

EL ANÁLISIS DE OBRAS COMO MEDIO DE
PERFECCIONAMIENTO DE LA TÉCNICA
COMPOSITIVA EN JAZZ

**EL ANÁLISIS DE OBRAS COMO MEDIO DE
PERFECCIONAMIENTO DE LA TÉCNICA
COMPOSITIVA EN JAZZ**

Daniel Felipe Tamayo Gómez

**Universidad EAFIT
Escuela de Humanidades
Medellín
2015**

EL ANÁLISIS DE OBRAS COMO MEDIO DE PERFECCIONAMIENTO DE LA TÉCNICA COMPOSITIVA EN JAZZ

Análisis de tres piezas para orquesta de Jazz

Daniel Felipe Tamayo Gómez

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de

Maestro en Composición

Asesor

Samuel B. Farley

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades

Departamento de Música

Maestría en Música

Medellín

2015

Nota de aceptación

Jurado

Jurado

Medellín 05/2015

Tabla de Contenido

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 8 |
| 2. JUSTIFICACIÓN | 10 |
| 3. DESCRIPCIÓN | 11 |
| 4. CONTENIDO | 12 |
| 4.1 FORMA | 12 |
| 4.1.1 <i>Standards</i> | 14 |
| 4.1.2 Thad Jones: <i>All of me</i> | 16 |
| 4.1.3 Maria Schneider: <i>My Ideal</i> | 20 |
| 4.1.4 Jim McNeely: <i>Don't Even Ask!</i> | 25 |
| 4.1.5 Algunas consideraciones respecto a la forma..... | 32 |
| 4.2 DISCURSO MELÓDICO-ARMÓNICO | 34 |
| 4.2.1 Thad Jones: <i>All of me</i> | 35 |
| 4.2.2 Maria Schneider: <i>My Ideal</i> | 40 |
| 4.2.3 Jim McNeely: <i>Don't Even Ask!</i> | 44 |
| 4.3 CONDUCCIÓN DE VOCES – DISPOSICIONES ARMÓNICAS | 52 |
| 4.3.1 Thad Jones: <i>All of me</i> | 53 |
| 4.3.2 Maria Schneider: <i>My Ideal</i> | 56 |
| 4.3.3 Jim McNeely: <i>Don't Even Ask!</i> | 59 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 63 |
| Bibliografía:..... | 66 |

Tabla de Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Primeros cuatro compases de <i>All of me</i> _____ | 17 |
| Figura 2 - Contorno o mapa gráfico de <i>All of me</i> de Thad Jones _____ | 19 |
| Figura 3 - Primeros cuatro compases de <i>My Ideal</i> _____ | 20 |
| Figura 4 - Contorno o mapa gráfico de <i>My Ideal</i> de Maria Schneider _____ | 24 |
| Figura 5 - Partitura general o <i>lead sheet</i> con análisis formal de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 27 |
| Figura 6 - Contorno o mapa gráfico de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 31 |
| Figura 7 - Reducción melódico-armónica de los primeros cuatro compases del arreglo de <i>All of me</i> de Thad Jones _____ | 35 |
| Figura 8 - Reducción melódico-armónica de los primeros ocho compases de la melodía de <i>All of me</i> , en el arreglo de Thad Jones _____ | 36 |
| Figura 9 - Reducción melódico-armónica de los compases 9 al 16 de la melodía de <i>All of me</i> , en el arreglo de Thad Jones _____ | 37 |
| Figura 10 - Reducción melódico-armónica del segundo período de la melodía de <i>All of me</i> , en el arreglo de Thad Jones _____ | 38 |
| Figura 11 - Reducción melódico-armónica del soli de saxofón soprano y trompeta de <i>All of me</i> , en el arreglo de Thad Jones _____ | 38 |
| Figura 12 - Reducción melódico-armónica del período subsiguiente al soli en el arreglo <i>All of me</i> de Thad Jones _____ | 39 |
| Figura 13 - Reducción melódico-armónica de la introducción de <i>My Ideal</i> en el Arreglo de Maria Schneider _____ | 40 |

| | |
|---|----|
| Figura 14 - Reducción melódico-armónica del segundo período de la melodía de <i>My Ideal</i> en el Arreglo de Maria Schneider _____ | 41 |
| Figura 15 - Reducción melódico-armónica del soli de <i>My Ideal</i> en el Arreglo de Maria Schneider _____ | 42 |
| Figura 16 - Reducción melódico-armónica de la "sección A" de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 44 |
| Figura 17 - Reducción melódico-armónica de la "sección B" de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 47 |
| Figura 18 - Reducción de los últimos cuatro compases de la "sección B" de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 49 |
| Figura 19 - Reducción melódico-armónica de la "sección C" de <i>Don't even ask!</i> de Jim McNeely _____ | 50 |
| Figura 20 - Reducción del <i>score</i> de la introducción de <i>All of me</i> de Thad Jones_ | 54 |
| Figura 21 - Reducción del <i>score</i> de un fragmento de <i>My Ideal</i> de Maria Schneider _____ | 57 |
| Figura 22a - Reducción de la primera repetición de un fragmento de la "sección A" _____ | 59 |
| Figura 23 - Reducción de un fragmento de la "sección B" _____ | 61 |
| Figura 24 - Reducción de un fragmento de la "sección C" _____ | 62 |

“When you begin to teach jazz, the most dangerous thing is that you tend to teach style... I had eleven piano students, and I would say eight of them didn't even want to know about chords or anything – they didn't even want to do anything that anybody had ever done, because they didn't want to be imitators. Well, of course, this is pretty naive... but nevertheless it does bring to light the fact that if you are going to try to teach jazz... you must abstract the principles of music which have nothing to do with style, and this is exceedingly difficult. So there, the teaching of jazz is a very touchy point. It ends up where the jazz player, ultimately, if he is going to be a serious jazz player, teaches himself.”

Bill Evans

1. INTRODUCCIÓN

En los inicios de mi formación musical, me surgió el interés de entender la música en un sentido completo, es decir, entenderla desde lo intelectual y teórico, y lo auditivo, perceptivo e intuitivo. Es así como encontré en el jazz un camino de aprendizaje que sintetiza estos elementos de la creación musical. Desde entonces, he tenido por objetivo fortalecer mi entendimiento auditivo y conceptual, mediante procesos de integración enmarcados en el ámbito del jazz.

El compositor, al igual que las demás personas, hace parte del público y desarrolla una intuición musical basada en su experiencia que lo lleva a crear música que tiene como factor germinal las mismas limitaciones cognitivas de su contexto musical personal. Esto sucede en la capa intuitiva de la creación musical que actúa articuladamente con otra capa: la intelectual. A diferencia de la capa intuitiva, la capa intelectual del compositor se fortalece por medio de la descripción

musical que se logra a través del lenguaje, conceptualizando procesos creativos que llevan a la definición de estructuras sonoras. Es el análisis musical, el que conduce a desarrollar una gramática compositiva que consta de un conjunto de reglas que, si bien, en cierta medida están condicionadas por la intuición o limitaciones cognitivas (capa intuitiva), están en mayor medida influenciadas por el conocimiento teorizado de la música (capa intelectual). Con ambas capas el compositor desarrolla su actividad creativa.

El estudio integral de obras maestras musicales provee la oportunidad de entender cómo funcionan y por qué éstas tienen cierta importancia como modelos o paradigmas para el compositor que se inicia en su profesión. Es entonces pertinente llevar a cabo un estudio analítico profundo que busque explorar, descubrir y definir los factores que hacen que ciertas obras sean de importancia en un contexto personal. El estudio de elementos como la construcción melódica, la orquestación, la armonía, las texturas, la morfología, el ritmo y demás factores, tienen como fin la apropiación conceptual de ciertos procesos en niveles consciente e intuitivo que llevará a un perfeccionamiento de la técnica compositiva por medio de la exploración de las propias afinidades.

Ya que se trata de composición en Jazz, es pertinente referirse a la *Big Band*. Ésta tiene una amplia literatura con gran variedad de estilos y técnicas que exploran las posibilidades de ese tipo de instrumentación, con lo que se crean cada vez más innovaciones y ampliaciones a su sonoridad. El estudio integral de este tipo de obras favorece la familiarización con esta formación instrumental y conjuntamente con la actividad de componer, suscitan un enriquecimiento de la técnica con una especial comprensión de la sonoridad de este ensamble.

Por otra parte, el material analizado podrá servir de ayuda para otros estudiantes, ya que son pocos los libros que se centran particularmente en el estudio de obras completas, especialmente en jazz.

2. JUSTIFICACIÓN

En los procesos de creación musical, el análisis de obras cumple una función formativa importante que busca afianzar los conocimientos musicales, convirtiéndolos en una unidad que revela los factores que dan coherencia a las obras de calidad. De esta forma, el análisis toma una importancia evidente en el estudio de la composición, dándose consecuentemente un repertorio de obras maestras que se estudian bajo ciertos parámetros y que deberán conducir a una consolidación de un lenguaje compositivo propio. Por otro lado, existe cierto material de análisis que es escogido por el estudiante de composición según sus afinidades estéticas. Son esas obras afines, en las que el presente trabajo se centrará fundamentalmente, considerándolas como un elemento formativo de vital importancia que, además de explorar y definir el gusto del compositor, conduce a perfeccionar la técnica compositiva.

3. DESCRIPCIÓN

Esta monografía está centrada en el análisis de tres piezas creadas para orquesta de jazz, o *Big Band*, por algunos de los compositores más trascendentales en este ámbito.

Las piezas analizadas en este trabajo son:

- *All of me*: Arreglo de Thad Jones.
- *My ideal*: Arreglo de Maria Schneider
- *Don't Even Ask!*: Composición de Jim McNeely

Las piezas que se analizan en este trabajo son muy diferentes entre sí a pesar de que las tres fueron escritas para el mismo tipo de ensamble, *Big Band*, y son descritas como jazz. Más allá, existe una relación entre los compositores, ya que Thad Jones fue el co-fundador y compositor de la que ahora es la *Village Vanguard Jazz Orchestra*, de la que Jim McNeely es actualmente compositor residente y pianista. Maria Schneider fue alumna de Bob Brookmayer que fue trombonista y compositor de esta misma orquesta antes de Jim McNeely. No obstante, a pesar de estas relaciones, las tres piezas son muy diferentes en su contenido y en su concepción.

El análisis realizado en este trabajo tiene como fin proporcionar un panorama integral de cada composición por medio del estudio del contenido de las mismas, y de la deducción de la concepción de cada una. Con este propósito, el análisis se desarrolla explorando de forma separada pero no aislada, los componentes que integran esta música. Estos componentes son denominados en este trabajo como: forma, discurso melódico-armónico (melodía y su contexto armónico), y, disposición y conducción de voces.

4. CONTENIDO

4.1 FORMA

A lo largo de su historia, el jazz ha tenido muchas transformaciones y ampliaciones conceptuales que se han ido generando a partir de las corrientes y prácticas que han desarrollado ciertas personas o grupos de personas. La forma es un elemento que a pesar de ser explorado por muchos en jazz, se ha desarrollado conservando ciertos aspectos estructurales que se han arraigado en la práctica común de esta música. La estructura de las piezas, comúnmente en jazz, se divide en tres secciones grandes: la exposición o presentación de la melodía o tema (también llamada “cabeza”), los solos o sección de desarrollo de improvisaciones, y la re-exposición de “la cabeza”. La primera de estas secciones, generalmente contiene una estructura armónica que se repite cíclicamente a partir de la cual se desarrollan las improvisaciones. La adopción de esta estructura tripartita, es muy común en la música para *big band*, aunque hay muchos compositores y orquestas que abordan o tratan la forma desde otras perspectivas.

