



Vigilada Mineducación

**Seis composiciones de jazz en ritmos colombianos para formato de piano solo, trío y  
cuarteto**

Carlos David Galeano Giraldo

Trabajo de grado para optar el título de Magister en música, Universidad EAFIT

Asesor, docente

Fernando Gil Araque

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
MEDELLÍN  
2023

## Resumen

El artículo muestra formas en que algunos elementos de la vida cotidiana se transforman en insumos musicales para la composición de seis piezas de jazz para piano solo, trío y cuarteto. Con esto se busca aportar a la resignificación del jazz en un contexto musical local con la creación de piezas basadas en ritmos de músicas tradicionales de algunas regiones de Colombia y dos géneros populares: la balada y el latín jazz. Para esto, se considera una compilación integral de herramientas musicales y técnicas para mejorar la forma de improvisar o componer en el piano, sugeridas por Fred Hersch y Bert Ligon. Además, se presenta una colección de acordes transcritos desde fragmentos de audio de Fred Hersch. Luego, se describe el proceso compositivo y el análisis musical de cada una de las seis piezas, desde los elementos conceptuales que fueron fuente de inspiración. Finalmente se muestran las reflexiones y conclusiones más importantes en este proceso de composición y estudio de la improvisación jazz.

**Palabras clave:** Jazz Colombiano, proceso de composición, transcripción y análisis, improvisación, Fred Hersch, piano solo, cuarteto y trío de jazz.

### **Abstract**

The article shows ways in which some elements of daily life are transformed into musical inspirations for the composition of six jazz pieces for piano solo, trio and quartet. This article also seeks to contribute to the redefinition of jazz in a local musical context with the creation of pieces based on traditional music rhythms from regions of Colombia, and two popular genres: the ballad and latin jazz. For this, a comprehensive compilation of musical tools and techniques to improve the way of improvising or composing on the piano suggested by Fred Hersch, and Bert Ligon is considered. Also, there is a collection of chords from transcriptions of audio fragments by Fred Hersch. Then, the compositional process and the musical analysis of each of the six pieces are described, from the conceptual elements that were a source of inspiration. Finally, the most important reflections and conclusions in this process of composition and study of jazz improvisation are shown.

**Keywords:** Colombian jazz, compositional process, transcription and analysis, improvisation, Fred Hersch, solo piano, jazz quartet and trio.

## Introducción

La consolidación de un estilo personal de improvisación jazz requiere también de la interacción musical en el contexto social cercano. Esto no solo permite poner en uso las herramientas de improvisación que se van adquiriendo con los años, sino que además da un significado social al aprendizaje desde la interacción musical con otros. Es en este aspecto que las músicas tradicionales y folclóricas y las historias sociales alrededor del músico pueden aportar a la consolidación de su formación musical como intérprete e improvisador de jazz.

Si bien en Colombia el jazz tiene una amplia trayectoria, como lo presenta Vega (s.f.) en su recopilación de discos de *Jazz colombiano*, es importante reflexionar acerca de cómo se puede seguir dando esta experimentación y confluencia de las músicas tradicionales con el jazz, incluso con fines formativos y académicos. En concordancia con lo anterior, Bartók (1949), uno de los compositores más influyentes del siglo XX, menciona que uno de los caminos más acertados para generar un discurso musical oxigenado es el de la búsqueda de material musical en nuestro folclor. Él afirma que la música del folclor no es pretenciosa. Es honesta y tiene un poder expresivo ilimitado. Además, destaca cómo muchos músicos del siglo XX también acudieron a diferentes culturas en Europa del Este, para recoger material musical y cultural para la creación de obras maestras.

A partir de lo anterior, surge la idea de apropiación y resignificación del jazz en el contexto musical local con la creación de piezas basadas en ritmos de músicas tradicionales de algunas regiones de Colombia. El punto de partida temático de creación de las seis piezas es la cotidianidad y la experiencia familiar desde mi perspectiva personal. Las piezas compuestas personifican los caracteres y experiencias de los integrantes de mi núcleo familiar (padres, hermano, sobrinos y esposa). Estos se transforman en insumos musicales para las composiciones.

También se toman elementos desde la transcripción de material armónico y *voicings* del pianista de Jazz Fred Hersch.

El presente texto muestra algunas reflexiones que van ligadas a la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede resignificar el jazz en el contexto musical local con la creación de piezas basadas en ritmos de músicas tradicionales de algunas regiones de Colombia?

Para dar respuesta a esta pregunta, se definen las herramientas técnicas musicales e instrumentales usadas en la creación de las seis composiciones de jazz en ritmos colombianos para formato de piano solo, trío y cuarteto, además de mostrar el proceso en el cual lo cotidiano puede detonar ideas compositivas que consoliden un lenguaje de composición e improvisación propio.

Como objetivos específicos se tendrán: (1) la definición de la relación entre composición e improvisación; (2) la descripción de diferentes herramientas compositivas; (3) la definición de transcripción y las metodologías usadas para recolectar la información y material sonoro; (4) la descripción de conceptos preinventivos y plan de composición y (5) el análisis de las seis composiciones de jazz para formato de piano solo, trío y cuarteto, como proceso de investigación creación.

Para la escritura de este artículo se empleó el método de investigación cualitativo y exploratorio, y la tendencia auto etnográfica y documental para el análisis de material auditivo de referencia. El método cualitativo busca comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo (López & Opazo, 2014, p.84).

## **1. La improvisación y la composición**

Dentro de la formación del músico profesional de jazz particularmente, la “elocuencia” en el discurso musical improvisado es uno de los puntos más relevantes a desarrollar, además de un

lenguaje de improvisación auténtico. Mehlau (s.f.) expone que la imitación es necesaria para el desarrollo de este último. De igual manera afirma que la autenticidad en la improvisación del jazz está directamente determinada por lo bien que un intérprete ha absorbido las "lecciones" de sus predecesores. Además, plantea que la verdadera originalidad y, por tanto, la verdadera creatividad, nunca tiene lugar en un vacío histórico; siempre está arraigada a algo que ha sucedido antes. Este postulado reafirma la idea de que el músico improvisador necesita de referentes musicales para imitar, es decir un (input). Posteriormente la información musical absorbida es procesada y reinterpretada desde el instrumento en los solos. Esta nueva versión a los oídos de otros se interpreta como un estilo propio por las formas en las que se reconstruye la información (párr. 10-16).

Por otra parte, la herramienta más ampliamente conocida para "imitar" o absorber información musical de otros desde el ámbito académico del jazz ha sido la transcripción de solos (Hinz, 1995, p. 26). Esta herramienta permite un análisis musical detallado de los fenómenos sonoros en términos rítmicos, melódicos y armónicos. De esta manera se observa cómo funcionan los elementos sonoros involucrados, para posteriormente recrearlos en otro contexto musical, ya sea en la interpretación de un solo de un "standard" o una nueva composición. Este proceso de recreación consiste en aplicar dispositivos compositivos comunes a las ideas extraídas de otros. De esta manera se adquiere la técnica de componer "espontáneamente" (Ligon, 1999, p.vii).

Con relación al proceso de composición, Osuna (2015) expone que dicho proceso es lineal simple: proceso generativo-estructura preinventiva-proceso exploratorio. Durante un mismo proceso exploratorio actúan secuencias de procesos generativos que producen o transforman las estructuras preinventivas (pp. 6-7).

En la improvisación el proceso no es diferente. El punto de partida es lo escuchado, luego lo que resuena en la mente se prepara a través de la repetición y la adaptación a diferentes contextos armónicos, incluso de forma exploratoria. Más tarde la mente lo asimila y está en capacidad de hacerlo funcionar de forma fluida. Esos elementos musicales preinventivos se podrían clasificar y catalogar como herramientas de composición o creación. Bajo un principio similar, Stainer y Barrett (2009) definen la composición como: (1) una pieza musical, construida según las reglas del arte; (2) El arte de componer música, guiado por reglas científicas (p.102). Pease (2003) por su parte afirma que esta implica “escribir” combinaciones específicas de elementos melódicos, armónicos y rítmicos que, a su vez, producen formas sonoras reconocibles idiomáticamente (p. ix).

Randel (2003) añade que el término se usa con mayor frecuencia en oposición a la improvisación. En este sentido se habla de la composición como una actividad realizada antes de la interpretación y cuyas características se especifican con suficiente detalle para conservar su identidad esencial de una interpretación a otra, a diferencia de la improvisación (pp. 568-570). Sin embargo, la oposición entre improvisación y composición no es del todo clara, y el estado de los conceptos varía ampliamente con el tiempo y el lugar. Particularmente las culturas no occidentales cambian considerablemente el término composición en la medida en que son aplicables los conceptos inicialmente descritos. La práctica de la improvisación y la composición involucra entonces el uso de ciertas reglas o estructuras sonoras como puntos de partida establecidas o moldeadas desde una tradición cultural. Algunas de estas reglas son incluidas en este texto como herramientas musicales de composición e improvisación.

Vale la pena mencionar que, desde la perspectiva del jazz, los músicos improvisadores de un ensamble no solo deben estar preparados para “componer” música en tiempo real, sino también para direccionar conjuntamente las ideas y dar forma con el mayor detalle posible a la

pieza en poco tiempo o en tiempo real. Pero nada de esto puede suceder si no hay una preparación práctica previa.

La aplicación de recursos compositivos en la invención de los ejercicios capacita al improvisador en el arte de la composición y el arte de desarrollar una idea. Estas habilidades, ejercicios y técnicas de composición se aplican luego a estudios (ejercicios de limitación) y se colocan en escenarios musicales útiles. De acuerdo con Ligon (1999), los principales objetivos en esta metodología son:

- (1) Tocar los ejercicios preparados (limitando los elementos musicales) para el desarrollo de la técnica física, la memoria muscular y las habilidades mentales.
- (2) Yuxtaponer ejercicios con ejemplos musicales para agilizar las conexiones neuronales y reforzar la función práctica de los ejercicios.
- (3) Pensar en el desarrollo de los ejercicios, ver de dónde se extrajeron los ejercicios y aplicar dispositivos compositivos comunes a las ideas extraídas (1999, p. vii).

### **1.1 Sobre las formas de aprendizaje de la improvisación**

El aprendizaje del arte de la improvisación jazz, se ha dado históricamente por tradición oral, es decir, en la interacción directa entre aprendiz, maestro y contexto social donde ocurre la música. Hoy en día, existen gran cantidad de tratados teóricos que enseñan dicho arte. Re (2004) afirma que, en la actualidad, críticos de los programas de estudio de jazz en colegios y universidades de los Estados Unidos reconocen que los procedimientos, métodos y materiales utilizados en la enseñanza han abandonado la tradición auditiva-imitativa. Incluso se llega a hablar de músicos improvisadores de oído o músicos improvisadores teóricos, “*ear or theory player*” (Ligon, 2001, p. viii). De esta manera quedan separados los dos conceptos. Según el mismo autor, no puede

existir una buena interpretación o improvisación sin una noción de contexto, a la que llamamos teoría musical.

