

**MÚSICA LIBRE**

**EDGAR AUGUSTO BOHÓRQUEZ GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA - UNAB**  
**FACULTAD DE MÚSICA**  
**BUCARAMANGA**  
**2007**

**MÚSICA LIBRE**

**EDGAR AUGUSTO BOHÓRQUEZ GÓMEZ**

**ASESOR:  
RUBÉN DARÍO GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA - UNAB  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2007**

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS	6
1. REPERTORIO	7
2. RESEÑAS BIOGRÁFICAS	8
2.1 MILES DAVIS	8
2.2 JOHN COLTRANE	9
2.3 JUAN JOSÉ ORTIZ	11
2.4 EDGAR AUGUSTO BOHÓRQUEZ GÓMEZ	11
3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	13
3.1 ANÁLISIS EN PROFUNDIDAD	13
3.1.1 Dodecasílabo	13
3.1.2 Tibio	18
3.1.3 Elipsis	24
3.2 ANÁLISIS COMPLEMENTARIO	28
3.2.1 Solar	28
3.2.2 Blue in green	31
3.2.3 Crescent	33
3.2.4 Augurio	35
4. ELEMENTOS INTERPRETATIVOS Y PROCESO CREATIVO	39
4.1 FORMATO DE TRÍO	40
4.2 FORMATO DE CUARTETO	41
5. CONCLUSIONES	43
BIBLIOGRAFÍA	44

## RESUMEN

Este proyecto ha sido elaborado como una alternativa al manejo de la creación musical en el contexto del departamento de Santander. Está compuesto por cuatro composiciones inéditas que manejan un lenguaje ecléctico, tomando como principal referencia el lenguaje del jazz, y que manejan algún tipo de libertad estructural, armónica, melódica o rítmica. Además contiene tres composiciones del repertorio del jazz, escogidas especialmente para ser tocadas con algún grado de libertad.

Las cuatro obras inéditas son: Dodecasílabo, Elipsis, Tibio y Augurio, las tres primeras para formato de cuarteto con saxofón tenor, guitarra, batería y bajo, y la última para formato de trío con los instrumentos anteriores menos el saxo tenor. Las tres obras de repertorio del jazz son: Solar, para formato de trío y Blue In Green y Crescent, para formato de cuarteto.

Además se han elaborado análisis de las obras para mayor comprensión del contenido de las partituras, así como una descripción del proceso creativo y de los elementos interpretativos.

Se han planteado una serie de objetivos y de ellos se han obtenido unas conclusiones que se encuentran expuestos en el contenido de este trabajo.

## INTRODUCCIÓN

Nos enfrentamos a un medio en el que sobresale el ideal del músico como ejecutante de obras, cuya participación en el desarrollo de la música se resume a la interpretación de las partituras y la apropiación del contenido. Dada esta limitación en el contexto de la improvisación, surge la necesidad de crear este proyecto cuyas bases se sustentan en una ejecución más espontánea y la interpretación de obras que exhorten a los músicos a una creación colectiva, que aporte elementos a una visión poco ahondada en el contexto de nuestro departamento.

Éste proyecto se llevará a cabo mediante la creación de un grupo experimental, en el cual, a través de una cuidadosa selección de repertorio se hace una propuesta para abordar un tipo de material más libre, interpretativa, armónica y estructuralmente, que requiere de músicos creativos y con algún tipo de experiencia en el manejo del lenguaje de la improvisación.

Surge este proyecto como una búsqueda, una alternativa al manejo que se hace en nuestro medio de la creación musical.

## OBJETIVOS

- Explorar posibilidades creativas de ejecutar música y otorgar una mayor libertad a los intérpretes.
- Desarrollar el ambiente propicio para el intercambio de ideas. Se busca que los músicos participen activamente en la creación colectiva, mediante una interpretación, con criterio libre, de los solos instrumentales, una escucha atenta y una repuesta frente a las ideas de los compañeros.
- Implementar el uso de melodías y armonías que permitan hacer un aporte en la búsqueda del lenguaje y de la identidad de los músicos del departamento de Santander, a través de composiciones y arreglos originales, así como el aporte de los integrantes del grupo al desarrollo de la improvisación en la música local.