Los compositores que se analizan en este trabajo mantienen cierto tradicionalismo en la forma, conservando estas tres secciones en gran parte de su trabajo compositivo. Thad Jones que es el más viejo de los tres y que puede considerarse como el creador de la corriente compositiva en la que los tres se ven marcados, trabajó en una época en la que la tradición del jazz todavía estaba muy arraigada, a pesar de que ya empezaban a surgir nuevos conceptos y movimientos como el free jazz, el funk, etc. Lo que hizo que su música se viera influenciada por ambos mundos: el tradicional y el de vanguardia.

Maria y Jim, a lo largo de su carrera compositiva, han tenido contacto directo con la música de Thad Jones y con Bob Brookmayer - sucesor de Thad Jones como compositor de la Village Vanguard Jazz Orchestra - quien siguió desarrollando un estilo compositivo muy influenciado por Thad. Esa cercanía se percibe en los

estilos compositivos de Maria y Jim, quienes a pesar de tomar y desarrollar conceptos más novedosos y otro tipo de sonoridades y búsquedas estéticas, conservan aún cierto tradicionalismo, especialmente en algunas de sus piezas más tempranas, tal como *My ideal* de Maria. En cuestiones formales, gran parte de la música de estos dos compositores mantiene un aire tradicional, que se refleja en el uso parcial o total de las tres macro-secciones mencionadas anteriormente: La presentación del tema o “cabeza”, desarrollo de improvisaciones, y la re-exposición.

En cada una de las piezas analizadas en este trabajo, estas tres macro-secciones están claramente presentes, aún estén construidas de manera diferente y presenten diferencias conceptuales.

Dos de las tres piezas que se analizan en este trabajo son arreglos de *Standards*¹: *All of me*, por Thad Jones y *My ideal* por Maria Schneider. La tercera pieza, *Don't Even Ask!*, es una composición original por Jim McNeely.

¹ Standard: Es una canción popular que se ha convertido en parte del repertorio de los músicos de jazz de forma permanente. Gran parte de los *standards* provienen de espectáculos de Broadway, y de películas o musicales de Hollywood. *Definición de la página web de la Universidad de Virginia: people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions2.html

4.1.1 *Standards*

En los procesos de aprendizaje musical enfocados en jazz se ha encontrado que el estudio de *standards* es un trabajo muy importante y fructífero, especialmente en el aprendizaje de la composición musical y en el desarrollo de la técnica compositiva. Los *standards* generalmente están compuestos en formas cortas o “simples”, usualmente de 32 o 16 compases con frases que varían entre 4 y 8 compases, y los cambios armónicos tienden a suceder relativamente rápido. En estas formas cortas, la letra, la melodía, la armonía y el ritmo son partes interrelacionadas del todo y cada una contribuye en la generación del mensaje expresivo.

Con el fin de instruirse en la construcción de melodías y armonías coherentes se debe dar una mirada analítica a los *standards*, y descubrir cómo los grandes compositores en este estilo como Van Heusen, Cole Porter, Strayhorn etc. lograron crear frases que se desarrollan y complementan, y dan coherencia a toda la pieza.

Como consideración propia, creo que el estudio o análisis de *standards* permite desarrollar una conciencia más global a la hora de escribir música.

Para lograr tener coherencia en el discurso melódico-armónico es necesario tener en cuenta la estructura de la pieza, y cómo las frases estarían creadas y ubicadas para dar cierto mensaje expresivo o cierto efecto sonoro. Es decir, se debe dar una mirada a la pieza desde una perspectiva global que permita imaginar la pieza completa,- en este caso sería la primera macro-sección de la pieza, la presentación de la cabeza- para ir dando coherencia al discurso parte por parte, sin dejar de tener en mente el resultado final.

Un cuento hindú que tal vez ayude a ilustrar la noción de una perspectiva global y la mirada imaginativa al todo dice que:

“...había unos sabios ciegos que querían saber cómo es un elefante, para lo cual solo podían usar el tacto. Así, el que chocó con su panza decidió que era como una pared, el que tocó los colmillos que era como una lanza, el que cogió el rabo como una cuerda, el que se abrazó a la pata como una columna, el que tocó la oreja como un abanico de cuero y el que palpó la trompa como una serpiente. Ninguno logró saber cómo era en realidad el elefante, porque les faltaba un componente que les permitiera conceptualizar todo el animal”.

En este caso, los sabios necesitaban un mecanismo que permitiera integrar las percepciones para lograr una conceptualización completa: la vista. En el caso de la composición, considero necesario desarrollar un mecanismo perceptual, una suerte de imaginación conceptualizadora, que en conexión con el oído, permita anticipar el resultado final de la pieza o sección, de forma que ese sea el punto de llegada a partir del cual se concibe la pieza o trozo musical.

4.1.2 Thad Jones: *All of me*

All of me es un conocido *standard* de Jazz, compuesto originalmente por Gerald Marks y Seymour Simons en 1931. Utiliza la forma A-B-A-C de 32 compases que fue empleada regularmente por compositores de *standards* como Jimmy Van Heusen que la usó en *It could happen to you*, y en *like someone inlove*, entre otras; John Klenner en *Just Friends*, y Johnny Green en *out of nowhere*, por nombrar algunos ejemplos.

Este *standard* originalmente tiene una introducción (o verso) de 20 compases que no es cantada o tocada usualmente, y que tampoco fue utilizada por Thad Jones en este arreglo. Pese a que usualmente *All of me* es interpretada en Do mayor, este arreglo está construido en Fa Mayor.

Teniendo en cuenta la metodología de análisis de la forma de Julio Bas, puede decirse que la pieza está construida con 4 frases de 8 compases que están divididas en semi-frases de 4 compases (ver Figura 1), conformadas por dos motivos cada una (exceptuando la frase final que parece estar constituida por dos semi-frases: la primera con dos motivos y la segunda y última con uno). Cada 2 frases de 8 compases puede entenderse como un período de 16 compases, resumiendo la pieza en 2 períodos, o un período doble.

El primer motivo que aparece en la pieza, es el motivo principal que se desarrolla y varía a través de la misma, y es al que se le atribuye el título de la canción en el texto cantando. Este motivo principal cumple la función de lo que se denomina comúnmente “*hook*” por ser un motivo melódico-rítmico reconocible que por lo general lleva el título de la canción o una parte importante del texto lírico.

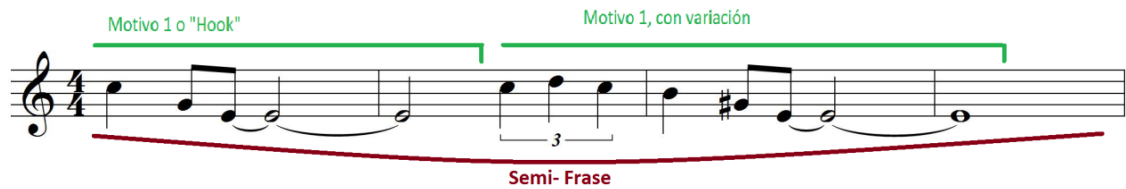


Figura 1 - Primeros cuatro compases de *All of me*

El arreglo de Thad Jones de este standard contiene 3 ciclos de la forma del mismo, es decir 3 repeticiones del doble período que resume la pieza más una introducción de 4 compases y una coda de 16 compases. Cabe clarificar que la anterior es la forma, como aparece en el score, que está sujeta a cambios según se asignen repeticiones a solos improvisados. (En la grabación de la *Village Vanguard Jazz Orchestra* de esta pieza, en total son 4 repeticiones más la introducción y coda).

En la Figura 2 se expone un contorno o mapa gráfico que muestra la densidad instrumental y dinámica a través de todo el arreglo.

Thad Jones empieza el arreglo con un fuerte *tutti* que va decreciendo en los primeros cuatro compases introductorios, en los que varía la textura homofónica brevemente hasta llegar de nuevo a un *tutti* homofónico con dinámica más suave en el compás 5. Desde el compás 5 hasta el 21, Thad presenta el primer período de la melodía (16 compases) con algunas variaciones, armonizada en un *tutti* homofónico que comienza suave, y que a partir del compás 10 tiene un incremento dinámico que vuelve a bajar al llegar al compás 21.

El segundo período de la melodía, es decir los siguientes 16 compases, Thad los divide en dos secciones de 8, en la primera (compás 21 al 28) desarrolla un *solí*²

² *Soli*: es un pasaje para una sección de una banda de jazz (trompetas, trombones, saxofones, etc) en textura de bloques de acordes. El término es deliberadamente irónico porque “solo” significa un solo instrumento. La textura de bloques de acordes da la impresión de que una sección entera de instrumentos está tocando un “solo” porque ellos están tocando el mismo ritmo. *Definición de la página web de la Universidad de Virginia: http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions2.html

de saxofones que presenta líneas melódicas con nuevo material, y en la segunda (compás 29 a 36) retoma la melodía original, los primeros 4 compases, en unísono y octavas con los bronce y acompañamiento armónico en saxofones, y los siguientes 4, un tutti armonizado en las 3 secciones. A partir del compás 37, Thad desarrolla un *solí* de saxofón soprano y trompeta con un acompañamiento rítmico (negras) en los trombones, esta sección dura 16 compases (que corresponden a la primera repetición del primer periodo del standard). En el compás 53 el acompañamiento de los trombones cambia y el *solí* se traslada a toda la sección de trompetas y de saxofones exceptuando el barítono, desde allí hasta el compás 69 se da un crescendo en dinámica e intensidad que funciona como un *send off*³ para el solo de saxofón barítono que empieza en el compás 69.

El solo de saxofón está marcado en el score como un período de 16 compases, es decir, media vuelta de la forma de 32 compases, aunque a la hora de tocar la pieza se puede extender esta sección libremente. En el score, estos 16 compases (del compás 69 al 85) tienen acompañamiento o *backgrounds* con el resto de los saxofones, que en caso de extenderse esta sección sólo se tocarían en la última vuelta del solo improvisado.

Desde el compás 85 al 101, Thad construye un *Shout*⁴ que está dividido en dos secciones, la primera hasta el compás 93 con material melódico nuevo, y en la segunda aumenta la intensidad dinámica y retoma la melodía en las trompetas con un acompañamiento de acordes cortos en saxofones y trombones hasta llegar a un corte en el que quedan los trombones con una breve línea melódica que le da paso a la coda en el compás 101.

³ *Send off*: Son secciones que toca todo el ensamble (o parte de él) que interrumpe o precede el solo de un improvisador, enviándolo (“sending them off”) en su camino. *Definición de la página web de la Universidad de Virginia: http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions2.html

⁴ *Shout*: Es una sección caracterizada por ser exclamatoria y enérgica. Normalmente utiliza rangos instrumentales extremos y dinámicas fuertes. Frecuentemente es de carácter homofónico pero puede darse también con contrapunto, o antífona. Adicionalmente los vionistas usan frecuentemente técnicas extendidas como las caídas o *glissando*, *marcato*, *grupetos* y *mordentes*. * Definición de: http://en.wikipedia.org/wiki/Refrain#Shout_chorus

La coda es una sección de 8 compases, que se repite con una variación en los dos últimos, en los que Thad finaliza la pieza. Esta sección presenta una textura mixta dinámicamente fuerte construida sobre un piso armónico basado en los últimos compases del standard que termina con una intensa llegada a la tónica.