La educación del músico “académico” occidental históricamente también se dio desde la tradición oral y la integralidad de conceptos en un mismo escenario. Esta dependía del grado de maestría del que le enseñaba y la relación entre maestro y alumno, habitual en los oficios artesanos durante muchos siglos. El oficio de hacer música se trataba en primer lugar de la técnica musical: la composición y la ejecución instrumental, pero también, en relación con ellas, la retórica, para poder hacer que la música fuera elocuente. Ya desde el barroco, desde 1600 aproximadamente hasta las últimas décadas del siglo xviii, se decía que la música es un lenguaje de sonidos. “El maestro, pues, enseña al alumno su arte y todos los aspectos de dicho arte. No sólo le enseña a tocar un instrumento o a cantar, sino también a ofrecer la música” (Harnoncourt, 2006, p. 29).

De esta manera, las asignaturas musicales como la teoría y la composición son forjadas desde la ejecución instrumental, práctica o imitación directa, bajo lineamientos delimitadores (contrapunto y estilo), y la interacción directa con referentes idiomáticos. En armonía con lo anterior, Mosher (2019) recoge múltiples evidencias convergentes que respaldan que los humanos desarrollan habilidades auditivas a través de un aprendizaje implícito al estar inmersos en un ambiente musical de un estilo en particular. Además de las habilidades auditivas, Berliner (1994) afirma que existen muchos factores que afectan el aprendizaje de la improvisación jazz, tales como las primeras experiencias musicales, como asistir a presentaciones en vivo y escuchar grabaciones; la forma como mejora su técnica; la influencia de los colectivos de música; la relación con los espacios donde se toca y la relación del intérprete con el oyente.

Teniendo en cuenta la manera en que se ha dado el aprendizaje musical en dos épocas distintas, se sugiere que la manera en que se enseña y se aprende la música requiere de la

tradición oral y el contexto social. Por esta razón las músicas que están en un contexto cercano al aprendizaje influyen de forma significativa en la consolidación de un lenguaje propio.

### **1.3 Herramientas musicales de composición e improvisación.**

Existen dos categorías generales dentro de las herramientas que se deben tener presente en la elaboración o creación del discurso improvisado en el jazz: (1) paráfrasis de la melodía o tema principal: agregando a la melodía, cambiando el contenido rítmico, ornamentando o embelleciendo el contorno general, y (2) improvisación en la armonía: generalización y especificidad armónica (Ligon, 1999, p. vii).

Ambas categorías se asocian con los términos *variación* (Michels, 1996, p. 157) y *sustitución armónica* (Michels, 1996, p. 97). Ambas categorías en la música occidental están transversalizadas por el contrapunto, que es el arte de combinar dos o más líneas melódicas al tiempo; el conjunto de consideraciones lineales en la elaboración de melodías que suenan juntas y a su vez los principios técnicos que rigen tales consideraciones (Randel, 2003, p. 629).

Históricamente dichos principios se han abordado desde la improvisación en un sentido práctico. Un ejemplo de esto es la experimentación que se dio en el medioevo con la improvisación de *tropos*, donde se comenzaron a instaurar dichas consideraciones desde lo práctico (*organum primitivo*) y posteriormente se refinaron y se comenzaron a “componer” con el *nuevo organum*. Su evolución continuó en el Renacimiento, permeando el plano secular, y su máxima evolución se presenta en el período Barroco (Michels, 1996, pp. 95,191,199).

Esta evolución tuvo como resultado herramientas o técnicas para el desarrollo de motivos musicales usados hasta la actualidad. La tabla 1 muestra las herramientas o técnicas para el desarrollo de motivos (Ligon, 1999, p. viii) (Ligon, 2001, p. 408).

**Tabla 1***Herramientas o técnicas para el desarrollo de motivos*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimiento</b>
Repetición	Repetir el motivo expuesto.
Secuencia	Repetir el motivo en otros grados de la tonalidad inicial.
Transposición	Presentar el motivo expuesto en otra tonalidad.
Cambio de modos	Presentar el motivo expuesto en otro modo o escala.
Fragmentación	Un fragmento de un motivo puede repetirse y variarse separadamente del resto del motivo (longitud del motivo: más corto que el original).
Interversión	Fragmentos del motivo presentados en diferente orden.
Extensión	Material añadido al final del motivo.
Expansión	Material añadido en medio del motivo.
Compresión	Material removido en medio del motivo.
Ornamentación y Embellecimiento	Uso de notas vecinas y otros dispositivos de ornamentación, aun manteniendo el motivo reconocible.
Aumentación	Hacer que la unidad rítmica o el intervalo de tono sean más grandes.
Disminución	Hacer que la unidad rítmica o el intervalo de tono sean más pequeños.
Invertir	Invertir contorno (al revés: lo que sube baja).
Retrogradación	Reproducir al revés.
Inversión retrogradada	Al revés y reproducir al revés.

Desplazamiento o cambio de intervalos	Mismo ritmo, intervalos alterados.
Desplazamiento rítmico	Mismo ritmo, presentado en un tiempo distinto del compás.
Cambio rítmico	Mismos intervalos, ritmo variado.

*Fuente: elaboración propia con base en los textos de Ligon (1999, p. viii) (2001, p. 408) y Caltabiano (s.f.).*

Si bien la tabla anterior recopila algunos de los procedimientos existentes para la paráfrasis o variación de la melodía que principalmente tienen que ver con el material sonoro de duración y altura, Hersch (2021) ofrece una compilación integral y específica de herramientas en *Thoughts and Experiments with Solo Piano*, desde las siguientes categorías: ritmo, armonía, melodía, forma y recursos pianísticos. De esta compilación solo se presentarán algunas que fueron usadas en el proceso de composición de las seis piezas

## **Tabla 2**

### *Herramientas rítmicas de composición e improvisación*

<b>Herramientas Rítmicas</b>	<b>Procedimiento</b>
Alternancia de frases con diferentes valores rítmicos.	Componer, interpretar e improvisar frases largas alternando las figuraciones de negras, corcheas, tresillos, semicorcheas, tresillos de semicorcheas, fusas, etc.
<i>Rubato</i>	Componer, interpretar e improvisar acelerando y luego ralentizando el tempo.
<i>Accelerando</i>	Componer, interpretar e improvisar aumentando gradualmente la velocidad (o tempo).


Ritardando	Componer, interpretar e improvisar disminuyendo gradualmente la velocidad (o tiempo).
Fraseo cruzando la barra de compás	Componer, interpretar e improvisar frases que rompan los límites rítmicos y armónicos de la barra de compás para evitar una estructura cuadrículada. (anticipación, retardo, apoyatura, yuxtaposición de métricas).
Tocar o desarrollar el tema en otras métricas.	Si el tema se presenta inicialmente en 4/4 se puede tocar en: 3/4, 5/4, 7/4.
<i>Rhythmic feels: swing, straight.</i>	Se refiere a las diferentes maneras de sentir el ritmo. Consiste en componer o improvisar con figuraciones de <i>swing</i> o <i>straight</i> ; atrás o adelante del metrónomo.
Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente (o fracción de un tiempo)	Esta herramienta complementa el fraseo cruzando la barra y busca también evitar una estructura cuadrículada.
Polirritmia (yuxtaposición de ritmos ternarios, binarios o compuestos).	Improvisar usando ritmos de 2 contra 3, 3 contra 4, etc.; manos inversas.
<i>Dotted rhythms</i> (ritmos usando figuras con puntillo)	Componer, interpretar e improvisar con notas de puntillo de manera que la duración de cada nota se prolongue sobre los tiempos débiles del siguiente pulso generando síncopas <sup>1</sup> .

*Fuente: elaboración propia con base en los conceptos de Hersch (2021).*

<sup>1</sup> Síncopa: acentuación que se realiza de un elemento rítmico débil. (Valencia, 2004, p. 51)

**Tabla 3***Herramientas armónicas de composición e improvisación*

<b>Herramientas Armónicas</b>	<b>Procedimiento</b>
Puntos pedal	Mantener una nota pedal en una frase, o sección. A menudo la nota pedal es la tónica o la dominante de la escala o el modo. Esta se sostiene o se repite, generalmente en la voz bajo. La melodía y/o la armonía se mueven sobre la nota pedal en el registro superior, creando relaciones consonantes y disonantes con ella (Pease, 2003, p. 92).
<i>Polychord</i> (poliacordes)	En la práctica real, un poliacorde suele ser una combinación de solo dos acordes que crea un sonido más complejo (Haerle, 1980, p. 30). De esta manera el procedimiento, consiste en superponer un acorde sobre otro.
Armonización libre: funcional o abstracta	Armonizar la melodía o tema de manera funcional, es decir pensando en las funciones armónicas; o de manera abstracta, eligiendo acordes espontáneamente partiendo de la nota de la melodía que puede estar contenida en cualquier tipo de acorde (mayor, menor, disminuido, etc).
Ritmo armónico lento	Componer o improvisar progresiones donde los cambios armónicos ocurran cada 8 compases o más. Este procedimiento es muy común en la música modal (similar a “so what” del compositor Miles Davis).
Ritmo armónico rápido	Componer o improvisar progresiones donde los cambios armónicos ocurran cada dos pulsos o uno, en un compás.

Acordes de paso cromáticos ( <i>Chromatic Harmony</i> )	Componer o improvisar conectando dos acordes en movimiento interválico de medio tono generalmente. Ya sea desde los conceptos de la armonía funcional con resolución de tritono o con el uso de notas en común entre el punto de partida y el punto de llegada.
Movimiento armónico paralelo	Componer o improvisar usando progresiones armónicas en las cuales un acorde de determinada cualidad se mueva de forma paralela: Cm7-Dm7-Em7; AbMaj7-Fmaj7-Dmaj7-Bbmaj7.
Armonía densa e implementación de <i>clusters</i>	Incorporar muchas notas en un mismo acorde en disposiciones generalmente cerradas y/o <i>clusters</i> .
Armonía en disposiciones abiertas (4tas y 5tas)	Implementar acordes contruidos en intervalos de cuarta o quinta. Ejemplo: Cm11
	
Nota: Esta secuencia e imagen es de elaboración propia.	
Armonía modal	Componer o improvisar en modos, es decir en diferentes centros tonales que tienen un ordenamiento en particular en su serie de notas. Lo anterior se puede dar a nivel armónico y melódico (modos: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio).
Sustitución tritonal	Componer o improvisar implementando acordes de sustitución tritonal o sexta aumentada.
Interpolación de progresiones II-V.	El uso de progresiones II-V interpoladas puede servir como factor de sorpresa para el oyente, por la interrupción parcial de la progresión armónica que se

venía desarrollando al incluir II-V en medio de la progresión original.

