazz a rock o de una orquesta de 12 integrantes a un quinteto o cuarteto de banda. Incluso de un simple *score* con melodía, y uno que otros acordes, a un formato predeterminado. De hecho, obras escritas para varios instrumentos se han interpretado en un instrumento, a lo que se lo conoce como un formato solista.

En todo lo mencionado, se puede concluir que una adaptación musical es cuando se presenta un nuevo formato porque es posible ajustar el número de músicos, cuando se presenta un nuevo estilo porque es posible presentarlo a un público o audiencia distinta, y demás.

Ahora, teniendo en cuenta todo este tipo de conceptos y ejemplos, también es posible darse cuenta que a la hora de realizar estos cambios se necesitan un par de ajustes que se acomoden también a la modificación que se está haciendo. Es decir, si se cambia el formato a un tema o *standard*, no se puede entregar un mismo material a este nuevo formato. Por ejemplo: No se puede entregar un *score* o partituras de un formato de solista a un formato de orquesta. Es decir, siendo más específico aún, no se puede entregar una partitura que fue escrita para piano a un formato donde van a tocar un grupo de músicos conformado por trompeta, guitarra, bajo y batería. Sería sumamente inadecuado. Por lo que es importante también realizar un proceso de ajuste a la obra seleccionada, que pueda ser adecuado y coherente a la modificación que se está presentando. Es necesario manipular los elementos, el contenido, revisar conceptos y crear nuevos materiales que se adecuen al

proyecto que se ha de plantear, obviamente a partir o partiendo de la forma original y adaptarlo a la nueva forma.

Alchourrón (1991), afirma que “Un arreglista puede manipular diferentes elementos técnicos, estéticos y conceptuales” (p. 86). Entre esos elementos puede considerarse la melodía, armonía, ritmo, forma, estilo, dinámicas.

Es posible tomar elementos como la melodía y a partir de ésta delegar instrumentos que la ejecuten o reutilizar frases para crear conversaciones en los solos, entre distintas ideas; en la armonía, conceptos de acordes como el *so what* o los acordes por cuartas; en el ritmo, el tipo de estilo o incluso variaciones; en la forma, agregar o quitar solos, agregar finales, entre otras cosas.

Se debe tener en cuenta un objetivo claro al momento de realizar los ajustes o modificaciones. Herrera (1987), menciona que:

“Todo puede cambiarse, la armonía, la melodía, el ritmo (...). Lo que, claro está, no debe perderse el objetivo del arreglo, ya que las modificaciones pueden ser tan importantes que se puede llegar a que sea difícil reconocer el tema” (p. 103). Por lo que es importante conservar la identidad del tema, y no eliminar, omitir o modificar, aspectos fundamentales de la pieza.

## **Recursos en función de la armonía**

Los adornos musicales ayudan a enriquecer y embellecer una pieza o tema de una manera muy sutil, evidencia al mismo tiempo la creatividad del compositor a la hora de ajustar ciertos conceptos a la obra. Todo esto beneficia en gran manera tanto a la obra como a los intérpretes por la demostración y adquisición de conceptos, además de mostrar adiestramiento en estos. También, deja fuera lo simple o sencillo y ofrece, en algunos casos, un factor sorpresa. Ese factor que pocos esperan, pero a la hora de ser ejecutado causa una impresión satisfactoria.

Los adornos no suelen afectar la identidad de la obra o tema, por lo tanto, no causan trastornos en estas. A no ser que se utilicen en demasía y de manera imprudente.

Un ejemplo de notas de adorno en función de la armonía es la nota de paso.

Alchourrón (1991) dice que “Las notas de paso, aparecen por grado conjunto entre dos notas del acorde” (pp. 28-29). Es decir, que esta es una nota que conduce de una nota a otra y este se hace por grado conjunto. Sin embargo, también hay conceptos que dicen que la nota de paso conduce por grados conjuntos o cromáticamente una nota a otra y que éstas ocurren en las partes débiles del compás (*Funciones armónicas: Nota de paso*, 2021). Por lo que es evidente que, la nota de paso funciona como puente de una nota a otra. Además este último concepto le agrega que ésta puede ser de manera cromática y que éstas suceden en el tiempo débil del compás.

### **Figura 1**

*Notas de adorno en función de la armonía*

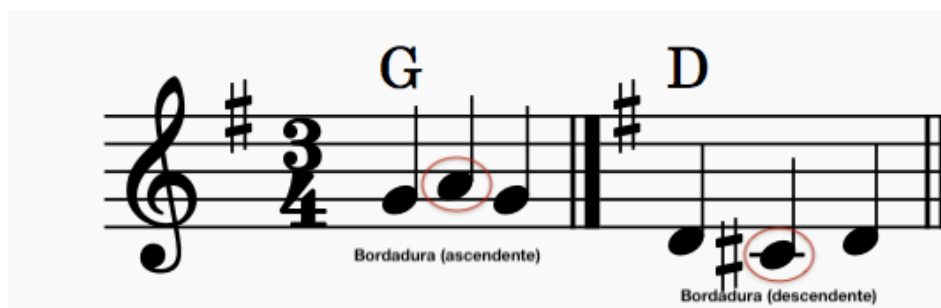


*Nota.* Nota de paso, Elaboración propia.

Además de las notas de paso, también existen otras notas de adorno en función de la armonía como por ejemplo la bordadura. Según Alchourrón (1991), “la bordadura va por grado conjunto entre una nota del acorde y su repetición” (pp. 28-29). También hay definiciones como: “La bordadura es una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente. Puede ser ascendente o descendente. La bordadura ocurre en la parte débil del compás” (*Funciones armónicas: Bordadura*, 2021). Este último concepto agrega y especifica que, la bordadura puede ser cromática, puede ser de manera ascendente y descendente y que suceden en tiempos débiles del compás.

## Figura 2

*Notas de adorno en función de la armonía*



*Nota.* Bordadura, Elaboración propia.

La nota de paso y bordadura son recursos sumamente útiles y buenos, por lo que estaría bien agregar otra opción con este tipo de recursos. La anticipación es otro de estos, Alchourrón (1991) habla de esta como aquella que “Anticipa una nota del acorde siguiente...” (p.28). Y, una definición de otra fuente diría que “La anticipación anticipa una

o más notas del próximo acorde. La anticipación ocurre en las partes débiles del compás” (*Funciones armónicas : Anticipación*, 2021). Éstas, son definiciones casi idénticas. Por lo que está muy claro lo dicho en cada afirmación. Y es que, como su nombre lo indica, anticipa una nota del acorde próximo o siguiente. El último concepto añade que ésta sucede en tiempos débiles del compás.

### Figura 3

*Notas de adorno en función de la armonía*



*Nota.* Anticipación, Elaboración propia.

### Recursos Armónicos

Los recursos armónicos son una opción para la formación de los acordes, muchos de estos están cifrados pero no indican cómo formarlos, por lo tanto, el intérprete es libre de utilizar conceptos correspondientes al esquema de un acorde, siempre y cuando, obviamente, este sea el acorde que se menciona en la partitura.

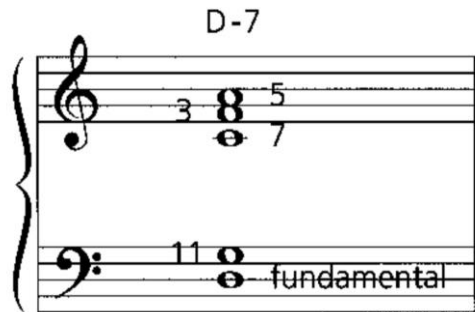
Los acordes de estilo *so what*, son una de las tantas opciones que existen, éstos fueron una introducción al jazz modal en la década de los años 50, interpretado por el conocido pianista Bill Evans.

Estos se forman desde la nota fundamental, onceava, séptima, tercera y quinta respectivamente. Otra manera de verlos y armar su estructura es formando intervalos de cuartas desde la nota fundamental y el último intervalo, o sea el tercer y quinto grado del acorde, contar un intervalo de tercera mayor (Levine, 2003, p. 97).

También es posible, ordenar primero las voces extremas, es decir la nota más aguda y la nota más baja, colocando en la nota más baja la fundamental y en la más alta la quinta del acorde, y luego colocando las notas del medio por cuartas a partir de la fundamental.

#### Figura 4

*Estructura de acorde*



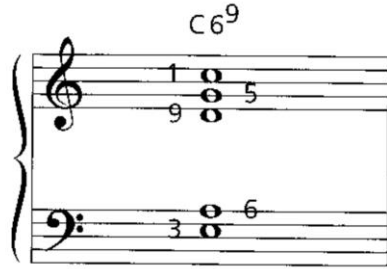
*Nota.* Acorde *So What*, Tomada del libro “El Libro del Jazz Piano” página. 97

Por otra parte, se puede utilizar otro recurso armónico como los acordes de cuartas o acordes cuartales. Los acordes de cuarta, estuvieron presente en los años 60, se dice que el primer pianista en tocarlos y hacerlos notar fue McCoy Tyner (Levine, 2003, pp. 105-106).

Estos acordes se forman partiendo desde el tercer grado del acorde en el bajo, luego el sexto, noveno, quinto y por último la fundamental. También, se puede ver estructuralmente por intervalos de cuartas empezando por la tercera del acorde. Todo esto en el orden de abajo hacia arriba, desde la clave de fa hasta la clave de sol.

#### Figura 5

*Estructura de acorde*



*Nota.* Acordes Cuartales, Tomada del Libro “ El Libro del Jazz Piano” página. 106

### Recursos de acompañamiento rítmico para piano

Los recursos de acompañamiento rítmico en un tema, hacen parte de un aspecto que puede enriquecer a este y sacar de una monótona marcación de tiempos fuertes al piano.

Según Levine (2003), “El papel del que hace el *comping* es el de proporcionar un estímulo armónico y rítmico, ... fortalecer la forma del tema y de no meterse con el solista” (p.223).

Un buen acompañamiento puede ofrecer atracción, atención y estabilidad a la pieza. Además, es una guía y dirección de lo que está sucediendo armónicamente. Lo que se hace notar como un apoyo fundamental.