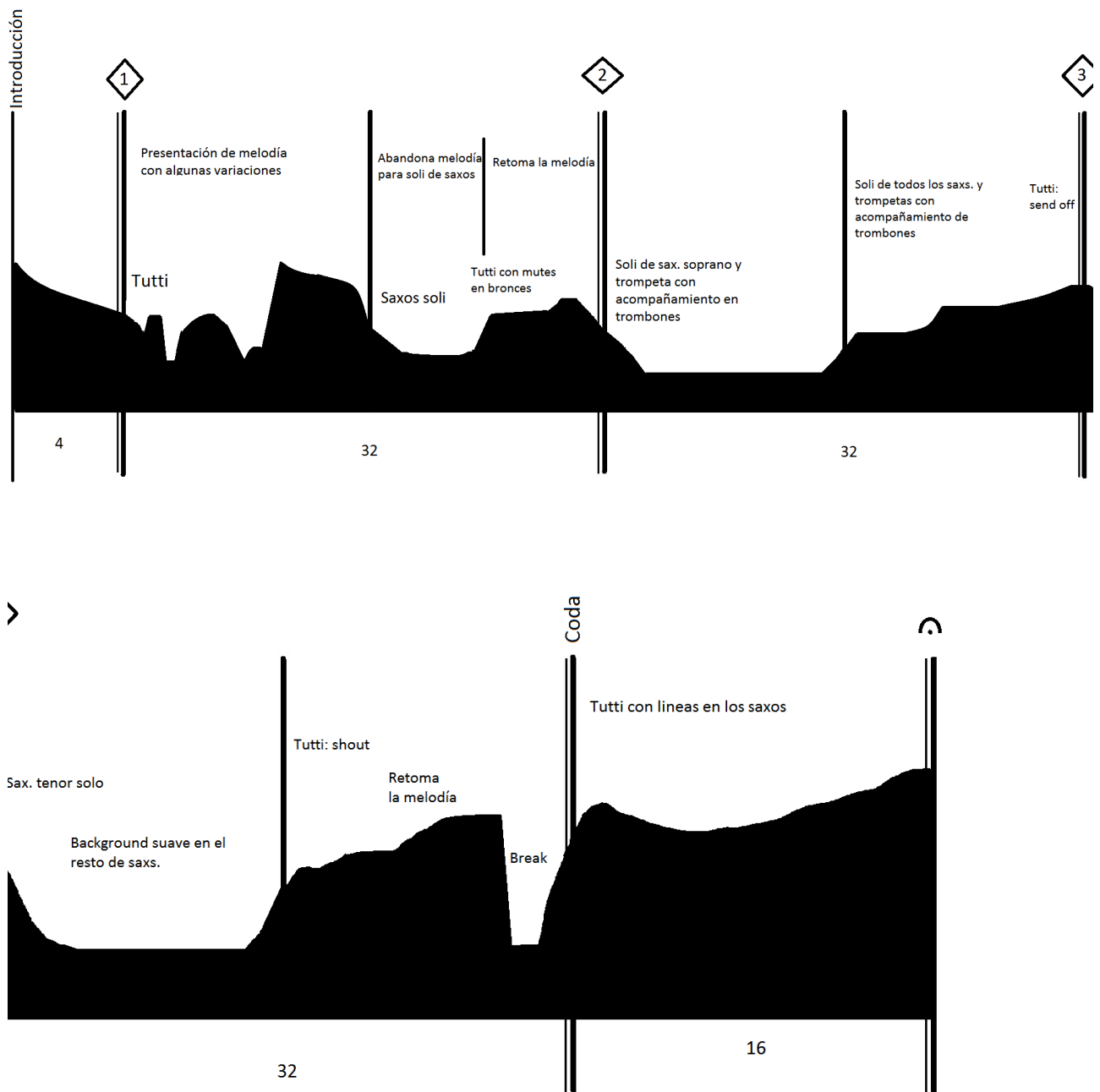


Figura 2 - Contorno o mapa gráfico de *All of me* de Thad Jones

4.1.3 Maria Schneider: *My Ideal*

Originalmente compuesto en 1930 por Newell Chase y Richard A. Whiting con letra de Leo Robin, *My Ideal* es un *standard* que tiene una forma A-B-A-C de 16 compases divididos en 4 frases de 4 compases. A su vez, cada frase está subdividida en dos semi-frases compuestas por 2 motivos cada una (ver Figura 3). Cada 2 frases de 4 compases puede entenderse como un período de 8 compases, sintetizando la pieza en un período doble.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The first four measures are shown. Above the staff, two orange brackets labeled 'Semi-frase 1' and 'Semi-frase 2' group the measures. 'Semi-frase 1' covers measures 1 and 2, with chords Eb, C7, and F-7. 'Semi-frase 2' covers measures 3 and 4, with chords Db7, C7, and F7. Below the staff, four green brackets labeled 'Motivo 1', 'Motivo 2', 'Motivo 3', and 'Motivo 4' identify the melodic motifs. A large red bracket below the staff spans all four measures and is labeled 'Frase 1'.

Figura 3 - Primeros cuatro compases de *My Ideal*

En sus comentarios acerca del álbum “*Days of wine and roses- Live at the Jazz Standard*” en el que se encuentra incluido este arreglo de *My Ideal*, Maria Schneider escribe:

“*My Ideal* fue compuesto originalmente para destacar como solista al trompetista de (la orquesta de Count) Basie, Peter Minger, a quien yo había conocido y escuchado mientras asistía a la Universidad de Miami en 1983. Cuando fui a Eastman, escribí este arreglo e inmediatamente se lo mandé a Pete y a la Big Band de Miami. Por ese mismo tiempo conocí la bella voz de Teri Koide, quien estaba en Eastman, así que hice otra versión con ella como solista. Ambas escuelas grabaron el arreglo.”

(Texto original en inglés) (Schneider, 2000)

En su arreglo, Maria Schneider explora la forma de *My ideal* por medio de la utilización de recursos como la aumentación rítmica, específicamente expansión del ritmo armónico, que se da por primera vez al cambiar la métrica de 4/4 a 3/4 en la segunda repetición de la forma en la que el ritmo armónico se expande de blanca a blanca con punto ($\text{♩} = \text{♩} \cdot$), y por segunda vez en la cuarta repetición de la forma, cuando la métrica vuelve a 4/4 y el ritmo armónico se expande de blanca con punto a redonda ($\text{♩} \cdot = \text{♩}$). Otro medio de exploración formal utilizado por Maria es la creación de secciones añadidas, como extensiones del ciclo de período doble.

Este arreglo contiene 5 repeticiones y media (5,5) de la forma del *standard*, es decir 5 ciclos y medio de la forma de doble período, más una introducción de 3 compases y una coda en la que re-expone la introducción, agregando un compás al final para llegar a la tónica.

En la Figura 4 se expone un contorno o mapa gráfico que muestra la densidad instrumental y dinámica a través de todo el arreglo.

Maria describe esta pieza como un *Trumpet feature*, que quiere decir que hay un trompetista aparte de la sección de 4 trompetas que actúa como solista por toda la pieza. Esta trompeta solista es quien presenta la melodía e improvisa en una parte extensa del arreglo, incluyendo una *cadenza*. Adicionalmente, Maria hace uso amplio y meticuloso de cambios tímbricos a través de la pieza: la sección de saxofones se convierte en sección de flautas y viceversa en varias ocasiones, la sección de trompetas varía con fiscornos y con *harmon mutes* (sordinas), y la sección de trombones utiliza sordinas frecuentemente.

Este arreglo comienza con un *tutti* introductorio de 3 compases en el que la sección de saxofones está transformada en sección de flautas, las trompetas en fiscornos, exceptuando la primera trompeta que tiene sordina, y los trombones tienen sordina. Esta introducción presenta una textura mixta que termina en un acorde largo que da paso al inicio de la melodía en el compás 4.

Ambos períodos de la melodía (16 compases) son presentados por la trompeta, que es acompañada solamente por la *sección rítmica* en el primer período, y por todo el ensamble en el segundo. En los 2 últimos compases del segundo período de la melodía, se da un cambio métrico de 4/4 a 3/4, dando paso a una sección añadida de 16 compases como extensión de la forma, en la que se desarrolla un pedal en B^b que crece en dinámica e intensidad mientras la trompeta solista improvisa.

En el compás 32 empieza la segunda repetición de la forma en la que se despliega el solo improvisado de la trompeta, que ahora presenta una aumentación en el ritmo armónico ($d = d \cdot$), cambiando la duración del ciclo de 16, a 32 compases. Casi toda la vuelta de la forma se desarrolla sin acompañamiento de los vientos, sólo en los últimos 4 compases aparecen los trombones, que anticipan la entrada de un *tutti* que acompaña al solista al comienzo de la tercera repetición de la forma. Este *tutti* que todavía incluye flautas en vez de saxofones y fiscornos en vez de trompetas, continúa en los primeros 16 compases (primer período) de la tercera repetición de la forma. El segundo período de la tercera repetición del ciclo, empieza sólo con la trompeta solista y la sección rítmica, y se marca en el *score* el cambio de instrumento para la sección de flautas que se transforma en saxofones y en la sección de fiscornos en trompetas. En los últimos 8 compases del tercer ciclo, emerge un *tutti* que crece hasta llegar a una sección que extiende la forma (el tercer ciclo) por 8 compases. En esta sección de extensión, Maria re-utiliza material de la introducción con la misma melodía y armonía usando aumentación rítmica y creando líneas diferentes en los saxofones.

En el inicio de la cuarta repetición de la forma se da un cambio métrico que restablece el compás de 4/4, dándose otra aumentación del ritmo armónico ($d = \circ$). En este cuarto ciclo de la forma, el solo de la trompeta se sigue desarrollando y se dan fragmentos de acompañamiento de la banda: el primero se da en el séptimo y octavo compás de la forma, sólo con trompetas y trombones, y el

segundo es un *tutti* tenue que se da al inicio del segundo período de la forma y dura 8 compases.

A lo largo de la quinta repetición de la forma, que empieza en el compás 139, Maria compone un *solí* muy interesante que es ejecutado por las tres secciones de vientos, que en este segmento están transformadas: los saxofones en flautas, las trompetas en fiscornos y los trombones con sordina. Este *solí* desarrolla líneas sobre la armonía de la forma, que en este punto está aumentada rítmicamente al doble. El manejo de la instrumentación y de la conducción de voces de esta sección de 32 compases es meticuloso y notable. Maria asume los papeles instrumentales de forma acertada y cuidadosa, y obtiene un resultado sólido y contundente. Las flautas y trompetas llevan la línea melódica (a unísono o armonizada), que es lo más distinguible en el *solí*, mientras los trombones – que son instrumentos menos hábiles en la ejecución de pasajes rápidos – llevan una línea armonizada que tiene un segundo plano, ya que sigue la línea principal pero con menos figuración melódica.

Al final de la quinta repetición de la forma, tras el *solí*, Maria agrega una extensión de la forma de la misma manera cómo lo hizo al principio de la pieza: En los 2 últimos compases de la forma se da un cambio métrico de 4/4 a 3/4 que da paso a una sección de 16 compases, en la que se desarrolla un pedal en B^b en que la trompeta solista improvisa acompañada por un crescendo en los bronce que finalmente desata un *tutti* en *ff* que retorna a 4/4, y que dura los últimos 4 compases de estos 16 añadidos. En la sexta repetición de la forma, que empieza inmediatamente después de los 16 compases de extensión del quinto coro, Maria, re-expone el segundo período de la melodía reanudando el ritmo armónico original. En los primeros 4 compases, la trompeta presenta la melodía acompañada sutilmente por todo el ensamble, y a partir del quinto compás, la trompeta solista se queda sola con el piano. Al final del período, en armonía en V⁷, la trompeta realiza una *cadenza*, que da paso a la re-exposición de la introducción que cierra el arreglo.