*Nota: Aunque en algunas de las herramientas se habla de “melodía” se incluyen en la categoría armonía por el énfasis en la relación “acorde y escala”.*

*Fuente: elaboración propia con base en los conceptos de Hersch (2021).*

#### **Tabla 4**

##### *Herramientas melódicas de composición e improvisación*

<b>Herramientas Melódicas</b>	<b>Procedimiento</b>
Desplazamiento de octava	Cambiar la octava de la melodía ya sea en la reexposición del tema, o durante la exposición en frases cortas o largas.
Saltos grandes	Implementar saltos de intervalo amplios en la melodía.
Frases melódicas partiendo de anacrusas	Componer, interpretar e improvisar frases melódicas en anacrusa.
Composición o improvisación motívica	Componer, interpretar e improvisar usando los dispositivos mencionados en la tabla 1.
Improvisación melódica (cantáble).	Crear melodías que imiten la voz cantada.
Improvisación disonante	Usar escalas fuera de tono, <i>clusters</i> u otras herramientas que recreen sonoridades disonantes.

*Fuente: elaboración propia con base en los conceptos de Hersch (2021).*

**Tabla 5***Recursos pianísticos de composición e improvisación*

<b>Recursos Pianísticos</b>	<b>Procedimiento</b>
Sonidos Cortos	Tocar o componer incluyendo notas o articulaciones cortas.
<i>Legato</i>	Tocar o componer incluyendo frases <i>legato</i> .
Acordes a dos manos	Tocar acordes a dos manos, con acordes <i>drop</i> o haciendo uso de poliacordes, estructuras cuartales, etc.
<i>Stride</i>	La mano izquierda se alterna entre la nota del bajo y el acorde en ritmos de <i>swing</i> , a menudo sonando una décima con la nota de bajo en tiempos fuertes (Randel, 2003, p. 2316).
Amplio contraste de dinámicas	Tocar con dinámicas contrastantes.
Líneas dobladas: a la octava, a dos octavas.	Doblar las líneas melódicas a la octava o a dos octavas.
Pedal	Tocar probando alguna de las siguientes cosas: sin pedal, una <i>corda</i> pedal, mucho pedal.
<i>Vamps</i>	El procedimiento de <i>vamp</i> consiste en crear una frase introductoria o de acompañamiento simple o una progresión de acordes que puede repetirse indefinidamente hasta que entre un solista (Randel, 2003, p. 2572).
<i>Ostinatos</i> : románticos con pedal, articulados, intervalos estrechos, intervalos amplios.	Este procedimiento consiste en componer o improvisar en un patrón musical breve

que se repita persistentemente (Randel, 2003, p. 1728).

*Fuente: elaboración propia con base en los conceptos de Hersch (2021).*

## **Tabla 6**

### *Herramientas de forma en composición e improvisación*

<b>Herramientas en la forma</b>	<b>Procedimiento</b>
Perder la forma	Este procedimiento consiste en salirse de la forma convencional en la que originalmente se estructura el tema. Suele aplicarse mucho cuando se toca a piano solo.
Extender la forma	Aumentación aplicada a la forma
Hacer interludios	Sirve para extender la forma y consiste en interpolar melodías relacionadas con el tema principal.

*Fuente: elaboración propia con base en los conceptos de Hersch (2021).*

*Nota: Desde la tabla 2 hasta la 6, se presenta una compilación integral de elementos musicales y pianísticos específicos en los cuales enfocarse durante las prácticas para mejorar la forma de improvisar o componer en el piano como instrumento solista. Esta forma de estudiar fue propuesta por Hersch (2021) y la explicación del procedimiento es de elaboración propia con base en otros autores mencionados dentro de las mismas tablas.*

Las herramientas mencionadas en las tablas de la 2 hasta la 6 pueden abordarse como ejercicios de limitación (como se explica en la página 8). Los ejercicios de limitación pueden ser, en sí mismos, composiciones. La dinámica de estos es estudiar por separado alguno o varios de los elementos mencionados en las tablas de la 2 a la 6; aplicados sobre la progresión armónica de

un standard de jazz, o incluso, algún tema popular o tradicional. Las posibilidades son infinitas y pueden dar como resultado nuevas composiciones o ideas que pueden terminar de desarrollarse en otro momento.

## **2. Sobre la transcripción y los métodos**

La transcripción es parte fundamental en el aprendizaje de las diferentes formas de hacer música en todas las culturas. Sin embargo, es solo la primera fase en el proceso de composición o de improvisación. Es el proceso donde recolectamos todo el material sonoro que se quiere interiorizar, ya sea registrándolo en notas descriptivas con el uso de notación musical con el fin de analizarlo, o simplemente exponiéndonos a él de forma constante y acudiendo a la imitación directa. Hinz (1995, p. 25) explica que la transcripción puede entenderse de dos maneras: (1) como la práctica de escribir la música que se escucha usando los símbolos de notación musical y (2) cualquier otro proceso utilizado por instrumentistas y cantantes para aprender a tocar música de una grabación sin el uso de la notación. En ambos casos el elemento esencial de la transcripción es escuchar de forma cuidadosa y detallada, con el fin de absorber la mayor cantidad de información posible. Desde el punto de vista de la musicología del jazz particularmente, Cugny y Mauduit (2019) atribuyen a la transcripción un papel descriptivo (cómo es lo que suena) o prescriptivo (cómo se toca).

Por otra parte, Schnabel (2021) estructura un método de transcripción para el desarrollo de un estilo personal de improvisación resumidos en los siguientes pasos:

1. Determinar qué solos transcribir total y parcialmente (conexión emocional)
2. Establecer un cronograma de práctica, aproximadamente entre dos y cuatro semanas.

Luego para cada solo:

3. Escuchar y cantar por tiempos prolongados

4. Aprender el solo en el instrumento y escribirlo

5. Practicar y perfeccionar el solo (pp. 217).

En la misma línea Farley (2019) expone tres métodos principales para transcribir música:

(1) Aprender el conjunto de elementos (melodía, ritmo y armonía) mentalmente, escribirlo más tarde sería opcional; (2) escribir la música que se escucha usando los símbolos de notación musical lejos del instrumento, aprenderlo más tarde sería opcional y (3) Aprender el conjunto de elementos (melodía, ritmo y armonía) desde el instrumento directamente, escribiéndolos a medida en que se avanza (p. ii). En el proceso de recolección de material sonoro de fuentes de grabación de Fred Hersch, se usaron los métodos de transcripción 1 y 2. Este último fue usado especialmente en los pasajes de mayor complejidad armónica o contrapuntística.

## **2.1 Transcripción y notación**

De acuerdo con Harnoncourt (2006), la notación musical es un sistema de escritura codificada extremadamente complejo que suele ser inexacto y su significado es relativo al tiempo y al contexto musical. Este sistema existe en función de fijar las ideas musicales de los compositores para ser interpretadas, transmitidas y accesibles en la posteridad. La transcripción, entendiéndose desde la fijación de lo que escuchamos en una partitura, es inexacta y además puede ser subjetiva al transcriptor (pp. 36-58).

De esta manera la transcripción como ejercicio apunta más a la inmersión auditiva de un estilo y al uso de la tecnología (grabaciones de audio y video) como una forma de expandir la tradición oral de la música.

En esta misma línea, Rusch, Salley y Stover (2016), en un estudio basado en el análisis de tres transcripciones realizadas por diferentes músicos a partir de un solo del saxofonista Soni Rollins, llegan a las siguientes conclusiones : (1) las transcripciones de jazz

sirven simultáneamente para propósitos descriptivos y prescriptivos, (2) las transcripciones reflejan las necesidades estratégicas del analista y la audiencia prevista y (3) las transcripciones son actos interpretativos que contienen las huellas de la experiencia individualizada de los objetos acústicos.

Lo anterior apoya la idea de que no hay una verdad absoluta a la hora de intentar transcribir un fenómeno sonoro a través del sistema de notación. Además, refleja la necesidad de acompañar el análisis musical desde la audición de la fuente primaria que en este caso sería el fonograma o grabación, para poder darle sentido a todo aquello que no puede ser especificado de forma escrita. De todo lo anterior se concluye que es importante el proceso de codificación en el papel en términos de análisis descriptivo y prescriptivo, aunque los resultados varíen de una transcripción a otra, y en la misma medida es importante escuchar de forma profunda, consciente y repetitiva lo que se quiere absorber.

## **2.2 Después de la transcripción**

Luego de transcribir un solo, Schnabel (2021, pp. 224) sugiere desde su investigación la aplicación del siguiente método para desarrollar un estilo personal de improvisación a partir del proceso de transcripción antes mencionado por el mismo autor: (1) análisis de frases individuales; (2) crear y practicar variaciones armónicas, melódicas y rítmicas de frases; (3) aplicar estas frases y variaciones en el contexto de solos improvisados y (4) aplicar elementos más amplios de fraseo a solos improvisados.

Además de lo anterior, Schnabel menciona la importancia de que el músico tenga un registro de lo que ha transcrito en el pasado. También la importancia de tener un plan diario, donde se repasa lo que uno ha trabajado con el fin de retomarlo o moldearlo. Para este fin, el autor sugiere organizar las transcripciones a medida que se completan con el tiempo, mediante un

sistema de etiquetas para ordenar las frases y variaciones individuales trabajadas, ya sea por tipo de progresión de acordes, músico individual que hizo el solo, período de tiempo, dispositivos rítmicos o cualquier otro parámetro que tenga sentido para el músico.

En armonía con lo anterior, Mosher (2019) presenta un método para el desarrollo de habilidades de escucha de las *alturas de notas*, específicamente en el jazz tonal. En este método, uno de los aspectos que destaca para dicho fin es organizar las experiencias auditivas con etiquetas teóricas explícitas, luego de una inmersión exhaustiva.

### **3. Recolección de material sonoro**

Para el caso particular de este texto, se hará énfasis en el material armónico. Este se organiza según los registros de la voz soprano desde el más grave hasta el más agudo. Dicho material fue tomado de fragmentos de audios del pianista Fred Hersch y fueron transportados a la tonalidad de Do mayor y agrupados en categorías de cualidad y función armónica, para facilitar su análisis y posterior transposición a cada pieza compuesta. Los acordes transcritos se eligieron de forma aleatoria en un principio, y se aplican a cada composición según el contexto que se plantea teniendo siempre como regla general los enlaces sutiles entre acordes (evitar saltos, preferir notas en común y movimientos interválicos de segunda o tercera como máximo).

Aunque existen infinidad de formas en que las notas de un acorde se pueden distribuir, en este caso la mayoría de los acordes presentados conservan la siguiente estructura: bajo, notas guía (3 y 7) y tensiones (9,11,13, etc). Algunas estructuras pueden dar al improvisador o compositor ideas de como distribuir las notas y readaptarlas en otro acorde según las cualidades y la función del mismo.