Es necesario también saber regular los matices y utilizar las dinámicas adecuadas, es decir, saber cuándo subir la intensidad del volumen del sonido y saber cuándo bajar este. También es indispensable saber escuchar la melodía o la voz líder porque es necesario que éstas resalten, ya que la función del acompañamiento no es hacerse escuchar más que todos, sino generar una capa de sonoridad envolvente justa para hacer destacar a la melodía principal.

Una de las técnicas para hacer *comping* en compás de 4/4 consiste en un patrón tocado desde la segunda corchea del primer tiempo y la primera corchea del tercer tiempo.

### Figura 6



implementar pero a la vez sirve como un concepto de apoyo para el desarrollo de nuevos patrones variables de este.

### **Recursos para el bajo**

El uso del bajo es elemental, este ofrece un sonido grave, compensatorio con las demás frecuencias medias y agudas. Y, en el contexto armónico, este funciona y suele ser determinante para definir la armonía. Por esto, es necesario saber dirigir la línea del bajo o ser lo más contundente posible. Herrera (1987) habla acerca de la fundamental implícita diciendo que: “El bajo o contrabajo tocará normalmente la fundamental del acorde, como primera nota de una determinada armonía, ya que una de sus funciones principales es la de definir la armonía” (p. 166).

La teoría de la fundamental implícita en el bajo es un excelente complemento con los acordes de cuartas, ya que estos acordes empiezan formándose desde el tercer grado del acorde.

El bajo también puede utilizar recursos como el *walking bass*. Este es una técnica de acompañamiento que usan los bajistas. Generalmente, es tocado cuando el ritmo es de *swing*.

Friedland (1995) dice que “El objetivo principal de una línea de *walking* es delinear la progresión armónica del tema mediante el uso de notas negras” (p. 44). De este argumento se puede inferir que, el bajo va de acuerdo a la armonía y la proyecta mientras la toca y, también, va por figuras de negras, aunque no siempre. (*El uso del walking bass o bajo caminante en la música popular*, 2015) argumenta que “un bajo caminante marca cada tiempo del compás, por lo general en figuras de negras y en distintos tipos de métricas, aunque muy común en compases 4/4.” Así que, el movimiento por figuras de negras es desde lo general y común dentro de un compás de 4/4.

Otras apreciaciones para tener en cuenta de un *walking bass* es que, cada primer tiempo se tocará la nota fundamental del acorde y preferiblemente su conducción debería ir por grado conjunto o intervalos menores y no por muchos saltos (*El uso del walking bass o bajo caminante en la música popular*, 2015).

### **Formato e instrumentación**

las formaciones musicales o instrumentales Alchourrón (1991), las divide de la siguiente manera: Conjunto y orquesta. El conjunto tiene entre 3 y 10 integrantes, éstos están formados por una sección rítmica y de 1 a 6 instrumentos de otra clase, generalmente de vientos. La sección rítmica está compuesta por: teclado, bajo, batería y guitarra.

Por otra parte, la orquesta tiene más de 10 integrantes. Está formada por una sección rítmica, igual a la que se mencionó antes, y 6 o más instrumentos de vientos y/o cuerdas (p. 80).

Se puede deducir que, hay una base principal para la formación de conjuntos y orquestas, y esta base era la denominada “sección rítmica”. Sin esta base no había un conjunto u orquesta definido. Es decir, con los instrumentos piano, bajo, batería y/o guitarra se podía tener un formato base y sólido para tocar algo, en ese entonces lo más frecuente era todo lo derivado al *jazz*, *blues*, etc.

Una gran opción para un buen formato compacto y justo con lo necesario podría ser el quinteto, ya que puede utilizarse la sección rítmica de base y añadir un instrumento de viento. De esta formación han salido grandes interpretaciones de agrupaciones como la que formó Charlie Parker para su concierto en el *Massey Hall* (Toronto, Canadá) el 15 de mayo de 1953. Este concierto fue llamado *The greatest concert ever*, el quinteto estaba formado por: Charlie Parker, saxo alto; Dizzy Gillespie, trompeta; Bud Powell, piano; Charles Mingus, bajo, y Max Roach, batería.

También, se pueden mencionar los dos quintetos que formó el gran trompetista y compositor estadounidense Miles Davis, el primero llamado: *The first greatest quintet* (1955-1958), conformado por: Miles Davis, trompeta, John Coltrane, saxo tenor; Red Garland, piano, Paul Chambers, bajo, Philly Joe Jones, batería. Y el segundo llamado: *The second greatest quintet* (1964-1968), conformado por: *The Second Great Quintet* (1964-1968) Miles Davis, trompeta; Wayne Shorter, saxo tenor; Herbie Hancock, piano, Ron Carter, bajo, Tony Williams, batería.

Ahora, es necesario conocer un poco acerca de la instrumentación para saber cómo abordar estos dentro de la partitura, cosas como la tesitura, la clave en que se escribe y su notación.

### **Saxofón Alto**

Es un instrumento musical perteneciente a la familia de los vientos-madera. Contiene 25 llaves y una boquilla (*Beginning Band: Alto Saxophone Information*, 2013).

Su tesitura comprende desde la nota de si bemol hasta un fa natural, como se puede apreciar en la siguiente imagen:

### **Figura 8**

*Tesitura de saxofón alto*



*Nota.* Tesitura de saxofón alto, Elaboración propia.

Éste se escribe en clave de sol y su notación musical es la común.

## Guitarra eléctrica

Es un instrumento musical de seis cuerdas, que utiliza el principio de inducción electromagnética para convertir la vibración de sus cuerdas metálicas en señales eléctricas. (Richard, 2016)

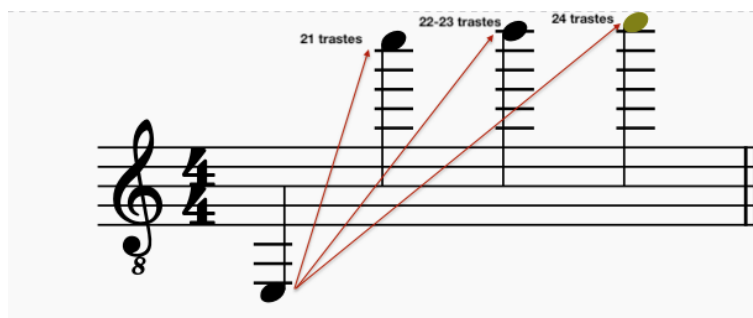
Las señales suelen ser modificadas por efectos como la reverberación, la distorsión, entre otros, etc.

La guitarra eléctrica surgió de una necesidad de los músicos de *jazz*, tratando de amplificar su sonido. Desde entonces, debido al desarrollo de sistemas externos como pedales analógicos y digitales, se ha convertido en un instrumento de cuerda con múltiples sonidos y estilos (Paddington Press, 1977).

La tesitura de una guitarra eléctrica de seis cuerdas con la afinación estándar, va desde el Mi (la cuerda más grave al aire) hasta el Do5, en una guitarra de 21 trastes; hasta Re5 en una guitarra de 22 trastes; hasta Re5 en una de 23 trastes; y, hasta el Mi5 en una de 24 trastes (El Telégrafo, 2012).

### Figura 9

*Tesitura de guitarra*



*Nota.* Tesitura de Guitarra, Elaboración propia.

Éste se escribe en clave de sol y su notación musical es la común.

## Piano

Es un instrumento musical armónico clasificado como instrumento de cuerda percutida.

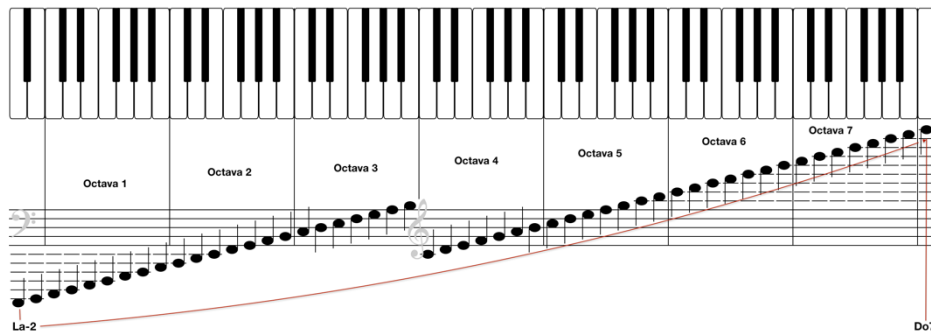
La afinación del piano es un factor primordial en la acústica del instrumento y se realiza modificando la tensión de las cuerdas, por lo general la altura de la afinación del sonido es prefijada en “*la 440*”.

Tiene 3 pedales: el pedal unicordio, a su izquierda; el pedal sostenido, en el centro; y, el pedal de resonancia, a su derecha (*Mecanismo del piano*, 2021).

Los pianos modernos tienen un registro de siete octavas y una tercera menor; es decir, desde *la<sub>2</sub>* hasta *do<sub>7</sub>*.

## Figura 10

### *Registro del piano*



*Nota.* Registro del piano, Tomado de Colaboradores de proyectos de Wikimedia (2003)

Su escritura está compuesta por una clave fa en cuarta línea y una clave sol en segunda línea y su notación musical es la común.

## Bajo

El bajo es un instrumento musical melódico de cuatro cuerdas, perteneciente a la familia de los cordófonos. Posee características sonoras de frecuencias bajas.

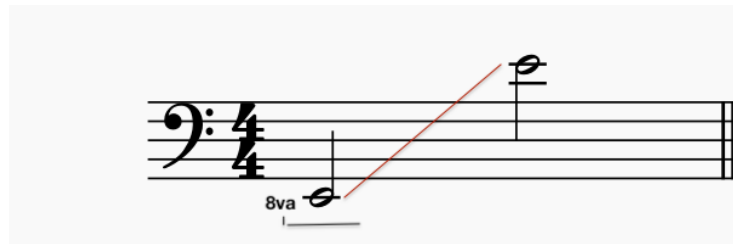
Este surgió de la necesidad de producir sonidos graves con un instrumento más compacto, barato y más fácil de transportar que el contrabajo.