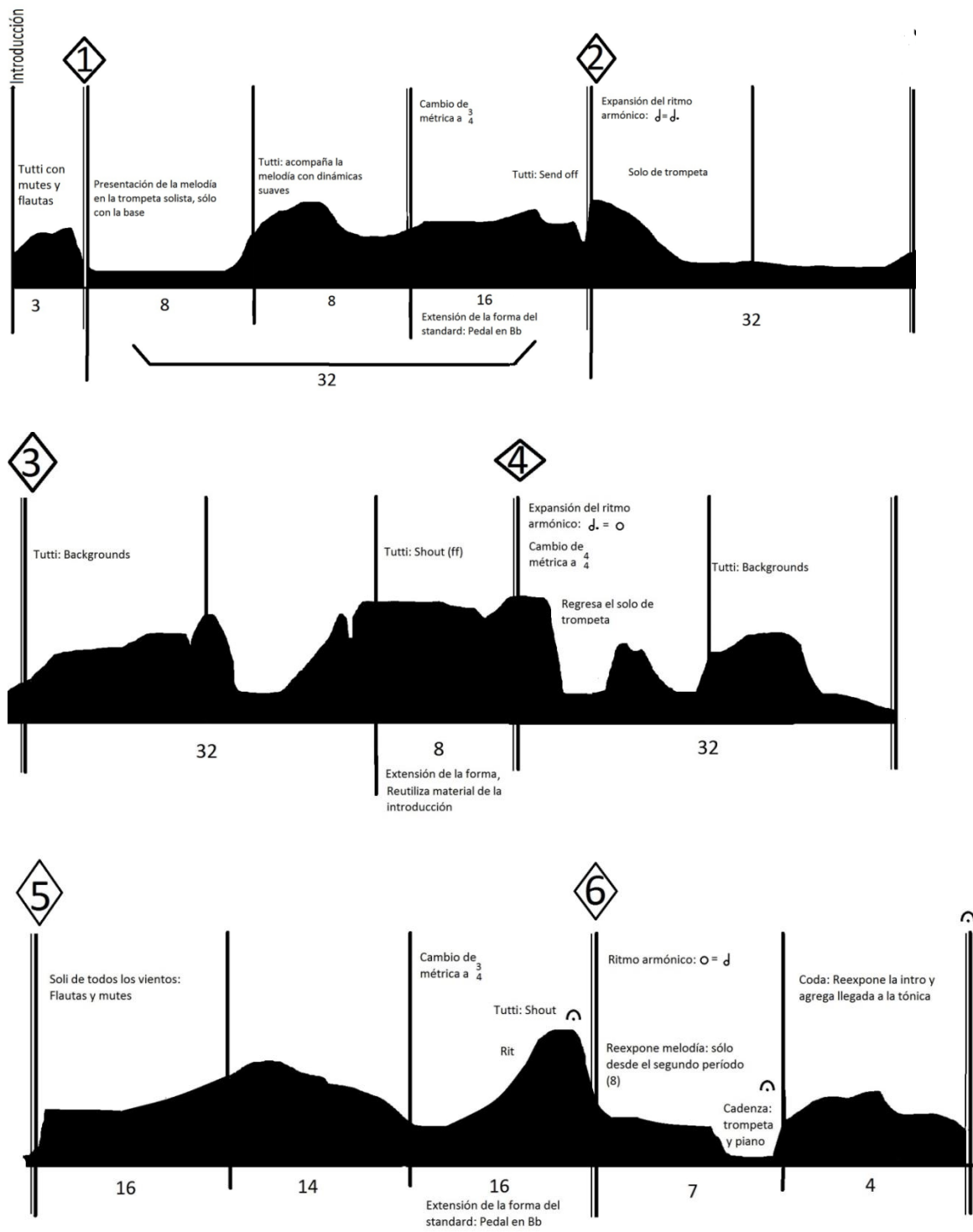


Figura 4 - Contorno o mapa gráfico de *My Ideal* de Maria Schneider

4.1.4 Jim McNeely: *Don't Even Ask!*

Don't Even Ask! es una pieza original para una *big band* de 17 instrumentistas, escrita por Jim McNeely y grabada por la *Village Vanguard Jazz Orchestra* en su álbum *Up from the skies*.

Es una pieza “up-tempo” o rápida (blanca a 116bpm) con una duración aproximada de nueve minutos. A lo largo de la pieza se desarrollan tres solos: saxofón alto 2 (grabado por Billy Drewes), Bajo (grabado por Dennis Irwing) y Piano (grabado por Jim McNeely).

Esta pieza original, al igual que los dos arreglos analizados anteriormente, tiene una primera gran sección, la exposición de la melodía (o cabeza). Esta primera macro-sección además de exponer la melodía, también presenta el soporte armónico y la estructura que se repite y desarrolla a lo largo de la pieza.

La cabeza, o melodía principal es de 64(+3) compases divididos en tres secciones:

- La primera sección, que se denominará sección “A” en el análisis, es de 32 compases que pueden dividirse en dos períodos de 16 compases. El segundo de estos períodos es la repetición del primero con algunas variaciones. Cada uno de estos dos períodos puede dividirse en cuatro semi-frases (compuestas por 2 motivos melódicos cada una, más el enlace armónico al comienzo de cada semi-frase). En el primero de estos dos períodos, el saxofón tenor 2 y el bajo presentan una melodía modal construida sobre acordes largos que ejecuta el piano. En el segundo período, la melodía se repite con una variación al final, y ahora es tocada por 3 saxofones, un trombón y el bajo, mientras los acordes largos son ejecutados por 3 trompetas, un trombón, un saxofón tenor y el piano.

- La segunda sección (“sección B”), es una sección de puente (bridge) que puede entenderse como un período de 16 compases, divididos en 2 frases de 8 que a su vez contienen 4 semi-frases de 4 compases. Esta sección presenta un contraste con la sección “A”, comenzando con una melodía en el saxofón alto y trompeta, que es acompañada con acordes acentuados en disposición abierta en trombones y saxofones, que cambian armónicamente cada compás, en los primeros cuatro compases. Del quinto al octavo compás de este período, suena un acorde dominante con una melodía que lo dibuja, dando paso a una línea melódica en trompetas y saxofones que se extiende hasta el final del período. En el último compás de esta sección, Jim escribe un fuerte motivo en los trombones que conduce a la siguiente sección.
- En la tercera sección (“sección C”), Jim crea una melodía contundente que se desarrolla sobre un “*vamp*”⁵ de 2 compases que cambia cada 4. Esta sección puede entenderse como un período de 16 compases dividido en 2 frases de 8, que a su vez están divididas en 4 semi-frases de 4 compases. La primera y la tercera de estas semi-frases son iguales, y la segunda y la cuarta comparten la misma armonía (los dos primeros compases). La melodía en esta sección es presentada por los saxofones, mientras van siendo acompañados por trombones que apoyan el *vamp*. A partir de la segunda frase de 8 compases, las trompetas intervienen con notas largas que crecen en intensidad y dinámica hasta llegar a un corto *tutti* rítmico, que se percibe como el clímax de la primera gran sección. A estos 16 compases se añaden 3 compases en los que se baja la intensidad a manera de *send off* al primer solista.

⁵ Vamp: una corta progresión de acordes que se repite. *Definición de la página web de la Universidad de Virginia: http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions2.html

En la Figura 5 se expone la “cabeza” o la primera gran sección de la pieza con una descripción gráfica de los períodos, frases y semi-frases.

Don't Even Ask/ Jim McNeely

The musical score is analyzed as follows:

- Periodo 1 y 2 (A):** Encompasses the first four staves. It contains four semi-phrases, each marked with a red bracket and labeled "Semi-frase".
- Periodo 3 (B):** Encompasses the fifth and sixth staves. It contains two phrases, each marked with a green bracket and labeled "Frase".
- Periodo 4 (C):** Encompasses the seventh and eighth staves. It contains two phrases, each marked with a green bracket and labeled "Frase".
- Periodo 4 (D):** Encompasses the ninth staff. It contains one phrase, marked with a green bracket and labeled "Frase".

Chord symbols used in the score include: B Δ #11, A Δ #11, D Δ #11, B Δ #11, A Δ #11, C-7⁹, A-7⁹, Eb-7⁹, C-7⁹, A-7⁹, Bb7sus, Gb7sus, Eb7sus, B7sus, Bb7(9)sus, A7sus, F#7sus, Eb7, A7, A/E, C/Db, E/Bb, A/G, A7/F, Bb#9, Eb7sus/Bb, Gb7sus, Gb7#11, Bb#9, Eb7sus/Bb, Gb7sus, Gb7#11, Bb#9, Eb7sus/Bb, Gb7sus, Gb7#11, G7, Ab7, A7.

Figura 5 - Partitura general o *lead sheet* con análisis formal de *Don't even ask!* de Jim McNeely

Finalizada la “sección C”, McNeely designa un solo de saxofón alto (saxo alto #2) que se desarrolla a lo largo de dos repeticiones del ciclo de 4 períodos. En el primero de estos ciclos, el solista expone su improvisación acompañado solamente por la base rítmica.

En los dos primeros períodos o “sección A” del segundo ciclo, el solista es acompañado por los bronce con sordina, una flauta y un saxofón alto, que ejecutan acordes largos. La “sección B” del segundo ciclo empieza con acordes cortos en los trombones que acompañan al solista, seguidos de una línea melódica al unísono en los saxofones que da paso a un crescendo de todo el ensamble hacia la sección “C”, que comienza con un fuerte *tutti* que deja espacios para la improvisación del solista y va decreciendo mientras se acerca el final del ciclo y también del solo.

Finalizado el solo de saxofón alto, el contrabajo empieza su improvisación, partiendo de la tercera repetición del ciclo de 4 períodos. El ritmo armónico se expande al doble por aumentación, aunque los dos primeros períodos siguen durando 16 compases cada uno. A lo largo de estos dos primeros períodos, el contrabajo improvisa acompañado por dos flautas, un clarinete, saxofón barítono, tres fiscornos, una trompeta con sordina y un trombón que ejecutan acordes largos. En la “sección B”, otra vez se expande el ritmo armónico por aumentación, de forma que un acorde que duraba 1 compás se transforma en 3 compases, y una armonía de 4 compases se transforma en 8 compases, dejando esta sección con un total de 40 compases divididos en dos segmentos de 20 compases. En el primer segmento de 20 compases, el bajo improvisa solo con el resto de la sección rítmica, y en el segundo segmento de 20, el mismo ensamble que acompañaba los dos primeros períodos del solo, aparece de nuevo con acordes largos. Antes de pasar a la “sección C”, el contrabajo es dejado completamente solo en una improvisación abierta, que finaliza con un *vamp* con el que fija el *tempo* para la siguiente sección.

La “sección C” inicia con el *vamp* al que se le suman instrumentos progresivamente con notas largas hasta llegar a un acorde de todo el ensamble que da paso al inicio del solo de piano.

La improvisación de piano se desarrolla, en principio, sobre 4 repeticiones de la “sección C”. En la primera repetición, el piano es acompañado por los trombones, luego el solo continúa desarrollándose en otra repetición de la “sección C” ahora transpuesta a una cuarta aumentada, y sin acompañamiento de vientos. En la tercera repetición, el *vamp* vuelve al tono original, y se presentan acordes con todo el ensamble, ahora sin sordinas, que se intercalan con la improvisación del piano. La cuarta repetición de la sección “C” es transpuesta a una cuarta aumentada otra vez, y los trombones acompañan el solo con una línea ascendente que conduce hacia una nueva sección.