Es importante aclarar que algunos acordes están en inversión, pero se etiquetan según la función de la cual se extrajo. Sin embargo, esto no significa que estos puedan usarse en otros

contextos armónicos cambiando la nota del bajo. Como ejemplo, un *voicing* de un acorde iim7 con bajo en el grado V de la tonalidad funciona como V7sus.

También se aclara que, aunque hay unas etiquetas con relación al tipo de resolución del acorde (acordes dominantes con resolución mayor o menor), esto no significa que eventualmente un acorde con resolución generalmente menor no deba usarse en una progresión con resolución mayor.

Finalmente, los acordes se muestran en los anexos.

#### 4. Conceptos preinventivos y plan de composición

El punto de partida temático de creación de las seis piezas de jazz es la cotidianidad y la experiencia familiar desde mi perspectiva personal. Las piezas compuestas personifican los caracteres y experiencias de los integrantes de mi núcleo familiar (padres, hermano, sobrinos y esposa). La tabla 7 describe los elementos conceptuales y caracteres de cada composición.

**Tabla 7**

*Elementos conceptuales y caracteres de cada composición.*

<b>Composición</b>	<b>Persona</b>	<b>Concepto</b>	<b>Carácter</b>	<b>Subestilo</b>
1	Madre	Tomar un café en casa	Tranquilidad, nostalgia	Balada
2	Padre	Hágale pues, (expresión cotidiana que denota impulso o ánimo)	Optimismo	Pasillo fiestero
3	Hermano y amigos	Yo bien, ¿y vos?, expresión común de saludo entre amigos. Hace referencia a encuentros.	Euforia	Pulla


4	Los tres Sobrinos	Los tres chinches. Niños inquietos.	Diversión	Latin
5	Esposa	María Elena, nombre de mi esposa.	Amor y Confianza	Currulao
6	Entorno	Morfo Azul (Mariposa), naturaleza, bosque andino, teoría del caos.	Impredictibilidad y contrastes.	Bambuco

*Fuente: elaboración propia.*


A continuación, se describen las herramientas musicales en términos de ritmo, melodía, armonía, forma y recursos pianísticos usados en cada composición partiendo de los conceptos y caracteres anteriormente descritos:

### Tabla 8


*Herramientas de desarrollo de motivos, ritmo, melodía, armonía, forma y recursos pianísticos usadas en cada composición.*

<b>Composición 1</b>	
Herramientas para el desarrollo de motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Repetición del motivo rítmico cada 2 compases</li> <li>-Secuencia</li> <li>-Fragmentación</li> <li>-Extensión</li> <li>-Ornamentación</li> <li>-Variación</li> </ul>
Herramientas rítmicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Motivo rítmico:</li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Alternancia de frases con diferentes valores rítmicos: notas largas, tresillos, corcheas</li> <li>-<i>Rubato</i></li> <li>-Ritardando</li> </ul>

	<p><i>-Rhythmic feels: straight.</i></p> <p>-Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente (o fracción de un tiempo)</p>
Herramientas melódicas	<p>-Melodía cantáble</p> <p>-Desplazamiento de octava en la melodía en la repetición del tema</p> <p>-Frases melódicas partiendo de anacrusas</p> <p>-Improvisación melódica (cantáble)</p> <p>-Notas diatónicas y alteraciones funcionales</p> <p>-Tensiones melódicas sin resolución</p> <p>-Transformación interválica (mismo ritmo diferentes notas)</p> <p>-Adornos melódicos: trinos y apoyaturas</p> <p>-Células de 3 notas</p> <p>-Desarrollo de motivo basado en patrones de intervalo</p>
Herramientas armónicas	<p>-Armonía tonal</p> <p>-Puntos pedal</p> <p><i>-Polychord</i> (poliacordes)</p> <p>-Ritmo armónico lento</p> <p>-Acordes de paso cromáticos</p> <p>-Armonía densa e implementación de <i>clusters</i></p> <p>-Armonía en disposiciones abiertas (4tas y 5tas)</p> <p>-Sustitución tritonal</p> <p>-Interpolación de progresiones II-V.</p> <p>-Intercambio modal</p> <p>-Tonización</p> <p>-Movimiento en las voces internas de los acordes</p>
Herramientas de forma	<p>-Forma del tema principal: A-B-A'-C</p> <p>-Perder la forma</p> <p>-Extender la forma</p> <p>-Interludios</p> <p>-Estructura del tema: introducción, tema principal, solo, reexposición del tema principal y coda.</p>

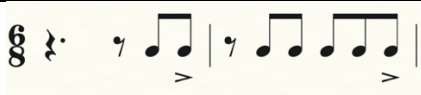
Recursos pianísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Legato</i></li> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-Amplio contraste de dinámicas (<i>piano-forte</i>)</li> <li>-Uso de pedal <i>sustain</i></li> <li>-Líneas dobladas: a la octava, a dos octavas.</li> <li>-<i>Stride</i></li> <li>-Arpeggios</li> </ul>
<b>Composición 2</b>	
Herramientas para el desarrollo de motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Repetición del motivo rítmico cada 8 compases</li> <li>-Fragmentación</li> <li>-Extensión</li> <li>-Variación</li> <li>-Ornamentación (trinos y apoyaturas)</li> </ul>
Herramientas rítmicas	<p>Motivo rítmico:</p>  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Frases en figuración de corcheas</li> <li>-<i>Rhythmic feel: straight</i></li> <li>-Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente</li> <li>-Polirritmia (yuxtaposición de ritmos ternarios, binarios o compuestos)</li> <li>uso de hemiola<sup>2</sup> (3/2)</li> <li>-<i>Dotted rhythms</i> (ritmos usando figuras con puntillo)</li> <li>-Acentuación en el pulso 1 y contratiempo de 2</li> </ul>
Herramientas melódicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Frases melódicas partiendo de anacrusas</li> <li>-Notas cordales consecutivas</li> <li>-Notas diatónicas y alteraciones funcionales</li> <li>-Cromatismo</li> <li>-Transformación interválica (mismo ritmo diferentes notas)</li> <li>-Desarrollo de motivo basado en patrones de intervalo</li> </ul>

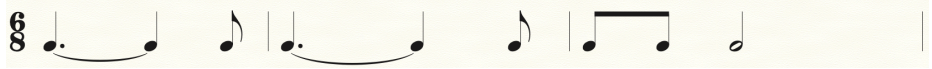
<sup>2</sup> Hemiola: Percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinto al normal (Valencia, 2004, p. 51).

Herramientas armónicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Armonía tonal</li> <li>-Intercambio modal</li> <li>-Ritmo armónico de un compás.</li> <li>-Tonización</li> <li>-<i>Polychord</i> (poliacordes)</li> <li>-Acordes de paso cromáticos</li> <li>-Sustitución tritonal</li> <li>-Interpolación de progresiones II-V.</li> <li>-Armonía densa e implementación de <i>clusters</i></li> </ul>
Herramientas de forma	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Forma del tema principal: A-B-A'-C</li> <li>-Estructura del tema: introducción, tema principal, solos, reexposición del tema principal y coda.</li> </ul>
Recursos pianísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonidos cortos</li> <li>-<i>Legato</i></li> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-<i>Stride</i></li> <li>-Amplio contraste de dinámicas</li> <li>-Líneas dobladas: a la octava, a dos octavas</li> </ul>
<b>Composición 3</b>	
Herramientas para el desarrollo de motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Repetición del motivo rítmico cada 4 compases</li> <li>-Fragmentación</li> <li>-Expansión</li> <li>-Extensión</li> <li>-Compresión</li> <li>-Variación</li> </ul>
Herramientas rítmicas	<p>Motivo rítmico:</p>  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Alternancia de frases con diferentes valores rítmicos. Notas cortas, corcheas y <i>dotted rhythms</i>,</li> <li>-<i>Rhythmic feel: straight</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Fraseo cruzando la barra de compás</li> <li>-Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente (o fracción de un tiempo)</li> <li>-Polirritmia (yuxtaposición de ritmos ternarios, binarios o compuestos).</li> <li>-Yuxtaposición de agrupaciones rítmicas de 5 corcheas (2+3)</li> <li>-Acentuación en el pulso 4 y contratiempo de 2</li> </ul>
Herramientas melódicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Desplazamiento de octava en la reexposición</li> <li>-Frases melódicas partiendo de anacrusas</li> <li>-Melodías disonantes (<i>outside</i>)</li> <li>-Notas cordales consecutivas</li> <li>-Cromatismo</li> <li>-Transformación interválica (mismo ritmo diferentes notas)</li> <li>-Ostinato en el bajo</li> </ul>
Herramientas armónicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Armonía modal</li> <li>-Puntos pedal</li> <li>-<i>Polychord</i> (poliacordes)</li> <li>-Armonización libre o abstracta</li> <li>-Ritmo armónico lento</li> <li>-Movimiento armónico paralelo</li> <li>-Armonía en disposiciones abiertas (4tas y 5tas)</li> <li>-<i>Clusters</i></li> <li>-Escala de tonos enteros en la improvisación.</li> </ul>
Herramientas de forma	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Forma del tema principal: A-B-A'-B'</li> <li>-Estructura del tema: introducción, tema principal, solos, puente, mambo, tema principal y coda.</li> <li>-Interludios</li> </ul>
Recursos pianísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonidos Cortos</li> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-Amplio contraste de dinámicas</li> <li>-Líneas dobladas: a la octava, a dos octavas.</li> <li>-<i>Vamps</i></li> </ul>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-Amplio contraste de dinámicas</li> <li>-<i>Vamps</i></li> <li>-Ostinatos</li> <li>-Terceras, sextas y décimas, a una mano</li> </ul>
<b>Composición 5</b>	
Herramientas para el desarrollo de motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Variación del motivo</li> <li>-Extensión</li> <li>-Ornamentación</li> </ul>
Herramientas rítmicas	 <ul style="list-style-type: none"> <li>-Alternancia de frases con diferentes valores rítmicos.</li> <li>-Componer, interpretar e improvisar aumentando gradualmente la velocidad (o tempo).</li> <li>-<i>Rhythmic feels: straight.</i> Tocar atrás del metrónomo</li> <li>-Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente (o fracción de un tiempo)</li> </ul>
Herramientas melódicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Notas cordales consecutivas</li> <li>-Frasas melódicas partiendo de anacrusas</li> <li>-Melodía cantáble</li> <li>-Ostinato en el bajo</li> </ul>
Herramientas armónicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Armonía tonal</li> <li>-Sustitución tritonal</li> <li>-Interpolación de progresiones II-V.</li> <li>-Intercambio modal</li> </ul>
Herramientas de forma	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Forma del tema principal: pregunta y respuesta AB-AC-AD (pregunta de tres compases y respuesta de uno)</li> <li>-Estructura del tema: introducción, tema principal, solos, reexposición del tema principal y coda.</li> </ul>
Recursos pianísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonidos Cortos</li> <li>-<i>Legato</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-Amplio contraste de dinámicas</li> <li>-Pedal</li> <li>-<i>Vamps</i></li> <li>-Ostinatos</li> </ul>
<b>Composición 6</b>	
Herramientas para el desarrollo de motivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Repetición el motivo rítmico cada 4 compases</li> <li>-Fragmentación</li> <li>-Extensión</li> <li>-Ornamentación</li> <li>-Variación</li> </ul>
Herramientas rítmicas	<p>Motivo rítmico:</p>  <ul style="list-style-type: none"> <li>-Alternancia de frases con diferentes valores rítmicos. Notas cortas, corcheas y ritmos sincopados.</li> <li>-Componer, interpretar e improvisar disminuyendo gradualmente la velocidad (o tempo).</li> <li><i>Rhythmic feels: swing, straight</i></li> <li>-Iniciar o terminar frases en un tiempo del compás diferente (o fracción de un tiempo)</li> <li>-Polirritmia (yuxtaposición de ritmos ternarios, binario)</li> <li>-Yuxtaposición de 4 sobre 3</li> </ul>
Herramientas melódicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Escalas pentatónicas (Eb, Ebm)</li> <li>-Secuencia de notas cordales</li> <li>-Tensiones melódicas sin resolución</li> <li>-Melodía cantáble</li> <li>-Frases melódicas partiendo de anacrusas</li> </ul>
Herramientas armónicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Armonía modal</li> <li>-Polychord (poliacordes)</li> <li>-Armonización libre: funcional y abstracta</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ritmo armónico rápido</li> <li>-Acordes de paso cromáticos</li> <li>-Movimiento armónico paralelo</li> <li>-Armonía densa e implementación de <i>clusters</i></li> <li>-Armonía en disposiciones abiertas (4tas y 5tas)</li> <li>-Interpolación de progresiones II-V.</li> <li>-Movimiento en las voces internas de los acordes</li> <li>-<i>Clusters</i></li> </ul>
Herramientas de forma	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Forma del tema principal: A-B-A-C</li> <li>-Interludios</li> <li>-Estructura del tema: introducción, tema principal, solos, reexposición del tema principal y coda.</li> </ul>
Recursos pianísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Legato</i></li> <li>-Acordes a dos manos</li> <li>-Amplio contraste de dinámicas</li> <li>-Pedal</li> <li>-<i>Vamps</i></li> <li>-Ostinatos</li> <li>-Arpeggios</li> <li>-Uso de pedal</li> </ul>