El bajo es utilizado como un instrumento de acompañamiento para prácticamente todos los estilos de música popular del mundo, y su función radica en establecer el marco armónico y marcar el tiempo o pulso rítmico. (Friedland, 2004, p.5)

Un modelo de bajo estándar dispone de cuatro cuerdas afinadas en *mi*, *la*, *re* y *sol*, esto es, en intervalos de cuarta ascendente. Un bajo de cuatro cuerdas y 21 trastes cuenta con un rango tonal que va desde  $Mi_1$  hasta  $Mi_4$ , es decir, un registro de tres octavas.

### Figura 11

*Registro y clave del bajo*



*Nota.* Registro y clave del bajo. Elaboración propia.

Las notas del bajo son indicadas por la clave de fa.

### Batería

La batería es un instrumento formado por el conjunto de varios instrumentos de percusión. El número de estos puede variar según la preferencia del intérprete. Pero, básicamente se encuentra integrado de la siguiente manera: el platillo *ride*, el *tom* de piso, *toms* uno y dos, bombo, caja o redoblante y el *hi hat*. (Mattingly, Rick 2006)

Para tocar este instrumento, el baterista suele usar baquetas o, en algunos casos para matizar o dar un toque en particular según el contexto, la escobilla. Esto con el fin de poder golpear y emitir un sonido con los parches de los tambores o platillos.

La batería es un instrumento muy útil, funcional y casi indispensable para tocar cualquier tipo de género musical. Puede adaptarse bien y cumplir con un buen rol en cada uno de estos. De hecho en el Jazz, ha sido utilizada desde prácticamente sus principios. En este género musical, la batería tiene un papel significativo. Berendt (1994, pp. 512-515) deja entredicho que “En el jazz, el baterista no usa su instrumento como un efecto, sino que crea con él el espacio en que se desarrolla la música.”

Este autor expone este instrumento como aquel que recrea y permite el desarrollo de los demás instrumentos.

La batería también ejecuta *breaks* que marcan el final de una sección musical. Además, estos *breaks* pueden indicar el inicio de lo que posteriormente sería el desarrollo de los solos de los otros instrumentos.

Por otra parte, Berendt (1994, pp. 512-515) también habla del reconocido baterista Gene Krupa, considerado como el baterista más influyente y popular del siglo XX. Este pudo posicionarse en la cumbre por la memorable interpretación de solo de batería, junto a la orquesta de Benny Goodman (Clarinetista, conocido como el rey del swing), en la clásica pieza “*sing sing sing*”. Ante esto, podemos ver la batería como un instrumento en donde, no solo puede ayudar a la banda llevar un sentido rítmico y de tempo, no solo a hacer un “llamado” de antelación al cambio de sesión, no solo a crear un espacio donde los demás instrumentos pueden ser apoyados, sino que también éstos pueden solear y participar de una conversación musical dando su propia exposición.

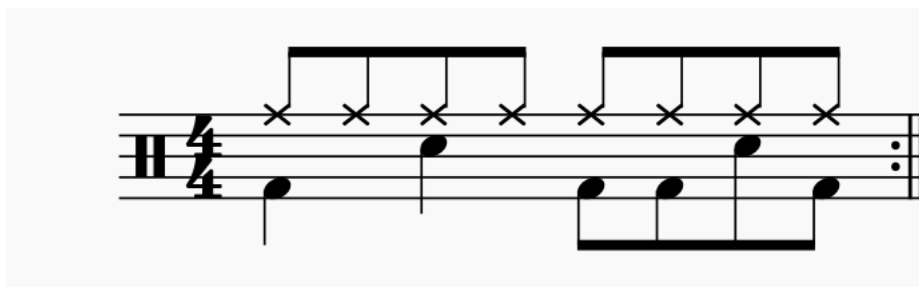
Berendt, (1994, pp. 518-521) de igual forma relata acerca de Max Roach (uno de los bateristas más importantes de la historia y que formó parte del histórico quinteto de Charlie

Parker), que fue el primer baterista en tocar líneas melódicas perceptibles, a menudo en respuesta a los solos y ejecuciones de sus compañeros, liberando con ello a la batería de su papel rítmico y ampliando su campo a los ámbitos de la armonía y melodía haciendo parte de una conjunción de esta con los demás instrumentos.

La batería está escrita en clave neutral o clave de percusión. Como afirma Sol ut press, (2004, pp. 119-121). La clave neutral o clave de percusión, a diferencia del resto de claves, no asigna notas musicales a las diversas líneas y espacios sino que asigna instrumentos de percusión de altura no determinada. Se trata de una convención que indica que lo escrito a continuación en el pentagrama es para este tipo de instrumentos, y por tanto no tiene ninguna altura o afinación concreta.

## Figura 12

*Escritura y clave de batería*



*Nota.* Escritura y clave de batería, Elaboración propia.

## Breve reseña histórica de compositores

### Duke Ellington

Nacido el 29 de abril de 1899 en Washington D.C., sus padres eran James Edward Ellington y Daisy Kennedy, y ambos eran pianistas (*Duke Ellington Biography*, 2021). Ellington comenzó a tomar lecciones de piano cuando tenía siete años. Los amigos de la infancia de Ellington notaron que su estilo no era nada informal e improvisado, su elegancia natural y su vestimenta lo hacían parecer un joven noble, por lo que comenzaron a llamarlo "el duque" (Terkel, 2002)

En el verano de 1914, Ellington obtuvo su primer trabajo y escribió su primera pieza "Soda Fountain Rags" mientras preparaba refrescos en el Poodle Dog Café. Como no había, en ese entonces, aprendido a leer ni a escribir música, compuso esta canción con su oído de manera práctica e improvisada. (Company, W. 1970)

Durante su trabajo como pintor de carteles independiente en 1917, comenzó a formar un equipo para participar en espectáculos de danza donde tocaba algunas piezas. En 1919, conoció a Sonny Greer, un baterista de Nueva Jersey, quien inspiró su ambición de convertirse en músico profesional.

En junio de 1923, un concierto en Atlantic City, Nueva Jersey, los llevó a actuar en el famoso *Harlem Exclusive Club*. Luego, en septiembre de 1923, el *Hollywood Club* (49 *Broadway*) presentó una oferta y llevó a cabo un compromiso de cuatro años, que sentó una base artística sólida para Ellington. Era famoso por tocar la corneta al final de cada actuación.

Duke hizo ocho grabaciones en 1924, donde compuso tres de estas.

En octubre de 1927, Ellington y su banda grabaron varios trabajos con *Adelaide Hall*. En particular, "Creole Love Call" que causó sensación en todo el mundo y fue de gran éxito para ambos.

Como dato curioso, Ellington dirigía la orquesta desde el piano, enviando señales y gestos visuales. Rara vez dirigió a su orquesta con una batuta.

En 1932 firmó un contrato exclusivo con *Brunswick* y permaneció allí hasta finales de 1936. Cuando su orquesta comenzó a viajar, las transmisiones de radio ayudaron a Ellington a mantener su imagen pública. Otras grabaciones de esta época incluyen: "Mood Indigo" (1930), "La dama sofisticada" (1933), "Lonely" (1934), "In a Sentimental Mood" (1935). A partir de 1936, Ellington comenzó a grabar con formatos pequeños pero con miembros de su propia orquesta. Su orquesta estaba conformada por un estimado de 15 músicos, grabando con 6 u 8 de su elección, dependiendo qué quería hacer en el momento (Scarola, M. 2008).

En 1940, una vez más grabaron con los grupos pequeños para el sello de *Bluebird*, obras maestras de tres minutos en vinilos de 78 rpm como "*Cotton tail*", "*Main Stem*", "*Harlem Airshaft*", "*Jack the Bear*", entre otras más.

En julio de 1956, Ellington hizo una aparición en el Festival de Jazz de Newport, lo que lo restauró y lo presentó a una nueva generación de fanáticos. El concierto generó titulares internacionales, lo que los llevó a estar en una de las cinco historias de portada escritas por la revista *Time* para músicos de jazz.

Ellington obtuvo una nominación al Premio Pulitzer de Música en 1965. En septiembre de ese mismo año, estrenó el primero de sus Conciertos sagrados ya que había creado una liturgia cristiana de jazz.

Los tres últimos conciertos que brindó con su orquesta fue en marzo de 1973 fue en el auditorio de la Universidad de Purdue y dos en Michigan, específicamente en el auditorio Sturges-Young.

Ellington murió de cáncer pulmonar y neumonía en 1974. Ella Fitzgerald dijo en aquel entonces "Es un día muy triste. Un genio ha fallecido".

### **Charlie Parker**

Nacido en Kansas City un 29 de Agosto de 1920, saxofonista y compositor, hijo único de Charles y Addie Parker. Se dice que aprendió a tocar el saxo tenor de manera autodidacta, observando a los grandes saxofonistas de aquel entonces, entre esos Lester Young y Buster Smith. Trató de ingresar repetidas veces a diferentes conservatorios pero en todos lo rechazaron, aunque vieron en él un potencial. Tuvo muchos fracasos y experiencias que se consideran frustrantes pero aun así fue perseverante y practicaba con frecuencia su instrumento (Russel, R. 1980).

En 1937 formó parte de *Territory band*, banda que ofrecía música en directo de importantes artistas discográficos y que muchos artistas antes de convertirse en personas célebres se unieron a esta. Al unirse a esta banda, Parker ya figuraba como una promesa del jazz.

En 1940, realizó su primera grabación haciendo solos destacados para la orquesta de Jay McShann. En 1941, con esta misma banda logró captar la mirada de muchos. Posteriormente en los años de 1942, 1943 y 1944, tocaba saxo tenor para las orquesta de Noble Sissle, Earl Hines y Billy Eckstine respectivamente.