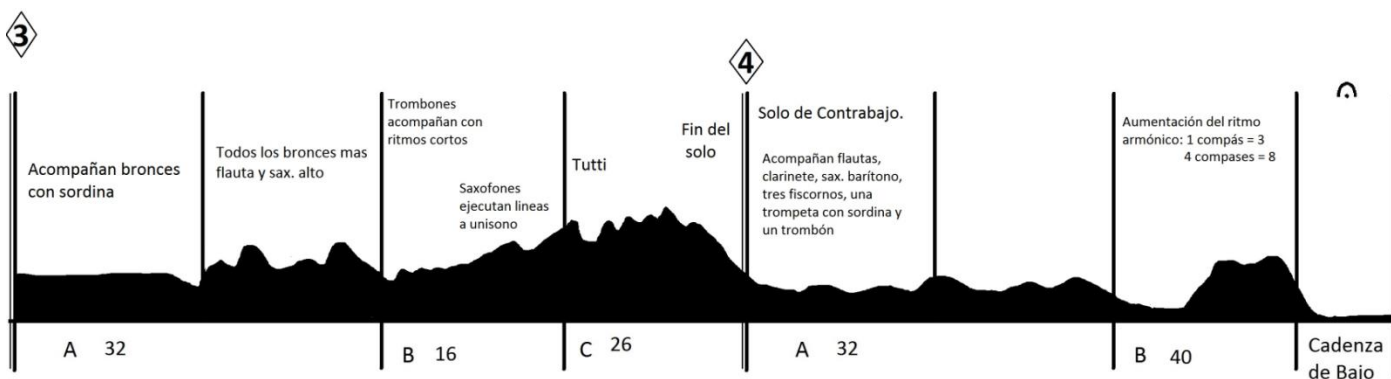
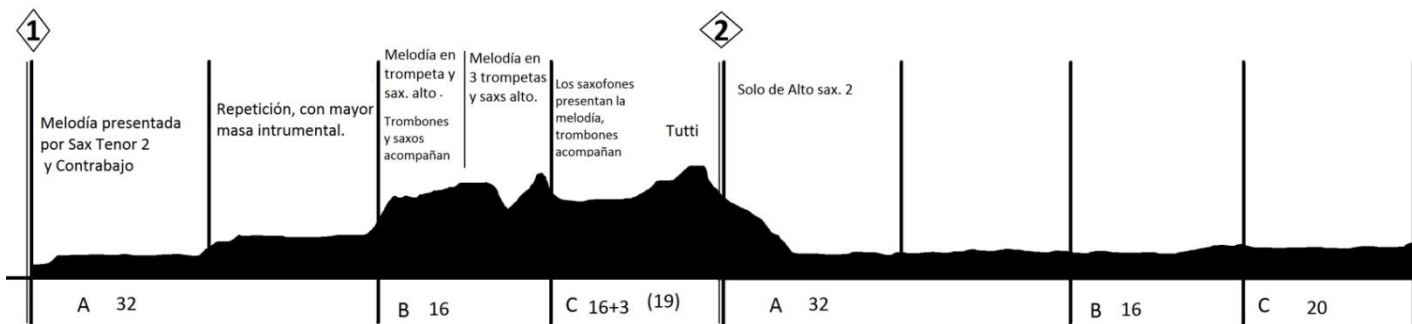
Después de las 4 repeticiones de la “sección C”, el piano continúa su solo en una repetición del ciclo de 4 períodos, empezando por la “sección A” en la que todo el ensamble ejecuta acordes largos por los primeros 8 compases, dejando el resto de la “sección A” sin acompañamiento de vientos. En la “sección B” los trombones y saxofones tenores ejecutan líneas melódicas que acompañan al solista, y en la “sección C” un ensamble conformado por cuatro saxofones, dos trombones y dos trompetas producen notas largas con diferentes ritmos, que después de 8 compases, empiezan a crecer en dinámica e instrumentación hasta llegar a fuertes bloques de acordes en el primer compás de la siguiente sección de 30 compases.

Esta sección de 30 compases, es una variación de la “sección A” presentando un ritmo armónico parecido, pero con armonía y estructura diferente. En esta sección Jim intercala bloques de acordes en los vientos con improvisación de piano a modo de antífona.

Posteriormente, el piano y la batería se quedan solos por 16 compases continuando la improvisación, después de los cuales termina el solo de piano.

A partir de este punto, se re-exponen las secciones “B” y “C” de la misma forma como fueron expuestas originalmente, adicionando una breve sección conclusiva que se distingue luego de pasar los 16 compases de la “sección C”.

La sección de conclusión dura 10 compases que empiezan con un *tutti* homofónico, que reafirma el final de la “sección C”, seguido por dos compases en los que el piano solo, ejecuta acordes Maj7 por terceras que evocan la “sección A”. En ese punto, los saxofones y las trompetas ejecutan una línea alusiva a la “sección C” por dos compases, dando paso a un *tutti* que se convierte en una breve improvisación frenética de todo el ensamble que decrece hasta convertirse en un trino que desaparece.



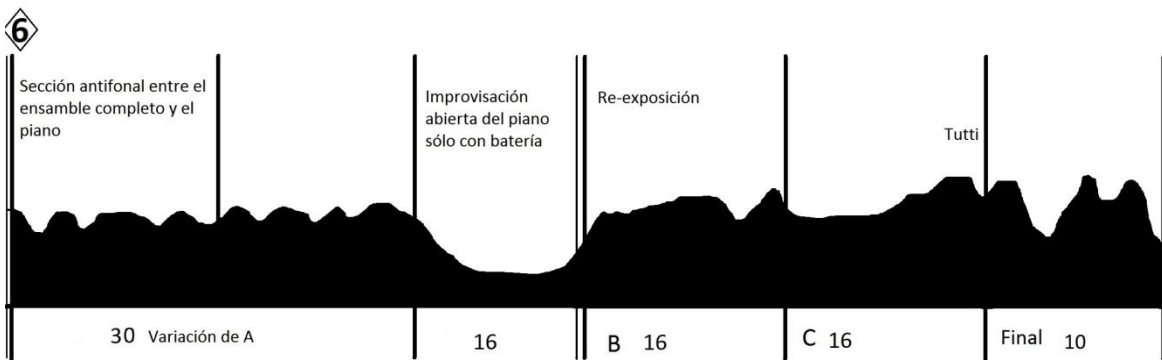
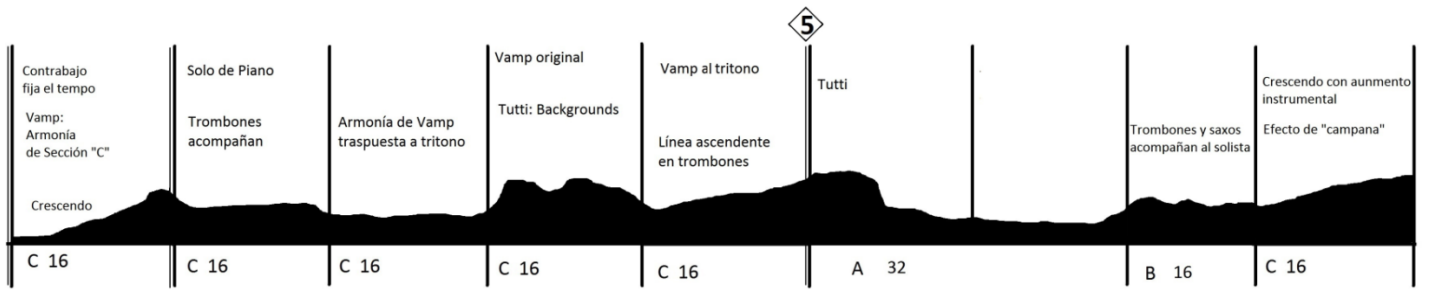


Figura 6 - Contorno o mapa gráfico de *Don't even ask!* de Jim McNeely

4.1.5 Algunas consideraciones respecto a la forma

El análisis formal de estas piezas dilucida ciertos factores importantes en el uso de las formas cíclicas o repetitivas que son adoptadas tradicionalmente en jazz.

Se puede considerar que estos compositores asumen la estructura repetitiva (forma cíclica) como un esqueleto o armazón que se puede variar, transformar o incluso abandonar. La utilización de recursos compositivos como la aumentación/disminución armónico-rítmica, la re-armonización, la creación de nuevas secciones conectoras o de paso, la re-interpretación formal y permutación o cancrizante de las secciones de la forma, son ejemplos de cómo se puede variar o transformar las formas cíclicas, inyectando variedad en las mismas.

Estos recursos se pueden observar claramente ejemplificados especialmente en *My ideal* de Maria Schneider y en *Don't even ask!* de McNeely, excluyendo la técnica de cancrizante. El abandono parcial o definitivo de la forma cíclica es otro recurso que permite un desarrollo heterogéneo e implica variedad; un ejemplo de la utilización este recurso se presenta en *Don't even ask!* cuando el contrabajo queda solo y desarrolla una improvisación abierta.

Con el empleo de estos recursos, los compositores aquí estudiados, logran proporcionar piezas coherentes, que a pesar de desarrollarse en formas cíclicas no sucumben en monotonía.

El análisis de estas formas cíclicas que repiten un círculo armónico, genera de alguna manera, una conciencia sobre las limitaciones que tiene el uso de las mismas, en contraposición con las formas extendidas o formas libres en las que el discurso armónico se desarrolla y cambia, generando una sensación de complejidad heterogénea, lo que podría considerarse menos monótono en comparación con las formas repetitivas usadas comúnmente en jazz. Adicionalmente, infunde un interés en la exploración formal, ya sea ampliando los límites de las formas tradicionales en jazz o simplemente adoptando formas libres.

Cabe anotar que los compositores examinados en este trabajo, también han incursionado en la utilización de otras formas diferentes a las cíclicas.

Otros compositores y orquestas que han experimentado con la forma son Bill Holman y la *Big band* de Stan Kenton, y John Hollenbeck y su "*Large Ensemble*", entre otros.

4.2 DISCURSO MELÓDICO-ARMÓNICO

Esta sección de análisis tiene como propósito el estudio melódico, teniendo en consideración el contexto armónico.

Los dos arreglos que se analizan en este trabajo, *All of me* y *My ideal*, son piezas que en general acogen un lenguaje tonal que puede ser estudiado desde la práctica común de la armonía. Por otro lado, *Don't Even Ask!* de McNeely, es una pieza que podría describirse como modal, en el sentido que no presenta ejes armónicos de tensión y reposo tonales tradicionales. Esta pieza presenta diferentes aproximaciones armónico-melódicas en las tres secciones (“A B y C”) de la forma, que a pesar de poderse describir como modales, presentan diferencias en el tratamiento de la funcionalidad, de la estabilidad y la tensión, y de la disonancia y consonancia.

- En la “sección A” se pueden observar claramente las frases enmarcadas en dos modos, La bemol lidio y La dórico, que son separadas por dos motivos armónico-rítmicos.
- En la “sección B” se presentan enlaces de acordes dominantes que tienen relación interválica entre ellos, y que son tratados modalmente, generando estabilidad por medio del ritmo armónico y otros tratamientos melódicos, rítmicos y orquestales.
- En la “sección C” transcurre un *vamp* con acordes dominantes, que genera una estabilidad armónica considerable, en el que se desarrolla una melodía construida motívicamente que tiene un impacto sobresaliente en la percepción.

A continuación, se estudia más detalladamente cada una de las piezas.

4.2.1 Thad Jones: *All of me*

Tal como se anotó anteriormente, en su arreglo de *All of me*, Thad Jones adopta la melodía original del *standard* y la interpreta conservando la forma de la misma (32 compases) y la esencia melódica que evidencia la presencia del *standard*. Jones moldea su arreglo en la tonalidad de Fa mayor, aunque comúnmente el *standard* se ejecuta en Do.

Thad comienza con una introducción de 4 compases en los que la melodía gravita en Fa mayor, con algunos cromatismos.

Figura 7 - Reducción melódico-armónica de los primeros cuatro compases del arreglo de *All of me* de Thad Jones

Desde estos primeros compases se puede notar un factor que es de mucha importancia en toda la pieza y en la música de Thad Jones en general: la utilización de melodías diatónicas o moldeadas tonalmente, armonizadas de forma cromática, teniendo en cuenta los puntos de llegada como puntos de partida.

En esta introducción se puede observar cómo la melodía delinea la tonalidad de Fa mayor, empezando con una apoyatura cromática hacia el quinto grado de la escala (C), a partir del cual se forma un acorde de Fa con séptima mayor. En la anticipación del tercer compás, aparece un Eb que se octava y que en ese momento funciona como la #11 de A7 que baja cromáticamente hasta C. Se puede ver claramente que estos 4 compases tienen el propósito de resolver a la tónica, resolución que se retarda hasta el sexto compás.