## 1. REPERTORIO

- DODECASÍLABO  
Edgar Augusto Bohórquez Gómez
- ELIPSIS  
Edgar Augusto Bohórquez Gómez
- TIBIO  
Juan José Ortiz – Edgar Augusto Bohórquez Gómez
- BLUE IN GREEN  
Miles Davis
- CRESCENT  
John Coltrane
- AUGURIO  
Juan José Ortiz
- SOLAR  
Miles Davis

## 2. RESEÑAS BIOGRÁFICAS

### 2.1 MILES DAVIS

Davis creció en el este de St. Louis, y tomó la trompeta a los trece años; dos años más tarde ya estaba tocando profesionalmente. Viajó a Nueva York en septiembre de 1944, aparentemente para entrar al Institute Of Musical Art, pero en realidad era para buscar a su ídolo Charlie Parker.

Se unió a Parker en presentaciones en vivo y para sesiones de grabación (1945-48), al mismo tiempo tocando con otros grupos y viajando con las big bands de Benny Carter y Billy Eckstine.

En 1948 comienza a liderar sus propios grupos de Bebop y participa en un ensamble experimental encabezado por Gil Evans. Sus colaboraciones con Gerry Mulligan, John Lewis y Johnny Carisi culminaron en una serie de grabaciones en noneto para el sello Capitol, las cuales fueron recopiladas y lanzadas con el nombre de *Birth Of The Cool*. En 1949 Miles tocó con Sonny Rollins, Art Blakey y Tadd Dameron, y hacia 1953 grabó con Charlie Parker, J.J. Jonson, Horace Silver y los miembros del Modern Jazz Quartet.

En 1955 después de una exitosa presentación en el Newport Jazz Festival, estableció un quinteto con Red Gardland, Paul Chambers, Philly Joe Jones y John Coltrane. Hacia 1957 graba los discos *Miles Ahead* , *Porgy & Bess* y *Sketches Of Spain*. En 1959 presenta el jazz modal como nuevo concepto de improvisación en el disco *Kind Of Blue*.



En los sesenta monta otro quinteto con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams, con quienes trabajó hasta finales de los sesenta. Luego pasaría a los combos con instrumentos eléctricos del jazz Rock, con los que grabó *In A Silent Way* y *Bitches Brew*.

En 1981 retorna junto a los jóvenes saxofonistas Bill Evans, Gary Thomas y Kenny Garret, Los Guitarristas John Scofield y Mike Stern, y el bajista Marcus Millar, dando la medida del jazz fusión hasta hoy. Miles Davis fue, sin duda, uno de los creadores más evolutivos por su anticipación a las vanguardias, imponiendo su influencia sobre cada nueva generación de músicos de jazz. Muere el 25 de septiembre de 1991.

## **2.2 JOHN COLTRANE**

Coltrane creció en High Point, Carolina del Norte, donde aprendió a tocar corno, clarinete y (alrededor de los 15 años) saxofón alto. Después de mudarse a Philadelphia ingresó a la Ornstein School of Music y prestó servicio en la banda de la marina en Hawai (1945-1946).

Tocó Saxofón alto en combos liderados por Joe Web y King Kolax, después pasó al saxo tenor para trabajar con Eddie "Cleanhead" Vinson (1947-48). Tocó en ambos instrumentos de acuerdo a las circunstancias, en grupos liderados por Jimmy Heath , Howard McGhee, y Dizzy Gillespie, con quien hizo su primera grabación en 1949. Hacia 1953 cuando trabajaba con el septeto de Johny Hodge estaba firmemente comprometido con el Saxo Tenor.

A mediados de los cincuenta Saltó a la fama en el quinteto de Miles Davis, con Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones, combo con el que hizo una serie de grabaciones. Posteriormente en 1957 Coltrane tocó un tiempo

con Thelonius Monk en cuarteto y septeto, antes de regresar a trabajar en formatos de quinteto y sexteto con Miles Davis.

En 1959 grabó el legendario *Kind Of Blue* en un combo liderado por Miles Davis acompañado por Julian “Cannonball” Adderley, Bill Evans y Winton Nelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Éste disco es una obra maestra que representa las exploraciones de Miles Davis y Compañía sobre el Jazz Modal.