En 1945, su colaboración con el trompetista Dizzy Gillespie lo hizo famoso en el mundo del jazz, tocando temas novedosos como "Groovin' High", "Salt Peanuts" y "Hot House". Los solos de Charlie causaron asombro ante un público que estaba acostumbrado al convencionalismo de aquel entonces (Cultural resuena, 2007)

En enero de 1947, regresó a Nueva York donde realizó algunas de las mejores actuaciones de su carrera y dirigió el quinteto, que incluía a Miles Davis, Duke of Jordan, Tommy Potter y Max Roach.

Estuvo en su mejor momento de 1947 a 1951, visitando Europa en 1949 y 1950 respectivamente, y realizó su antiguo sueño de grabar con cuerdas en 1949 después de firmar con Verve Records.

En 1954, trató de suicidarse dos veces a causa de la muerte de su hija por falta de atención médica por escasez de dinero.

Parker, Murió en marzo de 1955 por falla del sistema cardiovascular a la edad de 34 años.

### **Metodología**

El modelo Big 6 es un método utilizado para resolver problemas de forma sistemática y organizada, que puede recopilar información de manera eficaz mediante el desarrollo de recursos de aprendizaje. En esta ocasión se utilizará este método. Este método es definido como:

Un modelo para la búsqueda y organización de información desarrollado por Mike Eisenberg y Bob Berkowitz, (...) una nueva herramienta para la gestión de la información pertinente a un problema que puede definirse como un proceso sistemático de solución de problemas de información con base en el pensamiento crítico (Manzo, et. al, 2006, p. 3).

El método se basa en seis pasos básicos, a través de los cuales se procesa la información a ubicar, la cual será utilizada para resolver exitosamente el problema. Estos pasos son:

#### **1. Definición de la tarea a realizar: Identificación del Problema**

La idea de este trabajo como proyecto surge de aportar un material tratado, con recursos disponibles para ayuda de la planificación de tareas y funciones instrumentales dentro un formato básico. Esto aporta significativamente a la realización de un repertorio objetivamente tratado. También ayuda, facilita y brinda bases autónomas a la iniciación de un amplio repertorio, de un aprendizaje que puede llegar a ser exponencial, de ejemplos prácticos y teóricos. Este proyecto trae muchos beneficios que pueden llegar a tener mucho valor en la carrera y formación de un músico intérprete que podría utilizar estos como recursos.

## **2. Estrategias para buscar información: Búsqueda de Fuentes**

En el proceso de realización de este trabajo, se valoró diferentes fuentes con relación a las temáticas expuestas dentro de este trabajo. Primeramente buscando el servicio local para ir descartando desde un radar pequeño hasta uno más extenso, en caso que se diera la necesidad. Se buscó a través de la base de datos de la biblioteca de la corporación universitaria reformada, encontrando algunos recursos relacionados y útiles para el proyecto.

La experiencia también juega un papel fundamental en las investigaciones, por eso se recurrió a las entrevistas y envíos de correos en busca de información para poder encontrar puntualmente lo necesario.

## **3. Localización y Acceso**

Se visitó varios sitios web para descargar archivos en formato PDF, como libros, específicamente para la lectura y el descubrimiento de teorías de utilidad como referencia y

soporte argumentativo, o evidencia textual que afirme las teorías o recursos que se utilizan para la sustentación de este trabajo. También los filtros de búsquedas avanzados dentro de los sitios oficiales de las distintas universidades de latinoamérica.

Se logró encontrar referencias bibliográficas dentro de estos sitios web y plataformas interactivas de comunidades que ayudaron a la obtención de todos estos recursos necesarios.

### **Libros y Documentos PDF**

- Composición y arreglos de música popular (Rodolfo Alchourrón, 1991)
- Técnicas de arreglos para la orquesta moderna (Enric Herrera, 1987)
- Armonía (Walter Piston, 2003)
- El libro del Jazz Piano (Mark Levine)
- Arranging For Large Jazz Ensemble (Dick Lowell and Ken Pullig)
- La Técnica de la Orquesta Contemporánea (A. Casella y V. Mortari)
- Teoría general de la música (Hermann Grabner, 2001)

#### **4. Uso de la Información**

Mediante la clasificación de relevancia de materiales útiles y no útiles, el análisis y lectura meticulosa con lo apropiado, y el enfoque medido entre lo que se quiere comunicar como autor y lo objetivo como utilidad para la sociedad o comunidad musical, se pudo verificar de la pertinencia y uso de la información en contexto puntual y general de este proyecto involucrado en el aporte, formación y desarrollo musical de la comunidad.

#### **5. Síntesis**

Mediante este proceso se recopiló la información necesaria para brindar un trabajo objetivo y delimitado, con apreciaciones, argumentaciones de distintos textos, referencias, dando paso a la optimización bibliográfica para poder generar las adaptaciones de los standards de jazz de la mejor manera posible, es decir entendible y consecuente.

## 6. Evaluación

El desempeño para la obtención del producto de este trabajo fue diligente, de diferentes consultorías y asesorías. La valoración de distintos puntos de vistas de maestros de la Corporación Universitaria Reformada en conocimiento del jazz, la armonía, adaptaciones orquestales, dirección, y manejan este campo con un sello que evidencia su carrera, experiencia y la obtención de múltiples reconocimientos en base a esto.

### Resultados

#### BLUES FOR ALICE

“Blues for Alice” es un *standard* de Jazz compuesto por Charlie Parker en la década de los años 50, para ser exactos en 1951. Este *standard* lleva un *tempo* aproximado de 150 bpm (*beats per minute*). Está escrito en la tonalidad de Fa Mayor y usualmente comienza con un acorde de séptima de Fa Mayor (Fmaj7) o, en algunos casos, también es utilizado el acorde de Fa Mayor con sexta incluida, es decir incluyendo la nota de Re al acorde, todo depende de la preferencia del intérprete.

Charlie Parker grabó por primera vez este tema en agosto del mismo año que fue compuesto (1951), lo grabó con el sello discográfico de *verve records*. La banda de músicos, en ese entonces, estaban conformados de la siguiente manera:

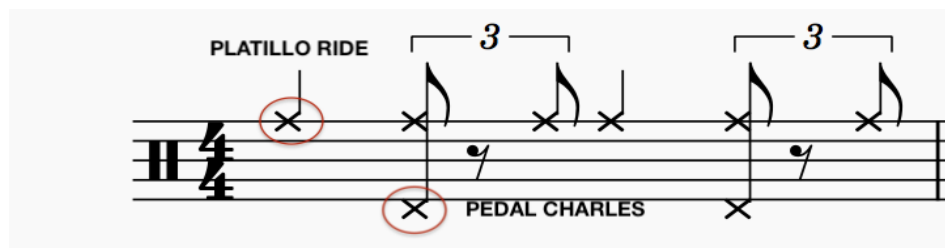
En la trompeta con Red Rodney, en el piano John Lewis, en el bajo Ray Brown y en la batería Kenny Clarke.

Como se puede deducir, un formato de cuarteto fue establecido para la grabación de esta pieza en el cual la trompeta llevaba la melodía, el piano la función armónica y el bajo junto a la batería marcaban tiempo y ritmo.

En el caso de este proyecto, se ofrece una adaptación, dónde se modifica o se establece un cambio, en este caso de formato, en el cual se desempeña una instrumentación diferente, un poco más amplia y moderna, pues se colocó el saxofón como aquel que conduce la melodía principal y se agregó una guitarra eléctrica. Además, se utilizan recursos en función de la armonía como las notas de adorno, útiles para enriquecer el sonido de la pieza en esta adaptación. En el caso del ritmo en la batería, se utiliza el patrón rítmico del *swing* con la intención de conservar de alguna manera la identidad del tema. Este ritmo se escribió tal cual en la partitura, en donde participa el distinguido y constante platillo *ride* acompañado de un pedal *charles* que se toca al comienzo de cada tresillo de corcheas, como se aprecia en la siguiente imagen:

### Figura 13

*Ritmo de swing*



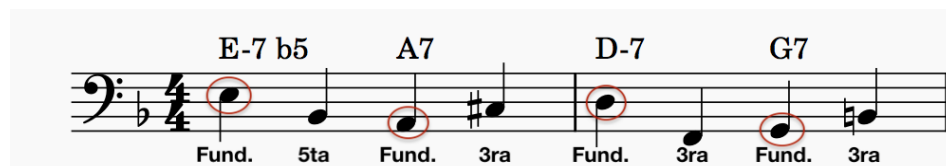
*Nota.* Escritura del ritmo de *swing*, Elaboración propia.

Por otra parte, la línea del bajo es conducida por notas en figuras de negra, en su mayoría. Esto se debe a que es utilizada la técnica de acompañamiento llamada *Walking*

*Bass* o simplemente *Walking*. Esta técnica consiste en delinear la progresión armónica del tema. Es decir, a medida que se va pasando o “caminando” por los acordes del tema, el bajo siendo cómplice de estos, va tocando las notas que están incluidas o hacen parte de los acordes, empezando, preferiblemente, desde la nota fundamental de cada uno. (*El uso del walking bass o bajo caminante en la música popular.*, 2015). Tal como se puede ver a continuación:

#### Figura 14

*Walking bass*



*Nota.* Conducción del bajo, CC. 2-3

En otro caso, se puede notar un acompañamiento rítmico en el piano. Dónde, sí se observa detenidamente, se establece un patrón determinado por dos ritmos que se pueden apreciar desde los primeros compases. El compás 1, contiene: una negra, un silencio de corchea, una corchea y un silencio de blanca. El compás 2, contiene: un silencio de negra, una negra, un silencio de corchea, corchea y, por último, un silencio de negra. Estos ritmos se repiten respectivamente en los compases 3 y 4, 7 y 8, 9 y 10. Y, a medida que va avanzando el tema vuelve a aparecer en las repeticiones, generando, como propone Levine y se había mencionado anteriormente, un patrón. Esto se puede observar en la siguiente imagen:

#### Figura 15

*Patrón rítmico de piano*

Nota. Patrón Rítmico de Piano, CC. 1-4

A medida que se observa con más detalle los pentagramas del piano, se puede identificar que se están utilizando los acordes *so what*. Estos son formados desde la nota fundamental del acorde, seguido de la nota once o en algunos casos denominada la onцена, luego la séptima, la tercera y, por último, la quinta. Todo esto partiendo de abajo hacia arriba, desde el pentagrama en clave de fa hasta el pentagrama en clave de sol, ubicando las notas respectivamente como se mencionó. Tal como se puede apreciar a continuación:

### Figura 16

*Estructura de acordes So what*

Nota. Estructua de acordes *So what*, C. 4

Hasta esta instancia, se ha visto que se ha escrito el ritmo para la batería, se han empleado técnicas de acompañamiento en el bajo teniendo en cuenta la secuencia del figuraje, en este caso, en negras y las notas según los acordes, se ha generado un patrón en el piano a través de dos ritmos e incluso se ha tenido en cuenta la formación y estructura de cada acorde según la teoría del *so what*. A todo esto también se le añade la inclusión de las

notas de adorno en función de la armonía, notas de adorno tales como la nota de paso que se encuentra en el primer compás de la línea de bajo. En este compás, se pueden observar las notas cordales que son parte del acorde de Fa Mayor (Fa, La, Do). Luego, en el último pulso de este, hay una nota ajena al acorde que es Re, esta es la nota de paso que conecta y conduce por grado conjunto a la fundamental del siguiente acorde. En la siguiente imagen se puede observar la descripción de la nota de adorno:

### Figura 17

*Nota de paso*



*Nota. Nota de Paso, CC. 1-2*

En los compases 5 y 6, se puede observar una nota de adorno en función de la armonía. Esta es la anticipación. La anticipación es realizada con la nota de Re bemol. Esta nota hace parte del siguiente acorde a la cual se va a dirigir. Sin embargo, esta nota es tocada antes de ejecutarse el próximo acorde, lo que provoca una denominada anticipación como se puede observar en la siguiente imagen:

### Figura 18

*Anticipación*

The image shows a musical score for Piano (Pno.) and Bass (Bajo) in 4/4 time. The Piano part consists of three measures with chords Bb7, Bb-7, and Eb7. The Bass part shows a melodic line with a red oval highlighting the notes in measures 7 and 8, labeled 'ANTICIPACIÓN'. The notes in the Bass part are Bb, Bb, and Bb, which correspond to the notes of the Bb7 and Bb-7 chords.

*Nota. Anticipación, CC. 5-6*

En los compases 7 y 8, la guitarra eléctrica realiza un arpeggio con notas de los acordes por los cuales está pasando (D7 y Ab7). Las notas que ejecuta en el compás 7 son: Fa#, La y Do. Estas notas corresponden al acorde de D7. Se utilizó estas notas porque hacen parte del acorde y realiza una conexión sucesiva con la melodía, ya que la melodía previamente toca la nota de Re. De esta manera, el acorde quedaría completado (Re - Fa# - La - Do). En el primer tiempo del compás 8, la guitarra termina con una nota de La bemol en figura de negra, siendo esta la fundamental del acorde a la cual se está dirigiendo según la armonía.

La ubicación en el tiempo donde participa la guitarra también es pensada a propósito, ya que el piano realiza una pausa en esos pulsos y la melodía ejerce una sola nota de una duración considerable. Así, es notoria la participación de la guitarra y, al mismo tiempo, enriquece la pieza con su sonido como se puede ver a continuación:

### **Figura 19**

*Arpeggios de guitarra*

*Nota.* Arpeggios de guitarra, CC. 7-8

En los compases 10 y 11, en la línea del bajo, se aplica una nota de paso. En el cuarto pulso del décimo compás hay un Fa#, que lo antecede un Sol y se dirige a un Fa natural en el primer tiempo del undécimo compás. Este Fa#, es una nota de paso cromática, ya que los intervalos involucrados en esta conducción son de segunda menor. Por otra parte, también cabe resaltar que, la conducción del bajo en el décimo compás es interesante ya que se agregaron notas cordales por grado conjunto y se aplicó en ésta la nota de Re#, es decir la “#9” que se propone en el acorde. En la siguiente imagen pueden verse clarificadas tales descripciones:

### Figura 20

*Nota de paso*

*Nota.* Nota de Paso, CC. 10-11

Al final del tema, en el compás 12, se utiliza un figuraje en blancas, tanto en el piano como en el bajo, al igual que en los cc. 5 y 6 donde ocurría la anticipación. En este caso, está la conocida progresión armónica general del ii - V - I (*two five one*). Este figuraje

en blancas se hizo con el motivo de acentuar lo que estaba ocurriendo en el momento y dar una variación al ritmo que presentaba frecuentemente. Así también, de alguna manera, se brinda la posibilidad al oyente de transmitirle que está sucediendo algo distinto en el instante que esto pasa. Esta descripción puede verse evidenciada en la siguiente imagen:

### Figura 21

#### *Figuraje destacado*

The image shows a musical score for piano (Pno.) and bass (Bajo) in 4/4 time. The piano part consists of three measures: G-7, C7, and Fmaj7. The bass part consists of three measures: ii, V, and I. A red box highlights the first three measures of both parts. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The bass part has a bass clef and a key signature of one flat. The piano part has a repeat sign after the first two measures. The bass part has a repeat sign after the first two measures.

*Nota.* Figuraje en Blancas para destacar Progresión “ii – V – I”, CC. 12

Luego de todo esto, continúa la sección de los solos. En los solos se hace la progresión del tema. El bajo mantiene su conducción y la batería su ritmo. Habrán dos solos y cada uno de estos tendrá una repetición o dos vueltas al tema. Los solistas podrían ser saxofón y guitarra eléctrica.

Al finalizar los solos, el saxofón y la guitarra hacen una nueva vuelta al tema en unísono para darle a este una mayor intensidad y concluirlo.

Los fills y/o breaks de batería serán de acuerdo al deseo del intérprete cuando lo considere adecuado. Aún así se señala el ritmo para saber que este va en *Swing*.

### IN A SENTIMENTAL MOOD

Es un tema de Jazz compuesto por el pianista, nacido en Washington D.C., Duke Ellington. Él compuso esta pieza en la década de los años 30, para ser más exactos en 1935. Duke, grabó esta pieza en el mismo año en que esta fue compuesta (1935). Esta fue grabada con su orquesta.

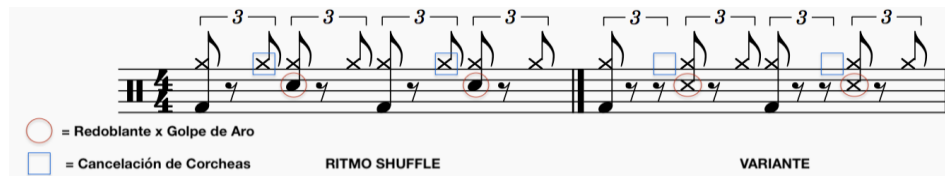
El tono original de la pieza está en Fa Mayor, y empieza con un acorde de Re menor. Al dirigirse a la parte B del tema, esta comienza con un acorde de Re bemol Mayor, indicando un cambio de tonalidad (Whitburn, Joel 1986).

Para la grabación de este tema se utilizó un formato de Orquesta. Sin embargo, se hizo la adaptación de esta a un formato de quinteto, donde participan el saxofón y guitarra eléctrica, como aquellos que llevan y adornan la melodía, el piano como aquel que lleva la armonía, el bajo como aquel que delinea la armonía con un *walking*, y por último, la batería como aquella que establece el ritmo y tiempo. En la batería se utilizó como base el ritmo de *Shuffle*. Este ritmo cuenta con figuras de tresillos al igual que el *swing*. Sin embargo, estos tresillos son más frecuentes ya que lo lleva en cada pulso. También, son utilizados diferentes partes de la batería. Mientras el *swing* toca un constante platillo *ride* y pedal charles, este (el *shuffle*) va acompañado de *hit hat* cerrado, bombo y redoblante. Sin embargo, al ser este tema una balada, generalmente tocada con escobilla para no emitir constantes e intensos golpes, se realizaron algunas modificaciones al ritmo de *shuffle*. Primero, para no emitir constantes golpes, se realizó una reducción en estos. Antes se tocaba el *hit hat* cerrado en la primera y tercera corchea de cada pulso, ahora se redujo esto a tocar sólo la primera y tercera corchea en los pulsos 2 y 4. Es decir, se removió la tercera corchea del primer y tercer pulso. La segunda modificación consiste en el cambio del redoblante por un golpe de aro. El golpe de aro suele ser más suave que el de redoblante.

Por lo tanto, ayuda mucho en la reducción de la intensidad del sonido de los golpes. Estas descripciones se pueden ver evidenciadas en la siguiente imagen:

### Figura 22

#### *Ritmo de Shuffle y su variación*



*Nota.* Ritmo de *Shuffle* y su variación. Elaboración propia.