Partiendo de la tónica como punto de llegada (en el quinto compás), se puede observar en reversa cómo la armonía conduce hasta ese punto. El tercer y cuarto

compases presentan un *turnaround* (III7 - VI7- II7- V7) o una cadena de dominantes que conducen hacia la tónica. El primer y segundo compases tienen una armonización cromática con acordes de paso, que conduce hacia el *turnaround* (a grandes rasgos puede describirse como: III7 - VI7 -bVI- iv). Estos compases introductorios que conducen hacia la tónica con textura instrumental mixta, dan paso a la exposición de la melodía que se presenta con textura homofónica, en un *tutti* en el que la primera trompeta lleva la melodía.

En la Figura 8 se puede observar como Thad Jones hace una audaz y efectiva reinterpretación armónica de la melodía.

The image shows a musical score for the first eight measures of the melody 'All of Me' as arranged by Thad Jones. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is shown on a single staff with various chord symbols above and below it. The chords are: Ab7, G-7, Gb7, FΔ, C7, B7, E7, A7, F7, E-7, A7, Ab7, A7, D7, Eb7, D7, Db7, D7, Eb7, Bb7, A-7, D7, G-7. A green bracket under the last two notes of the eighth measure is labeled 'Variación melódica'.

Figura 8 - Reducción melódico-armónica de los primeros ocho compases de la melodía de *All of me*, en el arreglo de Thad Jones

La melodía, que tradicionalmente estaría armonizada por un Fa mayor en los dos primeros compases, comienza con una dilatación armónica que retrasa la llegada a tónica, preparada anteriormente en la introducción. Thad armoniza la melodía empezando con un BIII7 que baja cromáticamente hasta I (F). En este primer fragmento, se nota como Jones conserva la melodía y la armonía original del *standard*, adoptando algunas variaciones melódicas y armonizando cada nota de la melodía, de forma que la idea armónica original se mantiene, con algunos ornamentos incorporados.

En los siguientes 8 compases representados en la Figura 9, Thad continúa exponiendo la melodía original (resaltada en la Figura 9), añadiendo variaciones melódicas y rítmicas. Al igual que en los primeros 8 compases, la esencia

armónica del *standard* se conserva, siendo ensanchada con sustituciones, aproximaciones cromáticas (como en el tercer compás de la Figura 9), y acordes dominantes encadenados, entre otros.

The image displays two staves of music for the piece 'All of Me'. The top staff shows the original melody (labeled 'Melodía original' in red) and a melodic variation (labeled 'Variación Melódica' in green). The bottom staff shows a harmonic reduction with various chords. Annotations include pentagons for specific chords (A7, D-7, C7) and red circles highlighting specific notes. A green arrow labeled 'Bordadura' points to a triplet in the second staff.

Chord changes for the top staff: E-7, F-7, E-7, A7, B7, E7, A7, Ab7, G7, Gb7, F7, E7, Eb7, D-7, E7, A7, D-7, Bb^A, A7, Ab7.

Chord changes for the bottom staff: G7, Ab7, G7, Eb-7, D-7, G7, D-7, Db7, C7, Ab7, Db-7, Gb7.

Figura 9 - Reducción melódico-armónica de los compases 9 al 16 de la melodía de *All of me*, en el arreglo de Thad Jones

En el segundo período de 16 compases (ver Figura 10), se pueden distinguir dos secciones de 8 compases cada una. En los primeros 8 compases - después de exponer el primer motivo de la melodía original -, Thad desarrolla una melodía dispuesta como *solí* de saxofones, sobre la armonía correspondiente con ornamentaciones añadidas, abandonando la melodía original. En la segunda frase de 8 compases, retoma la melodía del *standard* (señalada con rojo en la Figura 10) en un *tutti* homofónico que presenta algunas variaciones rítmicas, armónicas y melódicas en los últimos 4 compases.

En la primera de estas secciones de 8 compases, se puede ver que Thad utiliza material melódico alusivo a la melodía del *standard*, empezado por la línea ascendente en el segundo compás, el cual tiene un contenido interválico con quintas, terceras y cuartas, que podría relacionarse con el primer motivo del *standard*.

Figura 10 - Reducción melódico-armónica del segundo período de la melodía de *All of me*, en el arreglo de Thad Jones

Tras la exposición de los dos períodos de la melodía, la pieza continúa con el desarrollo de un *solí* de saxofón soprano y dos trompetas, que es acompañado por los trombones en ritmo de marcha. En la Figura 11 se señalan los intervalos de cuarta y de quinta, que son considerables en este pasaje.

Figura 11 - Reducción melódico-armónica del *solí* de saxofón soprano y trompeta de *All of me*, en el arreglo de Thad Jones

Después de este *solí* que se lleva a cabo en el primer período (16 compases) de la forma, se da una sección con textura mixta en la que los saxofones y trompetas tienen líneas melódicas en unísono, mientras los trombones y el saxofón barítono tienen contra melodías y acompañamiento armonizado. En los últimos compases, la textura se convierte en un *tutti* homofónico que termina con la re-exposición del motivo principal del *standard*, dando paso al solo improvisado, Ver Figura 12.

$F\Delta$ E_b7/F F $E\Delta$ $A7sus$ $A7\#9$
 $5J$ $4J$ $4+$ $4+$

$b13$ $D7b9$ Patrón con la escala de D alterado. $G-7$ D_b G_b7 $C-7$ $F7b9$
 $4J$ $4J$

$B_b\Delta$ $B\Delta$ $E7$ $A-7$ $D7sus$ $D7\#9$
 3 3 3

$G7$ $C7sus$ $C7$ $F\Delta$ $D7$ $G7$ $C7$ A_b7 $G-7$ G_b7 $F\Delta$
 3

Prodría ser una cita de *Satin Doll*

Figura 12 - Reducción melódico-armónica del período subsiguiente al *solí* en el arreglo *All of me* de Thad Jones

4.2.2 Maria Schneider: *My Ideal*

Maria Schneider empieza su arreglo con una breve introducción de 3 compases, en los que desarrolla una melodía principal y una contra-melodía que gravitan tonalmente en Mi bemol mayor, que es la tonalidad en la que acontece todo el arreglo.

Eb Δ C-7 Gb7 F-7 Gb7 F-7
 a.
 Db7 C7 G7 C7 F7 Gb7 F7 Gb7 F-7
 octatónica a. p.c.
 B7 Bb7 D Δ Ab7 G7
 Motivo p.c. a.
 C-7 Gb7 F7 Gb7 F7 B7 Bb7 Eb Δ
 a. a.
 C-7 Gb7 F-7 F-7
 p.c. p.c. ap. c. p.c.
 Db7 C7 Gb7 F7 Gb7 F7 Ab Δ
 Motivo con variaciones a.
 Db7 D7 Eb Δ Db7 C-7 Gb7 F-7
 Motivo expandido rítmicamente p.c. a. a.
 Bb7sus

Figura 15 - Reducción melódico-armónica del soli de *My Ideal* en el Arreglo de Maria Schneider

Al inicio del *soli*, Maria rememora la melodía del standard (subrayada con rojo en la Figura 15) variándola rítmicamente para acomodarla dentro del nuevo ritmo

armónico, e incorporando giros melódicos y sustituciones armónicas que resultan aportando un nuevo aire a la melodía. Es importante anotar que la armonía de toda esta sección, es esencialmente igual a la del *standard*, con algunas variaciones ornamentales como acordes de paso y sustituciones.

Tras los primeros 4 compases, las notas de la melodía del *standard* resultan más encubiertas en la línea melódica que adquiere agilidad. Se puede observar cómo a partir del segundo sistema en la Figura 15, el *solí* refleja un vocabulario melódico relacionado con *bebop*. Empieza dibujando melódicamente el acorde de Db7, arpegiando sus extensiones - (13)-7-9-#11-13 - de acuerdo con la escala lidia-dominante, incluyendo tres notas que hacen parte de la melodía del *standard* (señaladas con rojo), que dan paso a la armonía C7 en donde utiliza un fragmento de la escala octatónica, que resulta en la anticipación de la #11 de F7, seguida de una triada de Do menor (extensiones de F7) con un Fa# como nota de paso cromática y dos re de paso.

En el siguiente sistema Maria expone un motivo (subrayado con verde) que es recurrente en toda la sección. Este motivo que Maria transforma rítmica y melódicamente 7 veces, proporciona unidad al discurso melódico. En el cuarto sistema continúa delineando la armonía melódicamente con el uso de arpeggios y extensiones de los acordes.

Al inicio del segundo período (ahora 16 compases), Maria despliega una línea escalar seguida de un grupo de notas (encerrado en amarillo) que tiene correspondencia melódica (dirección y ritmo) con otro grupo en el segundo sistema (también señalado con amarillo). En ese punto, Maria retoma el motivo presentado en el tercer sistema y lo modifica tres veces, melódica y rítmicamente de acuerdo a la armonía. Seguidamente se distingue un fragmento en F7 con la escala lidia dominante que da paso al mismo motivo mencionado, y finaliza con otro motivo en terceras menores con anticipaciones.

4.2.3 Jim McNeely: *Don't Even Ask!*

A diferencia de las piezas que se han analizado de Thad Jones y Maria Schneider, este trabajo de McNeely es una pieza original, y presenta un lenguaje melódico-armónico con muchas diferencias a las otras dos piezas analizadas.

McNeely abre la pieza con dos compases de batería que pueden denominarse como una introducción muy breve, y empieza directamente en el tercer compás con la primera de las tres secciones de "la cabeza".

The image displays a musical score for the piece "Don't Even Ask!" by Jim McNeely, specifically focusing on the melodic and harmonic reduction of section A. The score is presented in five staves, each with a different harmonic context indicated by chords above the staff. The first staff starts with a B Δ #11 chord and a 3m interval, followed by an A $b\Delta$ #11 chord. The second staff features D Δ #11, B Δ #11, and A $b\Delta$ #11 chords. The third staff uses C-7 9 and A-7 9 chords. The fourth staff includes E b -7 9 , C-7 9 , and A-7 9 chords. The fifth staff shows a 6m interval and a 6M interval. The score is annotated with various fingerings and techniques, such as 3M, 3m, 2M, 4J, 2M, 3M, 2M, 4J, 2M, 3m, 3M, 4J, 2m, 2m, 4J, 3m, 5J, 3m, 3m, 3m, 3m, 2M, 2m, 2M, 2M, 2m, 3m, 3M, 3m, 4J, 3m, 3m, 2M, 3M, 3m, 6M, and 5J. The score is divided into two systems, with the second system starting with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Figura 16 - Reducción melódico-armónica de la "sección A" de *Don't even ask!* de Jim McNeely

Esta primera sección, denominada "sección A", tiene dos períodos de 16 compases. El segundo de estos períodos es la repetición del primero con una

pequeña variación en el último compás (segunda casilla) que da paso a la “sección B”. Cada uno de estos períodos puede dividirse en dos frases de 8 compases que denotan un área modal particular: A^blidio la primera frase, y A dórico la segunda. Cada una de las semi-frases (4 compases) en las que se dividen las frases, empiezan con un motivo o enlace armónico que deja prolongadamente, en la última corchea del primer compás de cada semi-frase, el acorde fundamental de cada modo de la frase. Ese motivo o enlace armónico tiene dos versiones, la primera llega al acorde fundamental del modo desde un acorde con la misma cualidad y extensiones una tercera menor arriba (empleando parafonía), y la segunda llega al acorde fundamental del modo, por medio de dos movimientos parafónicos, es decir, de acordes con la misma cualidad y extensiones por terceras menores descendentes. Se puede observar entonces, cómo los motivos o enlaces armónicos de la primera y la tercera semi-frase, y la segunda y la cuarta son proporcionales.