Mientras trabajaba con Miles descubre el saxo soprano y adquiere su primer instrumento en 1960.

Después de numerosas sesiones de estudio y de establecer su reputación como compositor y líder del saxo tenor en el jazz, Coltrane firma con Atlantic y graba su disco *Giant Steps*. Después de esto crea un nuevo grupo, integrado por McCoy Tyner, Elvin Jones y Jimmy Garrison, y ocasionalmente con Eric Dolphy y Roy Haynes.

Durante éste periodo introduce en su música elementos flamencos, africanos y de la música de la India. Tras una gira por Europa en 1963, graba el álbum *Crescent* mostrando el desplazamiento espiritual que llevó luego al disco *Love Supreme*.

En 1965 da un nuevo giro estilístico en el álbum *Ascension*, inaugurando conceptos más radicales que señalaron su definitiva adscripción al free jazz. Desde entonces, da cabida a nuevos músicos en función de su nuevo sonido, destacan sus actuaciones en el Village Vanguard y una gira por Japón.

Su muerte en 1967, le privó de alcanzar su sueño de visitar África.

### **2.3 JUAN JOSÉ ORTÍZ**

Inicia sus estudios en la escuela de música de la Universidad Industrial de Santander. Posteriormente en el año 2002 ingresa a la Universidad Autónoma de Bucaramanga donde comienza su estudio de la guitarra Jazz.

Ha participado en el taller de Jazz de la Cristancho, en el taller de improvisación con Federico Moreno, y el taller de armonía jazz con el pianista español Sergio Palies.

Es integrante de los grupos Jazz Trío y del grupo Ensamble Urbano, con el que participó en las dos primeras versiones del festival de jazz de Floridablanca.

Ha tomado clases privadas de improvisación con el guitarrista Federico Moreno y de armonía con el maestro Adolfo Hernández.

Ha compartido escenario con músicos como Orlando Sandoval, William Pérez, Daniel Gómez, William Montero, Carlos Pino y Oscar Murcia.

### **2.4 EDGAR AUGUSTO BOHÓRQUEZ GÓMEZ**

Inicia sus estudios musicales en el 2001 en la Universidad Autónoma de Bucaramanga donde estudia guitarra clásica con el maestro Silvio Martínez. Un año después inicia estudios de bajo eléctrico con el bajista y contrabajista Álvaro Martín Gómez Acevedo.

Ha participado en talleres de improvisación con el guitarrista Federico Moreno, con el bajista español David de la Varga, en clases de armonía con

el pianista Sergio Palies, y en el taller de composición con el maestro Adolfo Hernández.

Ha sido integrante de agrupaciones de Jazz como el cuarteto del trombonista Dimitro R y Ensamble Urbano dirigida por el saxofonista Oscar Murcia.

Ha tenido la oportunidad de compartir escenario con diversos músicos como el guitarrista Federico Moreno, William Pérez, Orlando Sandoval, Juan José Ortiz, Oscar Acevedo, Carlos Pino, Miguel M, William Montero y Daniel Gómez.

### 3. ANÁLISIS DE LA OBRAS

#### 3.1 ANÁLISIS EN PROFUNDIDAD

##### 3.1.1 Dodecasílabo

**\* Datos generales**

**Título:** DODECASÍLABO

**Compositor:** Edgar Augusto Bohórquez Gómez

**Género:** Blues

**Compás:** 4/4

**Formato:** Cuarteto (Saxofón Tenor, Guitarra, Batería, Bajo.)

**\* Características.** *Dodecasílabo* ha sido elaborada con el objetivo de exaltar algunos conceptos propios del serialismo en un contexto distinto, como lo es el blues; una de las formas mas representativas en el ámbito del jazz.

Si bien no obedece al conjunto de normas del serialismo de una manera rigurosa, si toma como referencia el concepto de la serie, mejor aún de la elaboración de melodías cuyas notas tengan igual grado de importancia. Generando de esta manera un ambiente adecuado para la exploración de los instrumentos solistas y conjugando dos estilos opuestos con el ánimo de contribuir al lenguaje de la improvisación. Este trabajo no pretende ser una pieza serialista. Es una tentativa experimental sobre una forma del jazz con un elemento conceptual de la música serialista.