En las secciones A del tema, el piano realiza un distintivo acompañamiento, ya que esta vez no está marcando simplemente acordes en bloques. Sino que, en la clave de fa, acompaña con octavas y, en la clave de sol, acompaña con intervalos de quinta unas pequeñas secuencias melódicas. Estas quintas están estructuradas por las siguientes notas del acorde que se indica en cada compás: 5 - 9, 3 - 7, 5 - 9, 3 - 7, 11 - 1. Las notas 9 y 11 son notas de extensión del acorde. Estas notas se usan con el fin de dar color y embellecer el sonido, además de generar más tensión. En la siguiente imagen se evidencia la formación de estas quintas:

### Figura 23

#### *Acompañamiento estructurado de piano*

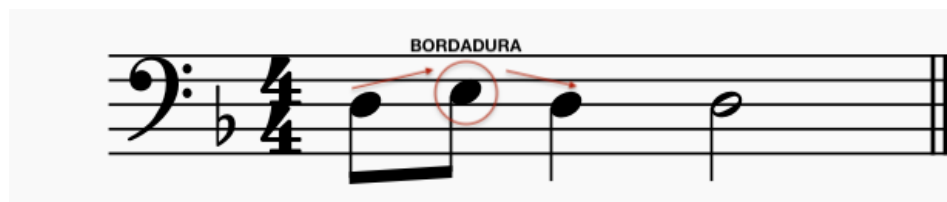


*Nota.* Acompañamiento estructurado de piano, CC. 2-3

Más adelante, en la línea del bajo, hay una nota de adorno en función de la armonía. Esta se encuentra en el quinto compás y se trata de una bordadura. La bordadura es aquella nota que rodea la nota principal, ya sea por grado conjunto o de manera cromática. En este caso la nota principal es Re, por ser la nota fundamental del acorde en este compás y aquella que se está rodeando. La nota que rodea la nota principal es la nota de Mi y esta va por grado conjunto de manera ascendente. Por último, se completa el rodeado volviendo a la nota principal. Tal como se puede observar a continuación:

### Figura 24

#### *Bordadura*



*Nota. Bordadura, C. 5*

Siguiendo la línea del bajo, en los compases 6 y 7, se puede apreciar una nueva nota de adorno. Esta nota de adorno se trata de una nota de paso. Esta nota es conducida por cromatismo, ya que se trata de los intervalos más cortos que hay en la música. Esto empieza desde la nota La, ubicada en el tercer pulso del sexto compás. Luego desciende a la nota de La bemol, siendo ésta la nota de paso. Y, por último, termina en la nota de Sol ubicada en el primer pulso del séptimo compás como se puede apreciar en la siguiente imagen:

### Figura 25

#### *Nota de paso*



*Nota.* Nota de paso, CC. 6-7

A poco de la anterior nota de paso, hay una nueva nota de adorno que sigue enriqueciendo la línea del bajo y este *standard*, donde se ve involucrada una anticipación. Esta anticipación es causada en el segundo pulso del compás 7, donde la nota de Do es ejecutada con antelación del próximo acorde y en tiempo débil, dando entender una notoria anticipación como se puede observar a continuación:

### Figura 26

#### *Anticipación*



*Nota.* Anticipación, C. 7

A comienzos de la parte B de este *standard*, surge una nueva técnica de acompañamiento en el piano comparada a la utilizada en la parte A. Este acompañamiento consiste en el intercambio de intervalos de séptimas y terceras en la clave de Fa. Es decir, el acorde se empieza formando desde la nota fundamental con su intervalo de séptima y el próximo acorde con el intervalo de tercera, empezando desde la nota fundamental. Estos se van intercambiando continuamente y ocurre en la clave de Fa, como se expresó anteriormente. En la clave de Sol se ubican las notas faltantes del acorde. Esta técnica

generalmente es muy usada con progresiones armónicas de ii - V - I. En la siguiente imagen se muestra lo descrito anteriormente:

### Figura 27

Acompañamientos en piano

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The chords are Dbmaj7, Bb-7, Eb-7, and Ab7. The bass line features two figures circled in red: a 7ma figure (circled in red) and a 3ra figure (circled in red). The treble staff shows the chords in a block chord style.

*Nota.* Acompañamiento 7ma y 3ra, CC. 10-11

En los compases 13 y 14, todos los instrumentos realizan las mismas figuras rítmicas y todos los instrumentos, a excepción de la batería, tocan las mismas notas aunque algunas en diferentes registros u octavas, obviamente. Y, a medida que se va ejecutando cada figura y/o nota hay más intensidad en el sonido. En la batería, cada tresillo de negra empieza con bombo, indicando, de alguna manera, que habrá más intensidad en cada dos pulsos. Y, en cada dos pulsos se distingue el uso de los platillos con más cambios y continuidad. Al comienzo, cada negra va con platillo *Ride*, y de a poco va apareciendo el platillo *Crash*, que tiene un sonido más fuerte y resonante que el *Ride*, mostrando también más intensidad.

### Figura 28

*Unísono*

*Nota.* Notas y figuras al Unísono, CC. 13-14

En el compás 18, la guitarra eléctrica acompaña con notas de la escala pentatónica de la tonalidad. El compás, empieza con un silencio de semicorchea seguido de tres semicorcheas representadas con las notas de La, Do y Re, respectivamente (omitiendo la nota de Si bemol por no ser parte de la escala pentatónica). Luego, a partir del segundo pulso del compás 18, la guitarra eléctrica, el piano y el bajo tocan en figuras de negra. En el caso de la guitarra eléctrica y la línea en clave de sol del piano, están tocando de manera ascendente notas de la escala pentatónica de la tonalidad, como lo son: Fa, La y Re. Además, éstas también son las primeras notas de la sucesión de corcheas de las notas de la melodía. Por otro lado, la línea en clave de fa del piano y el bajo, realizan un movimiento contrario. Es decir, van en dirección opuesta a las líneas de la guitarra y la clave de sol de piano. Mientras estas van de manera ascendente, la línea en clave de fa del piano y el bajo van en dirección descendente. Pero esto no es todo, además estas últimas mencionadas van por orden de intervalos de segunda menor, es decir que hay un cromatismo. Este empieza

con la nota de Fa y termina con la nota de Re, siendo la nota de Re, la nota fundamental del acorde al nuevo compás que se llegó de manera cromática. Todo esto se puede ver evidenciado en la siguiente imagen:

### Figura 29

*Pentatónica, cromatismo y movimiento contrario*

*Nota.* Pentatónica, cromatismo y movimiento contrario, CC. 18-19

Más adelante, comienza la sección de solos. Hay dos solos en esta sección. El Solo 1, consiste en un instrumento predefinido donde va acompañado con bajo y batería. El bajo lleva la progresión de la parte A del tema y la batería sigue el ritmo de la variación del *shuffle*. Hay dos vueltas en este primer Solo.

El segundo Solo o Solo 2, es una conversación de saxofón y guitarra con la batería. Mientras el saxofón y guitarra tocan al unísono una frase de pregunta, tomada de la parte B del tema, la batería toca una frase improvisada en respuesta a estos.

Cada uno de estos instrumentos tienen dos compases en su intervención o participación.

### Figura 30

#### *Improvisación de batería con melodía*

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone, Electric Guitar, and Drums. The score is in 4/4 time. The Saxophone and Electric Guitar parts are in G major (one sharp) and feature a melodic line in the first two measures, enclosed in a red box labeled 'PREGUNTA'. The Drums part is in the third measure, enclosed in a blue box labeled 'RESPUESTA'. The number '2' is written above the final bar line of each staff.

*Nota.* Improvisación de Batería con Melodía, CC. 35-36

Para finalizar los solos, en el compás 51, todos los instrumentos a excepción de la batería, realizan un corte. Éste está con notas de la escala pentatónica y van de manera sucesiva empezando desde la nota de La.

### Figura 31

#### *Corte de Solo a Parte A*

The image shows a musical score for four instruments: Saxo, Guit. El., Pno, and Bajo. The score is in 4/4 time and features a solo section for the saxophone, guitar, piano, and bass. The saxophone part is in the key of D major, while the other instruments are in the key of B minor. The saxophone part starts with a quarter rest followed by a quarter note D, then an eighth note E, a quarter note F, and a quarter note G. The guitar, piano, and bass parts follow a similar rhythmic pattern with eighth and quarter notes.

*Nota.* Corte de Solo a Parte A, C. 51

Luego de todo lo mencionado, solo queda la última vuelta al tema con la parte A y un final de este.

Los fills y/o breaks de batería serán de acuerdo al deseo del intérprete cuando lo considere adecuado. Aún así se escribe el ritmo de la variación del *shuffle*.

### **MY LITTLE SUEDE SHOES**

“My little suede shoes” es un *standard* compuesto en 1951 por Charlie Parker. Él y su banda dieron a conocer este tema en septiembre de 1952, donde grabaron un álbum en vivo, brindando un concierto, en el conocido, por ese entonces, salón de eventos del *Rockland Palace*. Este álbum fue llamado “*Bird is Free*” y fue lanzado o publicado en 1961.



instrumentos de una manera independiente y, a la vez, ambos estén relacionados mutuamente como se puede observar a continuación:

### Figura 34

*Repartición de Ritmo de Bossa Nova en piano y bajo*

The image shows a musical score for Piano and Bajo in 4/4 time. The Piano part is written in treble clef and features three measures of chords: Fm, Bb7, and Eb. The Bajo part is written in bass clef and features a rhythmic pattern of quarter notes. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the Piano and Bajo parts. The second system shows the Piano and Bajo parts. The Piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The Bajo part has a bass clef and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The Piano part has three measures of chords: Fm, Bb7, and Eb. The Bajo part has three measures of quarter notes: F, Bb, Eb.

*Nota.* Repartición de Ritmo de Bossa Nova en Piano y Bajo.

Ahora, el piano quedaría con un espacio en silencio o no definido en la clave de fa, y los acordes en bloque cerrados en clave de sol no parecen suficiente acompañamiento. Por esto, surgió la necesidad de una nueva formación en los acordes del piano. Entonces, en esta adaptación, se utiliza la estructura y acompañamiento de acordes cuartales. Estos, se hicieron a partir de la tercera del acorde y, desde ahí, van por intervalos de cuarta. como se puede observar en la siguiente imagen:

### Figura 35

*Acordes Cuartales en piano*

The image shows a piano score in 4/4 time. The first measure is labeled 'Fm' and the second 'Bb7'. The bass line has a circled note with '3ra' and an arrow labeled '4J' pointing to the next note. The treble line has an arrow labeled '4J' pointing to the next note.

*Nota.* Acordes Cuartales en Piano.

En los primeros compases, la guitarra hace un pequeño adorno donde son utilizadas, de manera descendente, notas de la escala pentatónica de la tonalidad. Además, estas notas también hacen parte del acorde de mi bemol. Tal acorde, es por el que la armonía va pasando en ese momento. Podemos concluir que es un adorno adecuado por tener notas cordales de armonía y por llevar notas de la escala pentatónica de la tonalidad. Tal como se puede apreciar a continuación:

### Figura 36

*Arpeggio de guitarra*

The image shows a guitar arpeggio in Eb. The notes are Eb, D, C, Bb, A. Below the staff, the notes are listed as 'Eb (Acorde): Mib - Sol - Sib' and 'Eb (Escala Pent.): Mib - Fa - Sol - Sib - Do'.