*Fuente: elaboración propia.*

## 5. Composiciones

De acuerdo con lo descrito en la introducción, se presentan las seis composiciones de jazz en ritmos colombianos para formato de piano solo, trío y cuarteto. De cada una se hará una descripción conceptual, se presentará la línea melódica con la armonía al estilo *Lead sheet*<sup>3</sup>. Posteriormente se presentan las características de cada una y los elementos sonoros usados a

---

<sup>3</sup> *Lead sheet* es una partitura donde solamente se especifica la melodía y la armonía con cifrado literal numérico.

partir de las transcripciones, así como los elementos rítmicos tomados del folclor colombiano y popular de Latinoamérica.

**Tabla 7**

*Características generales de las seis composiciones de jazz*

<b>Nombre de la composición</b>	<b>Tonalidad o modo</b>	<b>Métrica</b>	<b>Bpm<sup>4</sup></b>	<b>Subestilo</b>	<b>Formato instrumental</b>	<b>Año de creación</b>
¿Un cafecito?	Eb mayor	4/4	Negra=60	Balada	Piano solo	2022
Hágale pues miyo	Ab mayor	3/4	Negra=200	Pasillo Fiestero	Trío (piano, contrabajo, batería).	2023
Yo bien, ¿y vos?	C Mixolidio	4/4	Blanca=135	Puya	Cuarteto (piano, contrabajo, batería, t. sax).	2023
Los tres chinchés	G mayor	7/4	Negra=165	Son-Latin	Cuarteto (piano, contrabajo, batería, t. sax).	2022
María Elena	Eb mayor	6/8	Negra con puntillo=90	Currulao	Cuarteto (piano, contrabajo, batería, t. sax).	2023
Morfo azul	Sin centro tonal	6/8	Negra con puntillo=110	Bambuco	Cuarteto (piano, contrabajo, batería, t. sax).	2022

*Fuente: elaboración propia.*

<sup>4</sup> Bpm (*Beats per minute*) se refiere a la una unidad empleada para medir el ritmo en música. Equivale al número de pulsaciones que caben en un minuto.

## 5.1 ¿Un cafecito?

El café es un elemento cargado de múltiples simbologías especialmente en el contexto antioqueño donde las tradiciones se han forjado alrededor de los campesinos de pueblo y montaña que entregan su alma y corazón en el cultivo de este (Ramos, 2022). Ofrecer café a los invitados de una casa es ofrecer calidez.

Este tema es dedicado a mi madre, quien tiene por costumbre ofrecer un café a todos sus invitados al llegar a casa. La pieza tiene como base rítmica y estilística la balada jazz, la cual presenta características asociadas a la calma y la tranquilidad. Está escrita para piano solo con el fin de dar una mayor libertad interpretativa. Algunas de las texturas contrapuntísticas son tomadas de algunos ejemplos de Fred Hersh, al igual que *voicings* o inversiones de acordes (ver figura 1 y anexos), especialmente de la versión para piano solo del estándar de jazz *In the wee small hours of the morning* del álbum *Alone at the Vanguard*, ya que la composición está basada en la misma progresión. La melodía está construida en el rango de una décima. La composición está en la tonalidad de (Eb) mayor y presenta algunas tonizaciones y mixtura modal con el fin de generar sensaciones de nostalgia (iv maj7 y IV #11). El tema tiene una forma ABAC. En estructura interpretativa se realiza de la forma convencional, introducción, tema, solo, recapitulación del tema y coda.

## Figura 1

Partitura de la pieza *¿Un cafecito?*

**¿Un Cafecito?**

Una canción para mi Madre

David Galeano  
Transcripción: David Galeano

*Ballad* ♩=60

5 *rit.*

9

13

Fuente: elaboración propia

©

## 5.2 Hágale pues mijo

*Hágale pues mijo* es una expresión cotidiana coloquial que se usa para hacer referencia a tres actitudes: experimentar, explorar y equivocarse (Kubadili, 2018). Es un tema dedicado a mi padre, quien se ha caracterizado por ser una persona racional y a su vez optimista frente a las

adversidades de lo cotidiano y de ese modo, también aconseja a todos sus seres queridos.

Personalmente, el proceso de aprendizaje musical consta de muchos altibajos (logros y frustraciones), y es en esos momentos de frustración en los que aparece la expresión “Hágale pues mijo, que usted puede, usted es capaz...”. Bajo las consideraciones temáticas anteriores, para esta composición se toma como referencia la base rítmica del pasillo fiestero.

El pasillo es uno de los ritmos musicales característicos del eje andino centro occidente y sur occidente de Colombia (Romero, Ascanio y Pineda, 2011). Se dice que se origina como una adaptación del vals europeo a un estilo “colombiano” (Ruíz, 2008). Particularmente el pasillo fiestero es de carácter instrumental y es un ritmo muy representativo en las fiestas populares. El pasillo fiestero tiene una matriz ritmo-métrica ternaria 3/4 (figura 2), para la composición la velocidad puede situarse entre los 200 y 250 bpm. La vivacidad del ritmo se puede asociar con el “empuje” o ánimo que denota el término que se usa para el título. Además, en la línea melódica la figura rítmica predominante es la corchea (figura 4), asociada en este caso con la *cantaleta*<sup>5</sup> que los hijos reciben de sus padres ya sea para corregir o para dar ánimo. Estructural y armónicamente la pieza está basada en el estándar de jazz *Donna Lee* de Miles Davis, que a su vez está basado en otro standard de jazz (*Back Home Again in*) *Indiana*.

---

<sup>5</sup> Repetir una misma cosa, regañar: *¡Le echó una cantaleta!* (Jaramillo, 2009, p. 35).

## Figura 2

### Base rítmica del Pasillo

The image shows a musical score for three percussion instruments: Semillas, Aro de madera, and Bombo. The time signature is 3/4. The Semillas part consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The Aro de madera part consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The Bombo part consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The score is written on three staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature.

Nota: En el siguiente enlace se puede escuchar una aproximación a la base rítmica del pasillo desde la batería: <https://www.youtube.com/watch?v=AWyDpB0knQQ> (Miguel Padilla, 2023)

Fuente: elaboración propia

Como recurso rítmico también hace uso de la *hemiola* dentro de la composición, como se muestra en la figura 3.

## Figura 3

Hemiola dentro de la composición. Compases del 10 al 13 de la composición *Hágale pues miyo*.

The image shows a musical score for the composition 'Hágale pues miyo'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score starts at measure 10. The first two measures are marked with the chord  $D^b_{maj7}$ . The next two measures are marked with the chord  $D^b_{m7}$ . The final two measures are marked with the chord  $F7$ . The notes in the final two measures are circled in red, indicating a hemiola. The notes are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

Fuente: elaboración propia

## Figura 4

Partitura de la pieza *Hágale pues mijo*

Pasillo Fiestero ***Hágale Pues Mijo*** Compositor: David Galeano

*♩. = 75*

**A**

6

10

14

**B**

22

26

30

Fuente: elaboración propia

### 5.3 Yo bien, ¿y vos?

*Yo bien, ¿y vos?* es una expresión comúnmente usada en Antioquia, como respuesta a un saludo entre amigos. Esta composición hace alusión a los encuentros de amigos que en ocasiones terminan en situaciones caóticas. Ese caos estará representado musicalmente desde la complejidad rítmica del aire del caribe llamado *Merengue* o *Puya*. La *puya* o *merengue* es un ritmo del caribe colombiano y está originado entre la fusión de tradiciones negras (esclavos) y blancas (esclavistas) del siglo XVIII y las raíces de los pueblos indígenas (Mejía & Rojas, 2009 pp.80-99). Históricamente aparece en eventos populares festivos y es lo que caracteriza todos los elementos musicales que lo componen (ritmos rápidos y sincopados). La *puya* está construida sobre una matriz ritmo-métrica binaria 4/4 y tiene una acentuación en el contratiempo del pulso 1 y 2 y también en el pulso 4 (figura 5). A continuación, se presenta la base rítmica de cada uno de los instrumentos de percusión tradicional involucrados:

#### Figura 5

##### *Base rítmica de Merengue o Puya*

(Formato instrumental de Gaita) 148 pulsos por minuto

The figure displays a musical score for the rhythmic base of Merengue or Puya, presented in a four-staff format. The tempo is marked as 148 beats per minute. The instruments are: Maraca de Macho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Maraca de Macho part consists of a series of eighth notes with accents. The Tambor Llamador part features a pattern of eighth notes with rests. The Tambora part includes a sequence of notes with 'D' and 'I' above them, indicating specific drum sounds. The Tambor Alegre part shows a complex pattern of eighth notes with 'A', 'Q', 'T', and 'K' below them, representing different drum techniques. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with a double bar line indicating a section change.