De esta manera se toma como base la forma elemental de un blues de doce compases en C, y sobre esta se elabora una melodía basada en una serie libre.

\* **Análisis melódico.** La melodía se desarrolla a partir de una serie elaborada con las notas de la escala de F# lidio dominante (cuarto modo de la escala C#mMaj7) mas tres notas de la escala de C Mixolídio. Estas tres notas agregadas han sido colocadas para reforzar la sensación de inestabilidad.

Serie:



En los compases cinco y seis, cuando la armonía se mueve al cuarto grado dominante (F7 en el caso de un blues en C), la melodía inicial se transporta una cuarta justa, es decir a B lidio dominante, nuevamente con un patrón rítmico a manera de pregunta:



En los dos compases siguientes se utilizan las mismas notas de la serie en B lidio dominante, más un nuevo patrón rítmico a manera de respuesta:



Finalmente en el compás nueve y el diez, la melodía inicial se transporta una quinta justa, es decir a la escala C# lidio dominante, a manera de pregunta y en los compases once y doce, se utilizan las mismas notas de la serie en C# lidio dominante más una leve variación en las notas y en el patrón rítmico, a manera de respuesta (esta variación se hace con el objetivo de crear un desarrollo de las frases anteriores y un final):



\* **Análisis armónico.** La pieza utiliza la forma elemental de un blues de doce compases en C7, más una leve rearmonización.

En el primer compás la armonía es C7(#11), primer grado dominante. El segundo compás es F7, cuarto grado dominante. Los dos compases siguientes son C7(#11) nuevamente y C7(b13), una variación en las tensiones.

C7(#11)                      F7                      C7(#11)                      C7b13

En el compás cinco y seis la armonía se mueve a F7(#11) y F7(b13), cuarto grado de la progresión, en el compás siete regresa a C7(#11), y en el compás ocho pasa a Eb7 (sustituto tritonal de A7):

5                      F7(#11)                      F7b13                      C7(#11)                      Eb7

En el compás nueve y diez, la armonía se mueve a Dm7 y G7(b13), es decir un II-V para C. Finalmente en los dos últimos compases la armonía hace una cadencia conocida como turnback, de dos acordes por compás, C7 - Eb7 - Ab7 - Db7 para volver al inicio:

9                      Dm7                      G7b13                      C7                      Eb7                      Ab7                      Db7



\* **Descripción del arreglo.** El arreglo de esta pieza ha sido elaborado para un formato de cuarteto, y tras un proceso de experimentación, se ha dispuesto de la siguiente manera:

TEMA	REPETICIÓN	SOLOS	TEMA	REPETICIÓN	FINAL
------	------------	-------	------	------------	-------

**TEMA:** en la primera vuelta el saxofón y la guitarra ejecutan la melodía a octavas y a dos voces. Las dos voces se crean a partir de una repetición elaborada de la siguiente manera; la guitarra empieza la melodía a octavas con el saxofón, pero en el cuarto compás no sigue la misma serie original, sino que vuelve a comenzar y entonces toca la serie original hasta el compás doce, es decir los ocho primeros compases de la serie original. Mientras tanto el saxofón toca la serie normalmente.

La batería acompaña de manera sosegada y libre, procurando hacer algunos acentos de la melodía.

En la repetición del tema, guitarra y saxofón tocan nuevamente la melodía a octavas y a dos voces.

El bajo hace walking en blancas sobre la armonía, procurando hacer variaciones rítmicas y amalgamas a voluntad.

La batería acompaña al bajo, y procura acentuar la melodía.

**SOLOS:** improvisan sobre la vuelta en el siguiente orden: Saxo, Guitarra y bajo.

Los instrumentistas improvisarán sobre los cambios y utilizarán el recurso de las escalas lidio dominante para reforzar el carácter del tema.

De la misma forma se utilizarán los recursos de las escalas disminuidas, escalas mixolidias, pentatónicas y secuencias melódicas en los solos. El solista tiene la posibilidad de flexibilizar el ritmo, y apelar a elementos del lenguaje del free jazz, pero debe mantener la forma.