*Nota.* Arpeggio de Guitarra, CC. 2 y 4

Un compás antes de llegar a la sección o parte B del tema, se halla un nuevo adorno en la guitarra eléctrica. Este consiste en una serie consecutivas de semicorcheas. Estas semicorcheas están tocando la escala pentatónica de la tonalidad, empezando desde la nota

de si bemol y terminando con la nota de sol. Al igual que en el anterior adorno mencionado, este va ejecutado mientras la armonía expone que se va pasando por el acorde de mi bemol.

Así se ve evidenciada tal descripción:

### Figura 37

Pentatónica de guitarra



*Nota.* Pentatónica de Guitarra, C. 9

Al comenzar la parte B, el piano, para cambiar lo monótono que se puede escuchar el mismo ritmo, hace un ritmo distinto al inicial. Este es un tipo de variación, en el cual se eliminan algunos golpes. Por ejemplo, en un compás se elimina la negra del segundo pulso y en el siguiente las negras del primer y segundo pulso. Reduciendo el golpe de los pulsos, y dándole más protagonismo al sonido de la melodía de la nueva parte (B). También, es notable que se mantiene el ritmo del tercer y cuarto pulso de cada compás. Es decir, este es constante, lo que hace preservar un poco la identidad en el ritmo. Tal como se puede apreciar a continuación:

### Figura 38

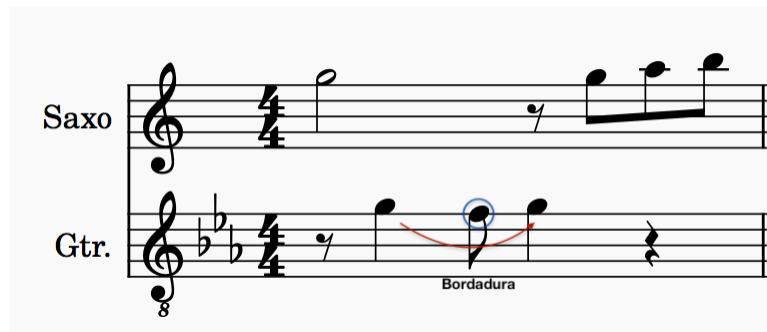
*Variación de ritmo en acompañamiento de piano*

*Nota. Variación de Ritmo en Acompañamiento de Piano, CC. 10-11*

En el compás 13, la guitarra aparece de nuevo con un adorno en función de la armonía. Este adorno se le conoce como bordadura y consiste en rodear la nota que se toca desde el principio. Se puede ver como la nota de sol baja por grado conjunto a fa y vuelve a tocarse el sol. La segunda nota de sol es ligada en corchea como muestra de subdivisión con la melodía. Estos son detalles de escritura solo para apreciar con más entendimiento la partitura y duración de las notas. En la siguiente imagen se puede ver:

**Figura 39**

*Bordadura*



*Nota. Bordadura, C. 13*

A lo largo de la obra, también se puede reconocer que al final de cada parte A, el piano y bajo acompañan a la melodía rítmicamente y cada uno dentro de su papel armónico. Incluso, tanto bajo como piano, al comienzo van en dirección descendente y descienden los mismos intervalos de segunda menor al igual que la melodía sin dejar perder la armonía y tomando esto como puente para llegar al siguiente acorde, como se puede apreciar a continuación:

**Figura 40**

*Acompañamiento de piano y bajo a melodía*

Musical score for Saxo, Pno, and Bajo. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Saxo part has a melodic line. The Pno part has chords Gm, Fm, Bb7, and Eb. The Bajo part has a bass line. Red lines highlight the first two measures of each part.

*Nota.* Acompañamiento de Piano y Bajo a melodía, CC. 23-25

Al final de este tema, se utilizó un acorde de dominante, para dejar una sensación diferente a la que todos esperan. Este acorde es un acorde de dominante secundaria. La pieza, en vez de terminar en el acorde de la tonalidad (Eb), termina con la quinta de la quinta de ésta (Fa), con extensión de novena y bajo en mi bemol. como se puede observar a continuación:

### Figura 41

*Acorde final*

Musical score for Saxo, Gtr, Pno, and Bajo. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Saxo part has a melodic line. The Gtr part has a rhythmic line. The Pno part has chords Fm and Bb7. The Bajo part has a bass line. A red box highlights the final chord in the Pno and Bajo parts.

*Nota.* Acorde Final, CC. 68-69

En la parte de Solo, es una vuelta completa al tema. Si se puede observar bien, tiene los mismos compases de la pieza por lo que se puede seguir con la progresión y acompañamiento del tema. El solista también es libre de decidir si quiere acompañamiento.

Los fills y/o breaks de batería serán de acuerdo al deseo del intérprete cuando lo considere adecuado. Aún así se deja por escrito el ritmo de bossa nova como guía y contexto al músico y los espacios en silencio para realizar tales acciones al gusto.

## **SATIN DOLL**

“Satin Doll” es un *standard* de jazz compuesto por el famoso compositor y pianista Duke Ellington en 1953. Este *standard* ha tenido numerosas versiones de músicos importantes a lo largo del jazz como Ella Fitzgerald, McCoy Tyner, Terry Callier, entre otros.

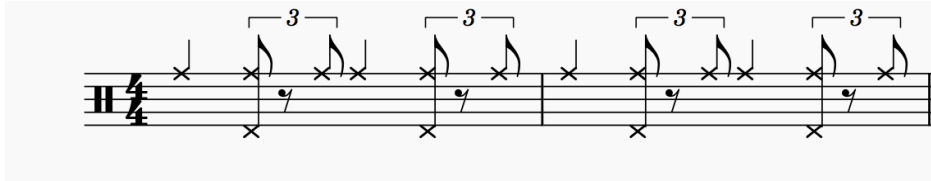
Este tema está en 4/4 y tiene la particularidad de que es muy notoria la participación de las progresiones ii - V - I, aunque esta no siempre es completada y va cambiando constantemente.

Este *standard* Duke Ellington lo interpretó junto a un amplio formato de músicos donde participan, más que todo, instrumentos de viento metal como las trompetas, los saxofones, los trombones y demás.

Todo esto se adaptó a un formato distinto al original y se escribió para cada instrumento de ésta, empezando por el ritmo de la batería. El ritmo de la batería lleva un *swing* en el que se puede apreciar en la siguiente imagen:

### **Figura 42**

*Ritmo de swing en batería*



*Nota.* Ritmo de *swing* en Batería.

Por su parte, el piano, en la parte A del tema, lleva un acompañamiento rítmico definido porque hay un patrón en este. El patrón va compuesto de dos compases. Cada uno de esos dos compases lleva un ritmo diferente pero que es variable del otro. La intención o finalidad de esto es no tener un solo ritmo y poder intercambiar entre ambos. El primer ritmo consiste en figuras de: Negra, silencio de corchea, corchea, y silencio de blanca. El segundo ritmo consiste en figuras de: silencio de corchea, negra, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y silencio de negra. Como se puede ver en la siguiente imagen:

### Figura 43

Patrón rítmico de piano



*Nota.* Patrón Rítmico de Piano, CC. 1-2

El piano, además de llevar el patrón rítmico anteriormente mencionado, también tiene una técnica de acompañamiento en la clave de fa o bajo. Esta consiste en el intercambio de séptimas y terceras partiendo desde la nota fundamental del acorde al cual se dirige. Esta técnica es muy común y, generalmente, utilizada cuando hay progresiones de ii - V - I, como se indicó al principio. Es una técnica que puede resultar muy adecuada ya

que este *standard* es muy conducido por estas progresiones. A continuación se puede observar una imagen de esta técnica:

### Figura 44

*Acompañamiento de piano*

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. It consists of two systems of two measures each. The first system has chords E-7 and A7. The second system also has chords E-7 and A7. The bass line (left hand) is annotated with '7ma' (7th) and '3ra' (3rd) notes. Red arrows point to the 7th notes (G and C) and blue arrows point to the 3rd notes (B and F#) in the first system. Similar annotations are present in the second system.

*Nota.* Acompañamiento de 7ma y 3ra, CC. 3-4

En los primeros compases, específicamente en los compases 5 y 6, el bajo hace notas de adornos en función de la armonía. En este caso el bajo hace la anticipación. Ésta consiste, como su nombre lo indica, anticipar una o más notas del próximo acorde. El bajo, en esta ocasión, anticipa el acorde de Re y Re bemol, tocando su nota fundamental un pulso anterior. Este pulso es en tiempo débil del compás. como se puede ver a continuación:

### Figura 45

*Anticipación*

The image shows a musical score for bass line in 4/4 time. It consists of two systems of two measures each. The first system has chords A-7 and D7. The second system has chords Ab7 and Db7. Red circles highlight the notes G (in the first measure of the first system) and F# (in the first measure of the second system), which are labeled as 'Anticipación' (anticipation) below the staff.

*Nota.* Anticipación, CC. 5-6

En los compases 9 y 10, el tema está a punto de tomar un nuevo rumbo y ésta se dirige a la parte B. El bajo en el compás 9, realiza una nueva nota de adorno. Ésta es una nota de paso. Esta nota de paso va dirigida de manera cromática. Entre las notas de Do y

Re, está la nota de adorno de Do#. Así también el bajo realiza un cromatismo en ascenso y de acuerdo a la armonía. Tal como se puede apreciar en la siguiente imagen:

### Figura 46

*Nota de paso y cromatismo*

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. Above the staff are four chords: C, D-7, D#°7, and E-7. The notes on the staff are: C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter). A red circle highlights the D note, which is labeled 'Nota de Paso'.