La primera frase (compases 1 al 8) está compuesta por dos semi-frases que tienen además de los motivos armónicos descritos anteriormente, una línea melódica que podría segmentarse en dos y tres motivos (indicados con verde en la Figura 16), respectivamente en cada semi-frase. Estas líneas melódicas de la primera frase están encuadradas en A^blidio sin cromatismos, y puede entenderse como una frase de *pregunta – respuesta*, en la que la primera semi-frase pregunta, y la segunda responde. Se puede ver cómo el primer motivo de la primera semi-frase y el primer motivo de la segunda tienen las mismas notas pero con ritmo diferente que lo desplaza en el compás.

Es importante notar el contenido interválico (señalado con naranjado en la Figura 16) de esta sección y de la pieza en general, ya que como hemos visto también en Thad Jones y en Maria Schneider, es una cuestión a la que estos compositores prestan mucha atención, y especialmente los compositores que tienen relación con Bob Brookmeyer, siendo McNeely uno de ellos. Bob parece tener una

preocupación o un acercamiento particular al contenido interválico, haciendo de éste un material germinal y de importancia para el oyente.

Las dos primeras semi-frases tienen un material interválico equivalente, es decir, el orden y las repeticiones de los intervalos son diferentes, pero ambas semi-frases están construidas con los mismos intervalos: 2M, 3m, 3M y 4J.

En la segunda frase (compases 8 al 16), también se pueden apreciar dos semi-frases en A dórico que pueden tomarse como *pregunta – respuesta*, y que están conformadas por dos motivos cada una (señalados con verde en la Figura 16). Interválicamente, esta frase es más diversa, utilizando los intervalos de la primera frase y añadiendo la 2m y la 5J en el principio, y la 6m y 6M en el último compás. En general el período explota abundantemente las terceras y las segundas, en un segundo plano las cuartas y las quintas justas, y sólo al final del segundo período como si tuvieran la función de generar tensión, conduciendo a la “sección B”, aparecen las sextas.

La “sección B” es un período de 16 compases que puede dividirse en dos frases de 8, y 4 semi-frases de 4 compases, en las que se pueden distinguir algunos motivos cortos repetitivos, y otros motivos melódicos con más apariencia de línea melódica, dibujando la armonía. En la Figura 17 se encierran esos motivos cortos y se indican con verde los motivos con más figuración.

Figura 17 - Reducción melódico-armónica de la "sección B" de Don't even ask! de Jim McNeely

Esta sección empieza de forma anacrúsica con un intervalo de quinta justa (Fa - Do) que es continuado motivicamente por un descenso en segundas Mayores, intervalo que es usado para repetir el motivo, sustituyendo la quinta justa. El tetracordio de tonos enteros (Gb-Ab-Bb-C) que forman estos motivos, es armonizado con acordes dominantes suspendidos que descienden por terceras mayores y menores, formando un acorde de B Δ con el arpeggio de los bajos.

Hacia el final del primer sistema hay un intervalo de tercera mayor (La - Fa) que, compartiendo el ritmo de la quinta justa anacrúsica del inicio de sección, anticipa una nota larga que se siente como una llegada a un reposo. Esta llegada también se siente por la resolución armónica al Bb7sus, que persiste en los 4 compases subsiguientes. Esta duración le da preponderancia en el ritmo armónico y le proporciona, a pesar de ser un acorde con disonancias, cierta estabilidad.

En el segundo sistema, sobre esa armonía de Bb7sus, aparece una línea melódica (señalada con verde en la Figura 17) que está reforzada con otra voz que lleva la misma línea una cuarta justa por debajo (no está anotada en la figura

17). Ambas líneas dibujan la armonía de Bb7, con la utilización de extensiones y notas de paso cromáticas. Las 4 últimas corcheas del segundo sistema actúan como anacrusa de la segunda frase de este período que puede separarse en dos semi-frases. La primera de estas semi-frases abarca el tercer sistema; en ésta se puede observar un motivo (encerrado en azul) que es reiterado (una segunda menor abajo) con variaciones interválicas de acuerdo a la armonía, que se mueve por terceras menores.

En la segunda semi-frase, que comienza en el último tiempo del tercer sistema y comprende el cuarto sistema, se puede observar un motivo de tres notas (encerrado en amarillo) que es repetido tres veces por terceras mayores ascendentes. La línea melódica resultante de esos motivos delinea la escala "GAP", que es comúnmente utilizada en jazz. La "GAP scale", también llamada escala-aumentada-simétrica, es la variación truncada del tercer *modo de transposición limitada* de *Olivier Messiaen*, con la construcción interválica: tercera menor, semitono, tercera menor, semitono, tercera menor, semitono. También puede considerarse esta escala, como la combinación de dos triadas aumentadas a una tercera menor arriba (Eb-G-B y Gb-Bb-D). Esta línea melódica está reforzada con otra voz que tiene la misma línea una tercera menor abajo. Ambas líneas que separadamente son dos transposiciones de la escala GAP, forman combinadas, el tercer modo completo *de transposición limitada* de *Messiaen* (C-D-Eb-E-Gb-G-Ab-Bb-B).

Teniendo en cuenta la forma como está armonizada esta melodía, es pertinente reflexionar y tal vez especular acerca del proceso compositivo que empleó Jim McNeely para crear este fragmento. Hipótesis: la idea primaria parece ser el motivo melódico que se convierte en la escala GAP y en el tercer modo de transposición limitada al ser reforzada una tercera menor abajo. Después, el bajo como segunda voz, desciende en blancas formando un arpeggio de un acorde disminuido (E-Db-Bb-G), el cual tiene una nota ajena al modo de la melodía, el Db. Luego, en la mitad de estas dos voces externas, Jim completa triadas mayores en

los tiempos fuertes, tomando la melodía en terceras menores como la quinta y la tercera mayor de cada triada, y a su vez estas triadas se mueven por terceras mayores ascendentes, dibujando un acorde aumentado con cada grado (ver Figura 18). Finalmente la línea resuelve de forma cromática ascendente en las voces superiores y descendiendo un tono en el bajo.

The musical score for Figure 18 is in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is marked with the following chords: Ab/E, C/Db, E/Bb, Ab/G, and A7/F. The piano accompaniment features a bass line with a chromatic descent and a treble line with a chromatic ascent. The final measure shows a resolution of the vocal line.

Figura 18 - Reducción de los últimos cuatro compases de la "sección B" de *Don't even ask!* de Jim McNeely

En este período de la pieza, y especialmente en la cuarta semi-frase, se puede evidenciar cómo Jim McNeely aborda procesos compositivos que abandonan el pensamiento armónico como elemento originador, (que es un punto de partida muy usual en jazz, tales como la consciencia interválica en las líneas melódicas, y la creación de melodías con comportamiento contrapuntístico. Aquí puede notarse que la línea del bajo tiene un carácter melódico e interválico particular, que actúa como segunda voz, y que la unión de todas las líneas melódicas crea un resultado armónico con un sonido particular.

Como consideración personal, a la hora de escribir música, es importante tener en cuenta estos acercamientos que emprenden la creación desde puntos de vista melódico, interválico, contrapuntístico y de desarrollo motivico, ya que con éstos

se pueden encontrar combinaciones sonoras bastante específicas, tanto desde un plano vertical (armónico), como de uno horizontal (líneas melódicas y/o armónicas). Adicionalmente, estos y otros acercamientos a la creación musical, tales como las texturas, el ritmo, y permutaciones temáticas entre otros, favorecen la exploración estética y la expresividad personal.

La tercera sección de esta pieza, o “sección C”, es un período de 16 compases divididos en dos frases de 8 y cuatro semi-frases de 4 compases. Estas semi-frases tienen un comportamiento de *pregunta – respuesta*, de forma que la primera y la tercera semi-frases que son idénticas, proponen, y la segunda y la cuarta, responden. Asimismo, Cada semi-frase también presenta un empleo de la *pregunta – respuesta*, dividiendo ésta en dos motivos. La primera semi-frase está constituida por dos motivos que parten de una misma idea melódica (encerrada con verde en la Figura 19), pero difieren en el desenlace.

Figura 19 - Reducción melódico-armónica de la "sección C" de Don't even ask! de Jim McNeely

Armónicamente este período está construido sobre un *vamp* de 2 compases que se repite formando una semi-frase, luego desciende una tercera mayor y varía, pero conserva el ritmo armónico de 2 compases que se repiten formando la segunda semi-frase. Esta frase de 8 compases se repite con una variación en el final de la cuarta semi-frase. En el *vamp* que se da en la primera y tercera semi-frases con los acordes Bb7 – Eb7sus/Bb, sólo varía una nota, el D del Bb7 sube a Eb y viceversa, y en el *vamp* de la segunda y cuarta semi-frases, Gb7sus – Gb7#11, el Cb del Gb7sus sube a C en el Gb7#11.

En la segunda semi-frase, puede verse un fragmento melódico (encerrado en azul en la Figura 19) que es reutilizado en la cuarta semi-frase con una ampliación melódica. Este fragmento conduce hacia un *tutti* en el que termina este período y que da paso al solo de saxofón alto.

4.3 CONDUCCIÓN DE VOCES – DISPOSICIONES ARMÓNICAS

En este segmento de análisis se estudia el tratamiento de voces y las estructuras armónicas que estos tres compositores han abordado en sus piezas. Con el propósito de entender sus acercamientos, se identifican ciertas características en la forma como cada uno de estos compositores conducen y reparten las voces en las secciones instrumentales de la *big band*, y se ofrecen reducciones de fragmentos de las piezas como ejemplos analíticos.

Adicionalmente, el análisis pretende generar conciencia en la construcción de estructuras armónicas durante proceso creativo, teniendo en cuenta los diversos acercamientos y técnicas utilizadas por los compositores que aquí se analizan.

4.3.1 Thad Jones: *All of me*

La obra de Thad Jones es frecuentemente analizada por estudiantes de jazz y es utilizada como material de estudio en libros de formación, debido al ingenio e inteligencia general de su escritura y de su manejo del ensamble. Particularmente, sus disposiciones armónicas y conducción de voces, son aspectos de su escritura que han sido notorios en el ámbito de la música de *big band*, y por esta razón también son atributos de la escritura de Thad que han merecido un particular estudio entre los estudiantes de esta música.

Rayburn Wright se refiere a la conducción de voces de Thad Jones, en su libro *Inside the Score*, de la siguiente forma:

“Los voicings de Thad siempre son ricos sin ser espesos ni turbios. Como Nestico, él hace que cada sección individual suene bien por sí misma, aunque todo el ensamble esté sonando” (Wright 1982)

Esta referencia de *Rayburn Wright* también se muestra acertada cuando se observa la conducción de voces en *All of me*, de Jones.

The image shows a musical score for Saxophones (Saxs.) and Trumpets & Trombones (Trpts. & Trbns.) for the introduction of 'All of Me' by Thad Jones. The score is divided into two systems. The top system is for Saxophones, and the bottom system is for Trumpets and Trombones. The saxophone part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure, circled in green. The trumpet and trombone part features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in the second measure, circled in blue. Chord symbols are provided above and below the staves.

Figura 20 - Reducción del score de la introducción de *All of me* de Thad Jones

En la Figura 20 se presenta una reducción del score sin sección rítmica, de la introducción de este arreglo. Thad empieza con tres acordes potentes en los bronce, en los que se puede notar algunas de las características comunes de sus disposiciones:

- Trompetas:
 - Están dentro de una octava.
 - Conservan extensiones de los acordes.
 - Melodía doblada en la quinta trompeta.

- Trombones:
 - Poseen las notas cordales principales: 3 y 7, y le dan la cualidad básica al acorde, lo que da sentido a las estructuras con extensiones de las trompetas.
 - Ya que el cuarto trombón no toca las tónicas de los acordes, todos los trombones están escritos en disposición cerrada.
 - La distancia del primer trombón a la quinta trompeta está dentro de una cuarta.