Al final de los solos se toca el tema y la repetición tal y como la primera vez, pero en los dos últimos compases de la repetición del tema, se salta al final.

**TEMA:** en la exposición final del tema, se toca de la misma manera que en la reexposición del tema inicial.

Y en la reexposición final, el tema lo tocan el saxofón y la guitarra acompañado por la batería, y en los dos últimos compases se termina la pieza con la batería tocando el mismo ritmo que la melodía del saxofón y la guitarra.

### **3.1.2 Tibio**

#### **\* Datos generales**

**Título:** TIBIO

**Compositor:** Juan José Ortiz y Edgar Augusto Bohórquez

**Género:** Libre

**Compás:** 4/4

**Tonalidad:** Ab Mayor

**Formato:** Cuarteto

\* **Características.** *Tibio* es una composición que surge a través de un proceso de experimentación. Es la transformación de una idea fundamental en una estructura compuesta por elementos aportados por cada uno de los instrumentos que se van integrando a la pieza.

La pieza tiene una melodía y una progresión armónica que exploran un tipo de sonoridad y forma no convencionales en el contexto de la música del departamento de Santander, y además, no convencional con respecto otros ensambles en formato de cuarteto. El objetivo principal de esta búsqueda es proponer alternativas a los planteamientos que rigen la música de nuestro entorno, utilizando como principal recurso el concepto de la improvisación y la asimetría en la forma. Esta premisa encuentra en los solos instrumentales y en el acompañamiento de esos solos, un recurso imprescindible.

\* **Análisis melódico.** Esta melodía ha sido elaborada a partir de un conjunto de motivos, que se complementan con la línea del bajo para crear una sensación de equilibrio.

La melodía inicia con un motivo de dos compases basado en las notas del acorde B $\flat$  menor. En los compases tres y cuatro se repite el motivo rítmico inicial, pero cambian las notas ya que contiene las tensiones 11 y 13 de F menor:

B $\flat$ m                      B $\flat$ m(add9)                      Fm/A $\flat$                       Fm11/A $\flat$

A partir del compás cinco se complementan los dos motivos iniciales con una frase de tres compases. Las notas de la frase corresponden a las alteraciones de los acordes de la armonía del momento:

5 F(add#11) Fsus Dm11

En el compás ocho (segunda sección) la melodía está compuesta por un motivo que se repite exactamente en el compás nueve, y se repite rítmicamente en los dos compases siguientes a una segunda mayor descendente:

8 Cm7(b5) DbMaj7 Bbm7(b5) BMaj7

Del compás doce al catorce, la melodía está compuesta por un motivo de tres compases y en el compás quince concluye la segunda sección con un acorde dispuesto a manera de corte. Las notas del motivo de tres compases corresponden a las tensiones y notas guías de la armonía del momento.

12 Bbm7 Eb7(b9) AbMaj7 C7 F7

La melodía de la exposición final tiene una variación con respecto a su homóloga de la primera sección, y es que la melodía de la exposición final se toca en una sección de ocho y no de siete compases. Por lo tanto la melodía es exactamente igual a la de la primera sección, con excepción de que en el compás siete el motivo varía con respecto a la primera sección, y en el último compás el tema se cierra con el acorde F7#5 a manera de corte:

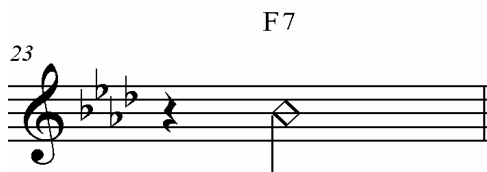
Séptimo compás de la primera sección



Séptimo compás de la última sección



Último compás de la última sección.



\* **Análisis armónico.** En los primeros dos compases la armonía es Bbm, segundo grado de Ab mayor. En los compases tres y cuatro la armonía es Fm, sexto grado de Ab Mayor:

B $\flat$ m                      B $\flat$ m                      F m                      F m

En los compases cinco y seis la armonía es F(add#11) y Fsus, variaciones del acorde F menor. En el compás siete la armonía es Dm11, acorde sin ninguna relación con la tonalidad principal, pensando como color:

F(add#11)                      F sus                      Dm11

5

En los compases ocho y nueve, la armonía se mueve de Cm7(b5) a D $\flat$ Maj7, es decir un séptimo grado que resuelve a un primero. De esta misma manera, en los dos compases siguientes la armonía se mueve de B $\flat$ m7(b5) a B $\flat$ Maj7, nuevamente un séptimo que resuelve a un primero.