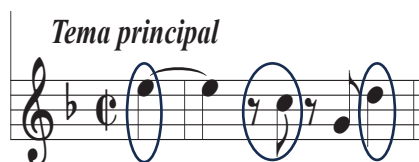
Fuente: Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical [Pdf]*. Ministerio de Cultura. Esta imagen contiene las células rítmicas de los instrumentos de percusión tradicional de la “Puya”. Como referencia se puede consultar el audio número 33 en el siguiente

enlace: <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3n-musical-Pitos-y-tambores.aspx>.

Las acentuaciones de la base rítmica también se ven reflejadas en la construcción rítmica de la melodía del tema (figura 6).

### Figura 6

*Acentuaciones en el tema principal*



Con relación a la estructura del tema, se construye una introducción con la sustracción de notas del tema principal dejando solo algunas notas de apoyo en los tiempos acentuados como se muestra en la figura 7.

### Figura 7

*Compases del 1 al 7 de la composición "Yo bien, ¿y vos?"*

*Fuente: elaboración propia*

Luego de la introducción se presenta el tema principal y se inicial los solos en el modo de C mixolidio. Luego se crea un *vamp* de improvisación de percusión cuya célula rítmica son tresillos de blanca desplazados que cruzan la barra de compás, como se muestra en la figura 8.

### Figura 8

Compases del 39 al 70 de la composición *Yo bien, ¿y vos?*

Fuente: elaboración propia

Posterior a los solos se construye un *punteo* o mambo para volver al tema inicial yuxtaponiendo frases rítmicas agrupadas en 5 corcheas (2+3) como se muestra en la figura 9.

### Figura 9

Compases del 71 al 78 de la composición *Yo bien, ¿y vos?*

Nota: En esta figura se muestran las agrupaciones de corcheas de a 5 (2+3).

Fuente: elaboración propia

## Figura 10

Partitura de la composición *Yo bien, ¿y vos?*

Puya  
♩=132

*Yo bien, ¿y vos?* David Galeano

**Intro**

9

**A** C7 Bb7

21 C7 Bb7

25 C7 Bb7

29 C7 C7(#11) *Fine*

**B** C7 X veces Bb7 Salida de Solos C7(#11)

**C** Solo Percu

55 Solo Percu

71 **Mambo**

**D**

79

83 D.C. al Fine

Fuente: elaboración propia

©

## 5.4 Los tres chinchos

Esta es una composición inspirada por mis tres sobrinos. La palabra chinche hace referencia a un insecto muy pequeño chupasangre de color marrón. Pero en la cotidianidad de mi familia esta palabra se usa para referirse a un niño, generalmente inquieto y vivaz (Real Academia Española, s.f.). La composición tiene un aire divertido que toma elementos del blues (figura 11) y el latin. Se realiza en una métrica de 7/4 irregular, lo que también genera una sensación de caos que hace referencia a la naturaleza los niños. Para ello se realiza una adaptación de la clave 2-3 a la métrica 7/4 (figura 12). De esta deriva la base rítmica de la percusión adaptada a la batería, el motivo de la melodía principal y la línea del bajo (figura 13). El bajo marca siempre un ostinato rítmico como se muestra en la figura 14.

### Figura 11

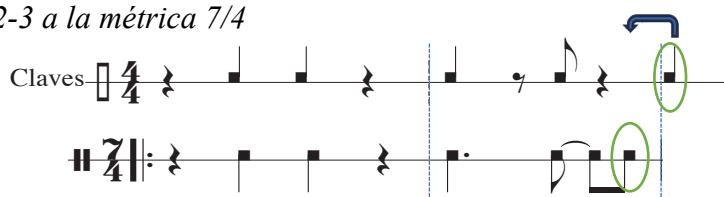
*Elementos del blues dentro del tema principal*



*Fuente: elaboración propia*

### Figura 12

*Adaptación de clave 2-3 a la métrica 7/4*



*Nota: La imagen anterior muestra cómo se desplaza el último sonido de la clave 2-3 una corchea antes en la versión a 7/4.*

*Fuente: elaboración propia*

### Figura 13

*Base rítmica de Latin 7/4*

The musical score for Figure 13 shows the rhythmic base for Latin 7/4 across five percussion instruments. The instruments are Timbales, Congas, Bongos, Claves, and Campana. The score is in 7/4 time and consists of two measures. The Timbales part features a series of eighth notes and quarter notes. The Congas part features a series of eighth notes and quarter notes. The Bongos part features a series of eighth notes and quarter notes. The Claves part features a series of quarter notes and eighth notes. The Campana part features a series of quarter notes and eighth notes.

*Nota: La presente figura muestra la base rítmica en todos los instrumentos de percusión latina, según la adaptación de la clave 2-3 a la métrica 7/4.*

*Fuente: elaboración propia*

### Figura 14

*Línea melódica del bajo, compases 1 y 2 de la composición Los tres chinchés*

The musical score for Figure 14 shows the bass line for the first two measures of the composition 'Los tres chinchés'. The score is in 7/4 time and consists of two measures. The bass line features a series of quarter notes and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#).

*Fuente: elaboración propia*

Figura 15

Partitura de la composición *Los tres chinches*

Latin **Los tres chinches**  
David Galeano

Chords: G, G7/B, C, C<sup>#</sup>dim7, Gmaj7/D, E7, A7 3, D7sus

3 G, G7/B, C, C<sup>#</sup>dim7, Gmaj7/D, E+9, A7, D7

5 Eb/G, Abmaj7, Bb7sus, B<sup>°</sup>7, Cm7, F7, Bb7sus, Bb13

7 Eb/G, Abmaj7, Bb7sus, B<sup>°</sup>7, Cm7, F7, Bb7sus, D7sus

9 G, G7/B, C, C<sup>#</sup>dim7, Gmaj7/D, E7, A7 3, D7sus

11 G, G7/B, C, D, Cmaj7, B7, Bb7, A7(add11), D7sus

*Armonía Alternativa para solos*

13 Gmaj7, G7/B, Cmaj7, C<sup>#</sup>dim7, Gmaj7/D, E7, A7, D7sus

15 Gmaj7, G7/B, Cmaj7, C<sup>#</sup>dim7, Gmaj7/D, E+9, A7, D7

17 Eb/G, Abmaj7, Bb7sus, B<sup>°</sup>7, Cm7, F7, Bb7sus, Bb13

Fuente: elaboración propia

©

## 5.5 María Elena

María Elena es una composición dedicada a mi esposa, quien se crio en una familia de músicos empíricos. Creció al lado de su madre, abuelos y tíos, quienes se reúnen a menudo como familia para tocar la música tradicional andina, pero también del Pacífico colombiano, ya que vivieron mucho tiempo en la ciudad de Quibdó. De ahí la razón por la cual María Elena siente una fuerte atracción por el aire del currulao y es la base rítmica de referencia para la composición. El currulao es la tonada insignia que representa la música del Pacífico Sur colombiano y el conjunto de marimba (Duque et al. 2009, p. 34). A diferencia del bunde no se relaciona con expresiones de carácter religioso, sino como medio de expresión de la cotidianidad. Este ritmo está basado en una métrica de 6/8 y los tiempos de interpretación generalmente oscilan entre 84 bpm y 104 bpm negra con puntillo. La estructura usada para el tema *María Elena* parte de la disposición tradicional usada en el currulao: introducción (momento para establecer velocidades y registros), la glosa (melodía principal) y el arrullo (momento improvisado). El glosador tiene la función de cantar tres veces una pequeña frase en forma de grito, que lo responden las cantaoras, característica también plasmada en la composición (pregunta y respuesta). En la figura 16 se muestra la base rítmica del currulao de los instrumentos de percusión como la marimba, los cununos, los bombos y guasás.

Con relación a la armonía se toma como referencia algunos segmentos de la progresión armónica del estándar de jazz *Blues for Alice*, compuesto en 1951 por el saxofonista Charlie Parker. Sin embargo, el resultado final se adapta con el fin de respetar la melodía compuesta en un principio. La célula rítmica del *cununo repica* en el currulao es tomada para el desarrollo de la melodía.

## Figura 16

### Base rítmica del currulao

The musical score for the rhythmic base of the currulao is presented in 6/8 time. It consists of five staves, each representing a different instrument:

- Cununo Repica:** Features a melodic line with eighth notes and a dynamic accent (>) on the first note.
- Cununo Tapa:** Features a melodic line with eighth notes.
- Bombo Arrullador:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound or technique.
- Bombo Golpeador:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'y' marks above them, indicating a specific sound or technique.
- Guasá:** Features a melodic line with eighth notes and dynamic accents (>) on the first and third notes.

*Nota:* En el siguiente enlace se puede escuchar con detalle la base rítmica del currulao.

<https://www.youtube.com/watch?v=XBgcrYFgv0Q> (Juan Sebastián Ochoa, 2020).

*Fuente:* elaboración propia

Por otra parte, la base rítmico-armónica del piano emula uno de los bordones más comunes realizados por la marimba tradicional<sup>6</sup>

## Figura 13

### Introducción de piano, compases 1-2 de la composición María Elena

The musical score for the piano introduction, compases 1-2 of the composition María Elena, is presented in 6/8 time. It features two measures with the following chords:

- Measure 1:** Chord Eb(add9)
- Measure 2:** Chord B 7sus

The score is written for piano and consists of two staves (treble and bass clef).

*Fuente:* elaboración propia

<sup>6</sup> En este enlace se puede apreciar cómo suenan los bordones más comunes en la marimba tradicional del Pacífico colombiano: <https://www.youtube.com/watch?v=MICZSF9KL3M> (Editorial PUJ, 2015).

Figura 17

Partitura de la composición *María Elena*

Currulao ***María Elena*** Compositor: David Galeano

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first staff shows a sequence of chords: Ebmaj7, Bb7sus, Ebmaj7, and Bb7sus. The second staff contains a melodic line with chords Eb6, Ab7, Eb/G, Bbm7, and Eb7. The third staff continues the melody with chords Ab, Abm7, Db7, Eb6, Gbm7, and B7. The fourth staff features chords Fm7, Bb7, Gm7, C7, Fm7, and Bb7. The fifth staff returns to the initial chord sequence: Ebmaj7, Bb7sus, Ebmaj7, and Bb7sus.