Seguidamente, los saxofones responden con disposiciones que tienen las notas cordales básicas en la parte baja y las extensiones arriba. Después los trombones aparecen, con una disposición abierta en la que el cuarto trombón toca las tónicas, y los otros trombones tienen las notas cordales básicas. En este punto y en los siguientes dos compases, los trombones tienen algunas de las estructuras más comunes en Thad Jones, de abajo hacia arriba:

- 1 – 7 – 3 – 5
- 1 – 3 – 7 – (#9)

En los últimos dos compases de este segmento, los saxofones tienen, en dos ocasiones (encerradas con verde en la Figura 20), particularidades en el empleo de extensiones de los acordes. En la primera, un A7 con #9 y b13 pasa a tener 9 y 13 naturales, y en la segunda ocasión un G7 con #9 pasa a tener 9 natural. La razón de este uso particular de las extensiones, parece ser por conveniencia de la línea cromática descendente que se percibe a la par con la melodía de las trompetas.

4.3.2 Maria Schneider: *My Ideal*

En la figura 21 se ofrece un fragmento de *tutti* en el compás 88 de este arreglo de Maria, en el que se pueden observar algunos aspectos importantes de su tratamiento de voces y de sus estructuras armónicas.

En principio, se puede observar que este fragmento lleva una melodía que empieza en un registro bajo y con una dinámica suave, y asciende por grado conjunto aumentando intensidad, hasta llegar a un acorde acentuado rítmica y dinámicamente. Esta melodía que es expuesta por la trompeta 1, es doblada por la trompeta 2 hasta el segundo compás, y por el saxofón alto 1 hasta el tercer compás, debido a que en estos primeros compases la melodía está en un registro bajo que es conveniente reforzar con más instrumentos.

Adicionalmente, cuando la melodía está en un registro tan grave resulta poco eficaz armonizarla con muchas notas debajo, porque se genera una sonoridad turbia o nebulosa, y es por esto que Maria decide acompañar las primeras notas de la melodía, con una segunda voz a unísono en las trompetas 3 y 4 y en el saxofón alto 2; y con una estructura de tres notas, incluyendo las notas cordales básicas (3 y 7), en los trombones y en los saxofones restantes.

Figura 21 - Reducción del score de un fragmento de *My Ideal* de Maria Schneider

A partir del tercer compás, la segunda voz se abre dejando estructuras de cuatro notas en las trompetas que presentan las extensiones de los acordes. La melodía principal, en la trompeta 1, está distanciada del resto de voces a intervalos mayores a tercera en casi todo el fragmento para dar primacía a la misma.

A lo largo de este fragmento, los trombones mantienen estructuras que poseen la tónica y las notas cordales básicas de los acordes, también llamadas distribuciones en coral. Cuando el cuarto trombón lleva los bajos de los acordes, el resto de la sección de trombones suele conservar disposición abierta, aunque en este arreglo puede observarse que Maria se interesa por incluir intervalos de segunda menor y mayor en sus disposiciones.

Los saxofones realizan un doblaje de los bronce, conservando una sonoridad completa de los acordes como sección particular. Sólo en el tercer compás, puede observarse una nota que no es un doblaje directo (encerrada con verde en la

Figura 21). Sin embargo, es común agregar notas cordales o extensiones que no están en los bronce, en la sección de saxofones.

En el cuarto compás de este fragmento hay una particularidad armónica (encerrada con rojo en la Figura 21), y es que a pesar de tratarse de un acorde dominante, Gb7 como sustituto de C7 conducido hacia Fm7, la melodía en este punto es un F, es decir la séptima mayor de Gb7. Puede notarse que el tercer trombón y el saxofón barítono tienen un E natural que crea una novena menor con la melodía, intervalo que usualmente se recomienda evitar, pero que en este caso Maria decide emplear.

4.3.3 Jim McNeely: *Don't Even Ask!*

En cuanto a los tratamientos armónicos y disposiciones en esta pieza, puede notarse que Jim McNeely conserva el acercamiento interválico que se puede notar también en sus melodías y armonías. McNeely se interesa por desarrollar sonoridades específicas y crea disposiciones armónicas e instrumentales a partir de construcciones interválicas. Un ejemplo de esto se presenta desde el comienzo de la pieza, en el que la melodía es acompañada por enlaces armónicos ejecutados por el piano, y luego por un ensamble de vientos.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef. Above the first two measures of the piano part are the chord symbols $B\Delta\#11$ and $A\flat\Delta\#11$. The piano part features chords with fingerings 5J and 2m. The melody is accompanied by chords $B\Delta\#11$ and $A\flat\Delta\#11$.

Figura 22a - Reducción de la primera repetición de un fragmento de la "sección A"

The image shows a musical score for a section of a piece. At the top, there are two chord symbols: $B\Delta\#11$ and $A_b\Delta\#11$. The score is divided into two main parts: 'Flauta, Trpts, Trbn.' and 'Pno.'. The 'Flauta, Trpts, Trbn.' part consists of a single staff with a treble clef, showing a melodic line with a slur and a fermata. The 'Pno.' part consists of two staves (treble and bass clefs). The piano accompaniment features chords with intervals marked in orange: '5J' (perfect fifth) and '2m' (second minor). The score is marked with a repeat sign and the number '17' at the beginning of the piano part.

Figura 22b - Reducción de la segunda repetición de un fragmento de la "sección A"

En la Figura 22a, puede observarse cómo la exposición de la melodía es acompañada con acordes que están dispuestos con un predominio de quintas justas. En la Figura 22b, la repetición de la melodía es acompañada por los mismos acordes en el piano y por otra construcción cordal, ejecutada por un ensamble de vientos, también utilizando quintas justas y complementando los acordes del piano.

Hacia el compás 19, en la sección B, McNeely escribe acordes dominantes suspendidos que acompañan la melodía principal. Estos acordes son dispuestos en tres trombones y tres saxofones, teniendo en cuenta, el material interválico como elemento importante en la sonoridad específica de los acordes y de este fragmento. En la Figura 23 se puede observar la utilización notable de intervalos de séptima y quinta en la construcción de los acordes, y que casi todos los intervalos son superiores a una quinta. Estos acordes están contruidos en disposición abierta en cada sección particular, de forma que los saxofones encajan

presenta un *tutti* que es preparado instrumental y dinámicamente desde la segunda frase de la sección C.

The image shows a musical score for Saxophones (Saxs.) and Trumpets & Trombones (Trpts. & Trbns.). The score is divided into two systems. The first system is for Saxs. and the second system is for Trpts. & Trbns. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The score shows a tutti section with chord reductions. The chords are: Gb7sus, G7, Ab7, and A7. The Saxs. part features a melodic line with slurs and ties. The Trpts. & Trbns. part features a harmonic line with triads and dyads, with the fourth trumpet doubling the first trumpet an octave lower.

Figura 24 - Reducción de un fragmento de la "sección C"

En este breve *tutti*, se pueden apreciar algunas de las técnicas de disposición de voces, que son utilizadas también en las piezas de Thad y Maria:

- La utilización de triadas en las trompetas que ilustran las extensiones de los acordes.
- La cuarta trompeta doblando la primera, una octava abajo.
- Trombones en disposición cerrada y con las notas cordales básicas.

5. CONCLUSIONES

Del análisis de las tres piezas realizado en este trabajo, se exponen a continuación algunas conclusiones importantes relacionadas con el perfeccionamiento de la técnica compositiva por medio del análisis musical.

- En mi experiencia compositiva, y especialmente durante el desarrollo de este trabajo, he encontrado que el análisis de piezas es un elemento indispensable en la formación y también en el desarrollo de la actividad creativa, debido a que es un proceso en el que se observa la música y la creación desde un plano intelectual, y que tiene a su vez, un efecto directo en la conciencia que de alguna forma causa un impacto sobre la intuición.
- La forma es un elemento de la composición musical sobre el que es conveniente reflexionar ampliamente.

La utilización de una macro-forma tripartita ha sido tan usual en jazz, que se ha convertido en un elemento de la práctica común. Esta macro-estructura de las piezas, consiste en la presentación de la melodía o la “cabeza”, desarrollo de improvisaciones, y re-exposición de la melodía. La primera de estas secciones generalmente contiene la estructura armónica en la que se desarrolla el resto de la pieza, y por esta razón tiene una importancia especial. El estudio de *standards* favorece la conceptualización y comprensión de este tipo de estructuras armónicas que presentan el contenido principal de la pieza, conjuntamente con el discurso melódico-rítmico. Adicionalmente, el estudio de *standards* permite desarrollar una conciencia global en la actividad compositiva con el fin de lograr coherencia en el resultado sonoro.

La utilización de recursos compositivos que varían, transforman o abandonan las estructuras cíclicas, es de suma importancia en la exploración y desarrollo de la propia técnica compositiva. Así mismo, es conveniente llevar procesos de exploración con las formas libres y la creación de discursos extendidos, teniendo en cuenta los acercamientos hacia la coherencia estructural y sonora, proporcionados por el análisis y la práctica de las formas más definidas.

- Tanto en contextos tonales, como por ejemplo en los arreglos de Thad Jones y de Maria Schneider, como en otros modales o no tonales, como la pieza de Jim McNeely, se debe procurar mantener claridad en el discurso melódico y en la relación de éste con la armonía. El análisis de *standards* es también conveniente en la búsqueda de este propósito, junto al estudio melódico-armónico de otros estilos, períodos o compositores particulares.

Entre los elementos que ayudan a lograr claridad en el discurso, se deben tener en cuenta:

- La creación de motivos melódicos y el desarrollo coherente de los mismos.
- La utilización de melodías diatónicas o determinantes tonalmente que pueden ser armonizadas cromáticamente, generando sonoridades diversas pero conservando implícitamente la cualidad tonal.
- El tratamiento armónico de las resoluciones en el discurso melódico, asumiendo los puntos de llegada como puntos generadores de enlaces armónicos.
- El contenido interválico de las líneas melódicas y la utilización de este contenido como recurso generador de unidad.
- Un acercamiento contrapuntístico a la creación del discurso, creando líneas melódicas en las voces extremas que definan la sonoridad general, y completando verticalmente las sonoridades particulares.

- En la creación de estructuras armónicas (plano vertical), se considera conveniente tener en cuenta la conducción melódica de las voces (plano horizontal), asumiendo cuidadosamente la función de cada voz en beneficio del resultado sonoro.

Bibliografía:

Babbitt, Milton. "Who cares if you listen?" 1958.

Bas, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi, 1947.

Bracke, Ryan. "Developmental devices used to create coherence and unity in multi-movement suites in a modern jazz orchestra setting." New Zealand, 2013 .

Dobbins, Bill. "Jazz arranging and composing." n.d.

Lerdahl, Fred. *Cognitive Constraints on Compositional Systems*. New York: Harwood Academic Publishers, 1992.

McDaniel, Christopher. *The Emancipation of Consonance: A Pedagogical Approach*. University of North Carolina, 2012.

McNeely, Jim. "Arranging "Up from the skies" for the Vanguard Jazz Orchestra." n.d.

Mullenweg, Matt. "<http://jazz-quotes.com/>." n.d.

Schneider, Maria. "Days of wine and roses - Live at the Jazz Standard." *Liner Notes (Originalmente en inglés)*. New York, 2000.

Sebesky, Don. *The Contemporary Arranger*. Alfred Music, 1979.

Spitzer, Peter. «Jazz Standards: Harmony and Form.» *jazzstandards.com*. s.f.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice-Hall, 2000.

Street, Donald. *The modes of limited transposition*. Musical Times, 1976.

Wright, Rayburn. *Inside the score*. New York: Kendor Music, 1982.