*Nota. Nota de Paso y Cromatismo, CC. 9-10*

Comenzando la parte B, se agregó un estilo de conversación entre la melodía principal y el bajo, ya que la melodía realiza dos compases con mayor intensidad rítmica que las dos posteriores. Los dos compases posteriores son figuras de redondas ligadas. Y, Esto sucede dos veces, dejando completado los 8 compases de la parte B. Entonces, sacando provecho de esto, se realizó un estilo de conversación donde la melodía comienza con su alta intensidad rítmica y, a partir de cuando baja su intensidad, es decir, cuando queda la nota sostenida con las dos posteriores redondas, empieza la participación del bajo como respuesta. Este bajo responde en negras como si estuviera haciendo *walking*. Así se puede observar en la siguiente imagen:

### Figura 47

*Complicidad de melodía y bajo*

The image shows two staves: Saxophone (top) and Bass (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The Saxophone part consists of eighth notes and quarter notes, with a red box around the first four measures labeled 'Pregunta'. The Bass part consists of quarter notes, with a blue box around the last four measures labeled 'Respuesta'. Chords above the staves are: G-7, C7, G-7, C7, Fmaj7, G-7.

*Nota. Complicidad de Melodía y Bajo, CC. 11-18*

En la parte B, también se puede encontrar que el acompañamiento del piano en esta sección es distinta. El piano esta vez va en figuras de blancas, dándole más espacio al sonido de la melodía y el bajo, que son los protagonistas en esta parte. Sin embargo, el piano no deja de pasar desapercibido por lo adecuada que es su intención y a la vez por el cambio de la sección A para la sección B. Tal como se puede apreciar en la siguiente imagen:

**Figura 48**

*Acompañamiento de piano en blancas*



*Nota.* Acompañamiento de Piano en blancas, CC. 11-12

En la parte de Solo, es una vuelta completa al tema. Si se puede observar bien, tiene los mismos compases de la pieza por lo que se puede seguir con la progresión y acompañamiento del tema. El solista también es libre de decidir si quiere acompañamiento.

Los fills y/o breaks de batería serán de acuerdo al deseo del intérprete cuando lo considere adecuado. Aún así se deja por escrito el ritmo de *swing* como guía y contexto al músico.

### Referencias Bibliográficas

Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi

Americana S.A.E.C

- Albornoz, J. (2016) *Aproximación histórico musical al jazz: Estudios para quienes se inician en el género*. (Tesis de pregrado), Corporación Universitaria Reformada, Barranquilla
- ASALE, R., & RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española RAE - ASALE*. "Diccionario de La Lengua Española" - Edición Del Tricentenario. <https://dle.rae.es/adaptar>
- Biederman, J. (2020) *Miles davis official site*. Recuperado de <https://www.milesdavis.com/biography/>
- Casella, A. - Mortari, V. (1950). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Editorial Melos: (Ricordi Americana)
- El Telégrafo. (2012, August 15). *La guitarra eléctrica, un instrumento que ha evolucionado dentro del género rock*. El Telégrafo. <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/la-guitarra-electrica-un-instrumento-que-ha-evolucionado-dentro-del-genero-rock>
- El uso del walking bass o bajo caminante en la música popular*. (2015, May 12). Armonía Contemporánea. <https://armoniacontemporanea.com/walking-bass-bajo-caminante.html>
- Friedland, E. (1997). *Jazz Bass*. Editorial Hal Leonard.
- Funciones armónicas : Bordadura*. (2021). Teoria.com. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/03-bordadura.php>
- Funciones armónicas : Nota de paso*. (2021). Teoria.com. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/02-paso.php>
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Ediciones Akal S.A
- Herrera, E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Madrid: Aula de Música

- Higuita, A. (2016) *Creación de repertorio para cuarteto de saxofones a partir de cinco obras seleccionadas del maestro José Barros*. (Tesis de pregrado), Corporación Universitaria Reformada, Barranquilla
- Jampol artist management Inc. (2020) *Charlie Parker music*. Recuperado de <http://charlieparkermusic.com/#about>
- Kraus, S. (2009) *Formatos de trío en el jazz: un espacio para la expresión y creatividad del baterista*. (Tesis de pregrado), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C
- Levine, M. (2003). *El libro del jazz piano*. EEUU: Sher Music Co.
- Lowell, D. - Pullig, K. (2003) *Arranging for large jazz ensemble*. Berklee Press.
- Mecanismo del piano*. (2021). Cica.es. <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0653-02/p5.html>
- Richard. (2016, October 10). *Historia de la guitarra electrica*. •Metal• | Aminoapps.com; AminoApps. [https://aminoapps.com/c/metal-amino/page/blog/historia-de-la-guitarra-electrica/bNoW\\_0qQiou8ovxGg7Eeq51XeGbzPJpDpje](https://aminoapps.com/c/metal-amino/page/blog/historia-de-la-guitarra-electrica/bNoW_0qQiou8ovxGg7Eeq51XeGbzPJpDpje)
- Scarola, M. (2008) *The official site of jazz: legend Duke Ellington*. Recuperado de <http://www.dukeellington.com/ellingtonbio.html>
- Wheeler, Tom: *The Guitar Book: A Handbook for Electric & Acoustic Guitarists*. Harpercollins, 1978.

## ANEXOS

### Anexo 1. Blues for Alice

# BLUES FOR ALICE

♩ = 150  
Swing

**A**

Saxo Alto

Guitarra El.

Piano

Bajo El.

Bateria

5

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

2

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for five instruments: Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxo part features a melodic line with triplets. The Gtr. part has a rhythmic accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords: G-7, C7 #9, Fmaj7, D-7, G-7, and C7. The Bajo part has a bass line with triplets. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern with triplets.

SOLO 1

Musical score for the second system, measures 5-8. This section is labeled "SOLO 1". The Saxo and Gtr. parts are silent, indicated by a double bar line and a fermata. The Piano part is also silent. The Bajo part continues with a bass line. The Bateria part continues with its rhythmic pattern.

17

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

21

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

4

**SOLO 2**

25

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The Saxophone, Guitar, and Piano parts are marked with a horizontal line, indicating they are silent. The Bass (Bajo) part features a melodic line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Drum (Bateria) part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' for cymbal hits.

29

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. Similar to the previous system, the Saxophone, Guitar, and Piano parts are silent. The Bass (Bajo) part continues with a melodic line in bass clef, showing some chromatic movement. The Drum (Bateria) part maintains the same eighth-note rhythmic pattern with accents and cymbal hits.

33

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

37

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Fmaj7

E-7 b5

A7

D-7

G7

C-7

F7 b9

6

41

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Chords: Bb7, Bb-7, Eb7, A-7, D7, Ab-7, Db7

45

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Chords: G-7, C7 #9, Fmaj7, D-7, G-7, C7

**FINAL** 7

49

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

55

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

## Anexo 2. In a Sentimental Mood

## IN A SENTIMENTAL MOOD

Saxo Alto  $\text{♩} = 68$  A

Guitarra El.

Piano

Bajo El.

Batería

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Batería

2

B

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes staves for Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The piano part includes chord markings: Fmaj7, Ab7, Dbmaj7, Bb-7, Eb-7, and Ab7. The saxophone part has a dynamic marking of *f*. The guitar part has a dynamic marking of *8*. The bass and drum parts feature triplet markings.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes staves for Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature remains one sharp (F#) and one flat (Bb). The piano part includes chord markings: Dbmaj7, Bb-7, Eb-7, and Ab7. The saxophone part has a dynamic marking of *ff*. The guitar part has a dynamic marking of *8*. The bass and drum parts feature triplet markings.

17

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

A

3

21

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

G- G-7 A7 D- D7

4

SOLO 1

Musical score for measures 25-28. The score is for five instruments: Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. A box labeled 'SOLO 1' is positioned above the Saxo staff in measure 26. The Saxo part has a whole note in measure 25 and rests in measures 26-28. The Gtr. part has rests in all four measures. The Piano part has a whole note chord in measure 25, followed by rests in measures 26-28. The Bajo part has a whole note in measure 25 and a half note in measure 26, followed by rests in measures 27-28. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout all four measures.

Musical score for measures 29-32. The score is for five instruments: Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 29 is marked with a '29' above the staff. All instruments (Saxo, Gtr., Piano) have rests in all four measures (29-32). The Bajo part has a whole note in measure 29, followed by a half note in measure 30, and rests in measures 31-32. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout all four measures.

37 SOLO 2

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

37

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

6

41

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

45

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

49

Saxo

Gtr.

Piano

Bajó

Batería

55

Saxo

Gtr.

Piano

Bajó

Batería

8

**FINAL**

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

61

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

## Anexos 3. My Little Suede Shoes

## MY LITTLE SUEDE SHOES

**A**

♩ = 150

Saxo Alto

Guitarra El.

Piano

Bajo El.

Batería

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Batería

2

**B**

1. 2.

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

12

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

16 A

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

20

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

4

24

**SOLO** **A'**

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

60

**FINAL**

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

64

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

68

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

## Anexo 4. Satin Doll

## SATIN DOLL

**A** *Swing*

Saxo Alto

Guitarra El.

Piano

Bajo El.

Batería

5

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Batería

1.

8

8

D-7 G7 D-7 G7 E-7 A7 E-7 A7

A-7 D7 Ab-7 Db7 C E-7b5 A7b9

2

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

17 A 3

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

21

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria

4

25 **SOLO** **A'**

Musical score for measures 25-30. The score is for five instruments: Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature changes to A major (A') at measure 25. The Saxo part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Gtr. part has a similar melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords: C, D-7, G7, D-7, G7, E-7, and A7. The Bajo part has a bass line with quarter notes. The Bateria part has a consistent eighth-note pattern.

61 **FINAL**

Musical score for measures 61-66. The score is for five instruments: Saxo, Gtr., Piano, Bajo, and Bateria. The key signature changes to A minor at measure 61. The Saxo part features a melodic line with quarter notes and a final sustained note. The Gtr. part has a melodic line with quarter notes and a final chord. The Piano part provides harmonic support with chords: E-7, A7, A-7, D7, Ab-7, and Db7. The Bajo part has a bass line with quarter notes and a final sustained note. The Bateria part has a consistent eighth-note pattern.

66

Saxo

Gtr.

Piano

Bajo

Bateria