C m7(b5)                      D $\flat$ Maj7                      B $\flat$ m7(b5)                      B $\flat$ Maj7

8

En los compases doce y trece la armonía está compuesta por B $\flat$ m7 y Eb7(b9), es decir un ii-V que se resuelve en la primera mitad del siguiente compás (el número catorce) al acorde fundamental AbMaj7. En la segunda mitad del compás catorce la armonía es C7 y en el compás quince la armonía es F7, es decir un V7 del sexto que resuelve al V7 del segundo.



En la exposición final del tema, en donde la sección queda de ocho y no de siete compases, la armonía es igual que en la primera sección, con la diferencia que en el compás extra hay un acorde F7 para volver al inicio.

\* **Descripción del arreglo.** El arreglo de esta pieza ha sido elaborado para un formato de cuarteto. Estructuralmente se ha dispuesto de la siguiente manera:

INTRO	TEMA A	TEMA B	TEMA A1	SOLOS	TEMA A	TEMA B
-------	--------	--------	---------	-------	--------	--------

**INTRO:** ha sido elaborado con base en la armonía del TEMA A. Tiene una duración de cuatro vueltas de siete compases. Todos los instrumentos tocan mezzoforte.

En la primera vuelta la batería inicia con un patrón rítmico y en la segunda se añade el bajo con una línea basada en la armonía. En la tercera vuelta se incorpora la guitarra, haciendo voicings sobre la armonía.

**TEMA A:** el saxofón tenor y la guitarra tocan la melodía a octavas, mientras que la batería y el bajo se mantienen en el patrón del INTRO pero con ligeras variaciones rítmicas hechas a voluntad.

**TEMA B:** en ésta sección la guitarra y el bajo tocan la melodía, el saxo improvisa libremente en los primeros cuatro compases.

La batería toca un ritmo consecuente con la melodía y la acentúa a partir de los tres últimos compases. En el último compás todos los instrumentos tocan el corte.

**TEMA A1:** esta sección se toca como la primera parte, con excepción de que en el compás ocho todos los instrumentos hacen el corte.

**SOLOS:** en los solos, el objetivo principal está en el manejo del ritmo por parte de los instrumentos solistas y acompañantes sobre la forma asimétrica.

Los solos pueden o no estar basados en la armonía, y se tocan sobre la forma del TEMA A, cuatro veces, luego la de B y luego A1. Ésta estructura se mantiene siempre durante el período de los solos. Para el desarrollo de los solos se espera la utilización de recursos propios del lenguaje post bebop y del free jazz.

**EXPOSICIÓN FINAL:** el TEMA A, la repetición, el TEMA B y el TEMA A1 se tocan exactamente como en la primera vez.

Después del último corte de la melodía del TEMA A1, la batería queda sola durante una vuelta de siete compases hasta finalizar la pieza.

### 3.1.3 Elipsis

#### \* Datos generales

**Título:** ELIPSIS

**Compositor:** Edgar Augusto Bohórquez Gómez

**Género:** Música Colombiana

**Compás:** 3/4

**Tonalidad:** B menor



**Formato:** Cuarteto


\* **Características.** *Elipsis* surge como un nuevo recurso para la búsqueda, para el manejo flexible de los elementos en una composición inédita y colombiana, que más que remitirse a alguno de los aires representativos de alguna de las regiones del país, propone un discurso basado en un lenguaje ecléctico y experimental que produce una sutil reminiscencia.

La pieza tiene una melodía y una progresión armónica, que más que representar la lógica inherente a una forma musical, pretende crear un ambiente, una atmósfera elaborada a través de un tipo de sonoridad especial, y un manejo del lenguaje y la intención por parte de los músicos. La pieza es una tentativa, uno entre los incontables caminos posibles.