Fuente: elaboración propia

©

## 5.6 Morfo Azul

Desde la cotidianidad, uno de los hobbies que tengo como músico es salir a caminar en los bosques y estar en contacto con la naturaleza. Dicha actividad la realizo en municipios aledaños a Medellín. Allí he tenido la oportunidad de observar una gran diversidad de fauna y flora. En muchas oportunidades he observado la mariposa Morfo Azul y siempre me cautivó su belleza.

Morfo Azul es una composición inspirada en la mariposa *Morpho peleides*, encontrada en los bosques húmedos andinos (Red Planet Inc, 2022). Además, se inspira en el ejemplo de la teoría del caos explicado desde la siguiente afirmación: “...El aleteo de una mariposa en Sri-Lanka puede provocar un huracán en EE. UU...” para explicar que pequeños cambios pueden conducir a consecuencias totalmente divergentes (Redacción National Geographic, 2021).

Partiendo de lo anterior, se inicia una serie de propuestas desde los elementos musicales principales (ritmo, melodía y armonía) para relatar el viaje de una mariposa *Morpho* por los bosques andinos de Colombia, frecuentando paisajes de verdor claro-oscuro. Por otra parte, también se busca relacionar los estados de ánimo que se asocian a la luz y a la oscuridad. Como propuesta en el material rítmico se parte de los elementos derivados del Bambuco 6/8. De esta manera se hace alusión a la ubicación territorial donde se da el vuelo de la mariposa Morfo Azul (bosques de la región Andina).

### Figura 15

#### *Base rítmica del bambuco*

The figure displays three musical staves representing the rhythmic base of bambuco in 6/8 time. The top staff, labeled 'Semillas', features a melody of eighth notes with a thick black line underneath. The middle staff, labeled 'Aro de madera', shows a pattern of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff, labeled 'Bombo', consists of a single eighth note followed by a rest for the remainder of the measure. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature, and ends with a double bar line and repeat dots.

*Fuente: elaboración propia*

*Nota: En el siguiente enlace se puede escuchar una aproximación a la base rítmica del bambuco desde la batería <https://www.youtube.com/watch?v=wcEcDE1dZTs> (Cosobatero, 2016).*

Para el desarrollo de elementos melódicos se la repetición, y la variación se presenta con la rearmonización. Esto conceptualmente se relaciona con la divergencia de la cual habla la teoría del caos. Además de lo anterior la melodía se desarrolla en el rango de una décima, haciéndola más cantáble. Por otra parte, la melodía se construye a partir de los modos Eb Jónico y Eb Eólico (Mixtura mayor y menor). Esta mixtura tiene como resultado paralelismos de acordes menores (oscuridad) y acordes mayores de oncen sostenida (luz). Dos polos opuestos que simbolizan los paisajes claro-oscuro de los bosques andinos. Este contraste armónico genera una sensación de impredecibilidad. Con relación a la forma, la introducción se construye en un solo libre de saxofón; luego aparece una melodía en saltos emulando el movimiento parabólico de una mariposa que toma vuelo y se posa cerca del agua. Luego aparece el tema principal variado armónicamente representando la luz y la oscuridad del bosque y los estados de ánimo del ser humano frente a lo impredecible que es el universo. Se improvisa sobre los cambios armónicos del tema y se retoma el tema principal.

## Figura 16

Partitura de la composición *Morfo azul*

**Bambuco** **Morfo Azul**

Compositor: Carlos David Galeano Giraldo

**Free Xveces** **Intro**

**E♭dorian** **A♭m9** **E♭m9** **A♭m9** **E♭m9** **E♭m9**

**A** **A♭m9** **Fm9** **E♭m11** **D♭m11** **C7#9(b13)**

**11** **Fm9** **Cm9** **G♭add9/B♭** **A♯maj7(#11)**

**15** **Fm11** **B♭9sus** **E♭maj7** **Cm11**

**19** **A♭m9** **D♭9sus** **G♭maj7** **E♯maj7** **D♯maj7(#11)** **E♭m11**

©Carlos David Galeano Giraldo - Año 2022

Fuente: elaboración propia

2 Morfo Azul

Abm9 Fm9 Ebm11 Dbm11 C7#9(b13)

27 Fm9 Cm9 Gbadd9/Bb Amaj7(#11) Abm6

31 Eb<sup>6</sup>/G Ab6 Bdim7 Cm9 Bbm11

35 Am7(b5) Ab7 Ebadd9/G Bmaj7(#11) Amaj7(#11) **Impro Armonia A y B** ⊕

39 ⊕ Bmaj7(#11) Amaj7(#11) Bmaj7(#11) Amaj7(#11)

## **Reflexiones y conclusiones**

La cotidianidad y los sucesos que atraviesan la vida del músico tienen un vínculo grande con la identidad musical. A su vez la identidad tiene estrecha relación con los elementos que se eligen continuamente como formas de expresión de lo que somos.

La composición, como proceso de planeación, permite al sujeto creador ser objetivo con el material sonoro con el que se identifica. Esta posibilita reflexionar sobre lo que escucha mentalmente, que está originado en el exterior, desde otros referentes (imitación involuntaria). La composición como herramienta de aprendizaje podría ayudar a delimitar las múltiples herramientas de improvisación, para trabajar en ellas de manera consciente y minuciosa, y de esta manera reaccionar con el mismo detalle musical que tiene un compositor, durante una ejecución a tiempo real y de forma espontánea.

Además, los esquemas y elementos armónicos tomados de Fred Hersch recogen parte importante de la sonoridad armónica del jazz y conservan principios armónicos como las funciones y modos. Esto permite que exista confluencia con la música tradicional colombiana tratada en el texto, la cual tiene los mismos principios armónicos desde esquemas más simples y permiten la experimentación de los mismos procedimientos de improvisación y composición en el jazz.

Por otra parte, componer o improvisar con las músicas tradicionales y populares de un contexto cercano permite un espacio artístico, donde el aprendiz puede conectar su experiencia social de lo cotidiano con lo musical, tener un impacto en el público y de esta manera tener un aprendizaje significativo. Se resalta que en este proceso todos los actores son importantes (músico improvisador, entorno social, maestro, ensamble, escenarios musicales y oyentes), ya que la diversidad misma de estos y la forma como se relacionan con la música afectan considerablemente los resultados.

Las experiencias cotidianas con la familia como temática de las composiciones lograron pautar las características de las herramientas musicales a usar en el proceso compositivo desde el material sonoro rítmico, melódico, armónico y de forma. Además, como resultado se pudo establecer un vínculo social de las obras compuestas los intérpretes y el público receptor en el contexto cercano.

Particularmente en este proceso de composición, los actores mencionados siempre estuvieron dispuestos a colaborar y realizar una retroalimentación o construcción social a partir de las ideas musicales presentadas y en la mayoría de los casos existió empatía y cierto nivel de “identidad” con el trabajo, afectando de forma positiva el ámbito formativo y el performance del compositor.

## Referencias

- Bartók, B. (1949). The influence of peasant music on modern music. *Tempo*, 14, 19–24.  
<http://www.jstor.org/stable/943852>
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. The University of Chicago Press.
- Caltabiano, R. (s.f.). *Motive Development Techniques*.  
<https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/motif-development.pdf>
- Cosobatero. (2016, 14 junio). *Bambuco en batería-DVD Batería Colombiana/Bambuco on drums-Colombian Drumming DVD* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wcEcDE1dZTs>
- Cugny, L., & Mauduit, B. (2019). *Transcription*. In *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (pp. 239-262). University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctvgs08nj.15>
- Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). «*Que te pasa vo!*»: *Cartilla de iniciación musical Pacífico sur* (1.ª ed.) [Pdf]. Ministerio de Cultura.  
<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Que%20te%20pasa%20a%20vo/Que%20te%20pasa%20a%20vo.pdf>
- Editorial PUJ. (2015, 13 febrero). 5,2, *1a - Marimba: Currulao, Bordones, bordón currulao 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MICZSF9KL3M>
- Farley, S. (2019). *A collection of transcriptions for the development of jazz language*. Universidad Eafit.
- Harnoncourt, N. (2006). Aspectos fundamentales de la música y de la interpretación. en J. L. Milán (Ed.), *La música como discurso sonoro* (pp. 36-58). Acantilado.
- Haerle, D. (1980). *The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Alfred Music.

- Hersch, F. (2021). *Thoughts and Experiments with Solo Piano. The List*. Open Studio  
<https://www.openstudiojazz.com/view/courses/thoughts-and-experiments-with-solo-piano/821542-resources/2429172-the-list>
- Hinz, B. (1995). Transcribing for greater musicality. *Music Educators Journal*, 82(1), 25-28. [https://www.jstor.org/stable/3398881?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3398881?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Jaramillo, J. C. (2009). Diccionario de antioqueñismos: Vol. I (21 ed). Fondo Editorial Universidad EAFIT. <https://editorial.eafit.edu.co/index.php/editorial/catalog/book/45>
- Juan Sebastián Ochoa. (2020, 12 octubre). *10. Base currulao juga (Tempo II)* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XBgcrYFgv0Q>
- Kubadili. (2018, 9 octubre). Hágame Pues. *Medium*.  
<https://medium.com/@kubadili/h%C3%A1gale-pues-de86adc7825#:~:text=%E2%80%9CH%C3%A1gale%20pues%E2%80%9D%20es%20un%20dicho,%3A%20experimental%2C%20explorar%20y%20equivocarse.>
- Ligon, B. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians: For All Instruments*. Houston Publishing, Inc.
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Volume 2*. Houston Publishing, Inc.
- López, R., & Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. México et Barcelone: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et ESMuC. [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano\\_Opazo-investigacion\\_artistica\\_musica.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano_Opazo-investigacion_artistica_musica.pdf)
- Mejía, H. S., & Rojas, M. P. (2009). De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970. *Música y sociedad en Colombia* (pp. 80–99). Editorial Universidad del Rosario.  
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1b348xx.7>

- Mosher, D. (2019). *Implicit learning as a means of tonal jazz pitch-listening Skills Acquisition*. [Doctoral dissertation, University of Massachusetts Amherst].  
<https://doi.org/10.7275/13372877>
- Mehldau, B. (s.f.). *Jazz's high stakes and tragic failures*. Creativity in Beethoven and Coltrane.  
<https://www.bradmehldaumusic.com/new-page>
- Michels, U. (1996). *Atlas de Música, 1*. Alianza.
- Miguel Padilla. (2023, 11 enero). *Pasillo fiestero en la batería por Miguel Padilla* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AWyDpB0knQQ>
- Osuna, J. G. (2015). Creatividad y cognición musical: un acercamiento al aprendizaje de la composición. *Ricercare*, (4), 38–45. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2015.4.4>
- Pease, T. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Berklee Press.
- Ramos, J. D. (2022). *Café: Un recorrido por la tecnología cafetera en Antioquia*. Universidad EAFIT.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.
- Re, A. M. (2004). *The role of transcription in jazz improvisation: examining the aural-imitative approach in jazz pedagogy*. [Thesis D.A.]. Ball State University.  
<https://cardinalscholar.bsu.edu/handle/handle/179949>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/chinche>
- Redacción National Geographic. (2021, November 17). *Efecto mariposa: ¿el aleteo de una mariposa en Sri Lanka puede provocar un huracán en EE. UU?*. National Geographic.  
<https://www.nationalgeographic.es/ciencia/2017/11/el-efecto-mariposa>

- Red Planet Inc. (2022, 10 diciembre). *Common Morpho Butterfly*. North American Insects & Spiders. [https://www.cirrusimage.com/butterfly\\_common\\_morpho/](https://www.cirrusimage.com/butterfly_common_morpho/)
- Romero O., Ascanio A., & Pineda C. (2011). *Escuela de Flautas y Tambores*. [Pdf]. Ministerio de Cultura. <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-Escuela-de-Flautas-y-Tambores.aspx>
- Ruíz, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana*, (13), 35–40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Rusch, R., Salley, K., & Stover, C. (2016). Capturing the ineffable: three transcriptions of a jazz solo by Sony Rollins. *Society for Music Theory*, 22(3). <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.html>
- Schnabel, B. (2021). *Using solo transcription to develop a personal jazz improvisational style*. [Doctoral dissertation, DMA George Mason University]. ProQuest Dissertations and Theses Global. <https://www.proquest.com/docview/2572610368/abstract/>
- Stainer, J., & Barrett, W. (2009). *A Dictionary of Musical Terms*. Cambridge University Press.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical* [Pdf]. Ministerio de Cultura. <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Pitos%20y%20Tambores/Pitos%20y%20TamboresWeb.pdf>
- Vega, L. D. (s.f.). *Discografía del jazz colombiano*. Recuperado Abril 26, 2023 de <https://festinalentediscos.wixsite.com/discografiajazzcolom>

## Anexos

*Colección de acordes 7sus*

*Soprano en 3*

Musical notation for Soprano en 3, showing a sequence of six chords in 4/4 time. The first chord is a triad in the soprano register. The subsequent chords are dyads in the soprano register and dyads in the bass register.

*Soprano en 5*

Musical notation for Soprano en 5, showing a sequence of six chords in 4/4 time. The first chord is a triad in the soprano register. The subsequent chords are dyads in the soprano register and dyads in the bass register.

*Soprano en 7*

Musical notation for Soprano en 7, showing a sequence of six chords in 4/4 time. The first chord is a triad in the soprano register. The subsequent chords are dyads in the soprano register and dyads in the bass register.

*Soprano en 8*

Musical notation for Soprano en 8, showing a sequence of ten chords in 4/4 time. The first chord is a triad in the soprano register. The subsequent chords are dyads in the soprano register and dyads in the bass register.

*Con b9*

Musical notation for Con b9, showing a sequence of eight chords in 4/4 time. The first chord is a triad in the soprano register. The subsequent chords are dyads in the soprano register and dyads in the bass register.

## Colección de acordes 7sus

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains seven chords, each represented by a cluster of notes with a flat symbol (b) indicating a lowered seventh. The bass staff contains seven single notes, each corresponding to the root of the chord above it.

*Soprano en 9*

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains nine chords, each represented by a cluster of notes with a flat symbol (b) indicating a lowered seventh. The bass staff contains nine single notes, each corresponding to the root of the chord above it.

*Soprano en 11*

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains five chords, each represented by a cluster of notes with a flat symbol (b) indicating a lowered seventh. The bass staff contains five single notes, each corresponding to the root of the chord above it.

*Soprano en 13*

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains five chords, each represented by a cluster of notes with a flat symbol (b) indicating a lowered seventh. The bass staff contains five single notes, each corresponding to the root of the chord above it.

## Colección de acordes m7

*Soprano en 3*

Musical notation for 'Soprano en 3' in 4/4 time. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line.

*Soprano en 5*

Musical notation for 'Soprano en 5' in 4/4 time. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line.

*Con 6*

Musical notation for 'Con 6' in 4/4 time. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for 'Con 6' (continued) in 4/4 time. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line.

*Soprano en 7*

Musical notation for 'Soprano en 7' in 4/4 time. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line.

Colección de acordes

*Soprano en 8*

A musical score for Soprano en 8, consisting of two staves (treble and bass) with a brace on the left. The score contains seven measures of music, each featuring a pair of chords. The chords are represented by groups of notes on the staff lines.

*Soprano en 9*

A musical score for Soprano en 9, consisting of two staves (treble and bass) with a brace on the left. The score contains ten measures of music. The first nine measures show pairs of chords, and the tenth measure shows a pair of chords with a '7' superscript above the treble staff chord and a '7' superscript below the bass staff chord, indicating a seventh chord.

*Soprano en 11*

A musical score for Soprano en 11, consisting of two staves (treble and bass) with a brace on the left. The score contains ten measures of music. The first nine measures show pairs of chords, and the tenth measure shows a pair of chords with a '7' superscript above the treble staff chord and a '7' superscript below the bass staff chord, indicating a seventh chord.

## Colección de acordes mayores

Soprano en 3

Musical notation for Soprano en 3, showing a sequence of major chords in the treble and bass clefs. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major.

Soprano en 5

Musical notation for Soprano en 5, showing a sequence of major chords in the treble and bass clefs. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major.

Musical notation for Soprano en 5, showing a sequence of major chords in the treble and bass clefs. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major.

Soprano en 6

Musical notation for Soprano en 6, showing a sequence of major chords in the treble and bass clefs. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major.

Soprano en 7

Musical notation for Soprano en 7, showing a sequence of major chords in the treble and bass clefs. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major.

## Colección de acordes mayores

## Soprano en 8

Musical notation for Soprano en 8, showing a sequence of chords in the soprano and bass staves. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. Each chord is represented by a group of notes in the soprano staff and a single note in the bass staff.

## Soprano en 9

Musical notation for Soprano en 9, showing a sequence of chords in the soprano and bass staves. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. Each chord is represented by a group of notes in the soprano staff and a single note in the bass staff.

## Con 11+

Musical notation for Con 11+, showing a sequence of chords in the soprano and bass staves. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. Each chord is represented by a group of notes in the soprano staff and a single note in the bass staff.

Musical notation for Con 11+, showing a sequence of chords in the soprano and bass staves. The chords are: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. Each chord is represented by a group of notes in the soprano staff and a single note in the bass staff.

## *Colección de acordes de Dominante 7 con "resolución mayor"*

*Soprano en 3ra*

Musical notation for Soprano in 3rd position. The piece is in 4/4 time. The first staff shows a sequence of chords: F7, C7, G7, D7, A7, E7, B7, F#7, C#7, and finally a major triad (C-E-G) in the final measure.

*Soprano en 5ta*

Musical notation for Soprano in 5th position. The first staff shows a sequence of chords: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, and finally a major triad (C-E-G) in the final measure.

*Soprano en 7*

Musical notation for Soprano in 7th position. The first staff shows a sequence of chords: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, and finally a major triad (C-E-G) in the final measure.

*Soprano en 8*

Musical notation for Soprano in 8th position. The first staff shows a sequence of chords: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, and finally a major triad (C-E-G) in the final measure.

*Soprano en 9na*

Musical notation for Soprano in 9th position. The first staff shows a sequence of chords: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, and finally a major triad (C-E-G) in the final measure.

Colección de acordes de Dominante 7  
con "resolución mayor"

*Soprano en 11+*

Musical notation for Soprano en 11+. The piece is in G major (one sharp). It consists of four measures. The first measure shows the G7 chord (G4, B4, D5, F#5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2, F#2). The second measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The third measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The fourth measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2).

*Soprano en 13*

Musical notation for Soprano en 13. The piece is in G major (one sharp). It consists of six measures. The first measure shows the G7 chord (G4, B4, D5, F#5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2, F#2). The second measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The third measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The fourth measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The fifth measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2). The sixth measure shows the resolution to the tonic G major chord (G4, B4, D5) in the soprano line and the bass line (G2, B1, D2).

## *Colección de acordes de Dominante 7 con "resolución menor"*

*Soprano en 3*

Musical notation for Soprano en 3, showing a sequence of four chords in 4/4 time. The chords are: F7 (basso), G7 (soprano), A7 (basso), and Bb7 (soprano). The bass line consists of single notes, while the soprano line consists of chords.

*Soprano en 5*

Musical notation for Soprano en 5, showing a sequence of five chords in 4/4 time. The chords are: F7 (basso), G7 (soprano), A7 (basso), Bb7 (soprano), and C7 (basso). The bass line consists of single notes, while the soprano line consists of chords.

*Soprano en 7*

Musical notation for Soprano en 7, showing a sequence of five chords in 4/4 time. The chords are: F7 (basso), G7 (soprano), A7 (basso), Bb7 (soprano), and C7 (basso). The bass line consists of single notes, while the soprano line consists of chords.

*Soprano en 8*

Musical notation for Soprano en 8, showing a sequence of eight chords in 4/4 time. The chords are: F7 (basso), G7 (soprano), A7 (basso), Bb7 (soprano), C7 (basso), D7 (soprano), Eb7 (basso), and F7 (soprano). The bass line consists of single notes, while the soprano line consists of chords.

*Soprano en b9*

Musical notation for Soprano en b9, showing a sequence of four chords in 4/4 time. The chords are: F7 (basso), G7 (soprano), A7 (basso), and Bb7 (soprano). The bass line consists of single notes, while the soprano line consists of chords.

Colección de acordes de Dominante 7  
con "resolución menor"

*Soprano en 9+*

Musical notation for Soprano in 9+ showing a sequence of chords in the treble clef and bass clef. The treble clef contains a melodic line with notes and accidentals, while the bass clef contains a bass line with notes and accidentals.

Musical notation for Soprano in 9+ showing a sequence of chords in the treble clef and bass clef. The treble clef contains a melodic line with notes and accidentals, while the bass clef contains a bass line with notes and accidentals.

*Soprano en 11+*

Musical notation for Soprano in 11+ showing a sequence of chords in the treble clef and bass clef. The treble clef contains a melodic line with notes and accidentals, while the bass clef contains a bass line with notes and accidentals.

*Soprano en b13va*

Musical notation for Soprano in b13va showing a sequence of chords in the treble clef and bass clef. The treble clef contains a melodic line with notes and accidentals, while the bass clef contains a bass line with notes and accidentals.

*Soprano en 13*

Musical notation for Soprano in 13 showing a sequence of chords in the treble clef and bass clef. The treble clef contains a melodic line with notes and accidentals, while the bass clef contains a bass line with notes and accidentals.