\* **Análisis melódico.** Esta melodía ha sido elaborada haciendo uso de anticipaciones rítmicas, que se contraponen al pulso métrico establecido.

En la primera parte del tema (ocho primeros compases) la melodía está basada en el modo B menor dórico:

Bm7      D<sup>9</sup>    GMaj9(#11) C7    Bm7      Bm7      D<sup>9</sup>    GMaj9(#11) C7    Bm7



En los cuatro primeros compases de la sección B la melodía está basada en el modo B frigio:

<sup>9</sup> Bm11                      A6                      F#7                      Bm7



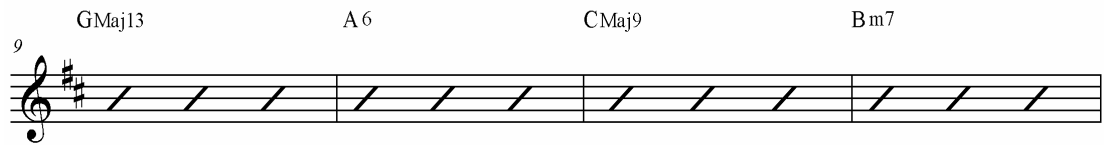
En los cuatro compases siguientes la melodía está basada en las tensiones y notas guías de la armonía del momento:

\* **Análisis armónico.** En los primeros dos compases la armonía es Bbm y D6/9, Es decir primer grado menor y una variación del tercer grado. En el siguiente compás la armonía es GMaj9(#11) variación del sexto grado y C7, sustituto tritonal que resuelve en el siguiente compás al primer grado Bm7:

En el primer compás de la sección B la armonía es Bm11, primer grado de la tonalidad. El segundo compás de la sección B es A6, variación del séptimo grado. En los dos compases siguientes la armonía es F#7 y Bm7, es decir un quinto grado que resuelve al primero:

En los dos compases siguientes de la sección B (compases 9 y 10) la armonía es GMaj13, sexto grado de la tonalidad y A6, variación del séptimo grado. En los dos compases finales de la sección B (compases 11 y 12) la

armonía es CMaj9, acorde de intercambio con el modo B frigio y finalmente Bm7, primer grado:



\* **Descripción del arreglo.** El arreglo de esta pieza ha sido elaborado para un formato de cuarteto, y su estructura se ha dispuesto de la siguiente manera:

INTRO	TEMA A	TEMA B	TEMA C	SOLOS	TEMA A	TEMA B	TEMA C	FINAL
-------	--------	--------	--------	-------	--------	--------	--------	-------

**INTRO:** ha sido elaborado mediante una serie de acordes superpuestos (pensados como colores) sobre un pedal en B. Tiene una duración de doce compases.

A partir del primer compás la guitarra hace voicings sobre los cambios de acordes y el bajo toca un pedal en la nota B. La batería acompaña libremente. El saxofón tenor toca un patrón melódico basado en las tensiones y notas guías de la armonía del momento.

**TEMA A:** el Saxofón Tenor y la guitarra hacen la melodía al unísono. La guitarra además hace voicings sobre las notas de la melodía que se encuentran ligadas.

El bajo hace un patrón con notas largas basado en la armonía. La batería acompaña evocando levemente el ritmo pasillo.

**TEMA B:** el saxofón y la guitarra Hacen melodía a octavas y a dos voces. El bajo acompaña con notas largas basadas en la armonía.

La batería acentúa la melodía en los primeros cuatro compases, en los compases siguientes acompaña libremente, pero manteniendo la intención de la melodía.

**TEMA C:** se toca exactamente igual que la primera vuelta del TEMA A. El bajo en los últimos cuatro compases acentúa la melodía.

**SOLOS:** estarán basados en la armonía, pero buscarán generar un ambiente en conjunto con el grupo. La duración depende del instrumentista.

Como recursos para la improvisación se podrán utilizar las escalas B menor dórica, para desarrollar la melodía del tema, así como escalas pentatónicas y escalas menores, además de elementos propios del estilo del jazz modal.

Los Solos se han dispuesto en el siguiente orden: Saxofón y Guitarra.

Después de los solos se tocan los temas A, B y C tal y como se tocaron en la primera parte.

**FINAL:** la pieza concluye con un pedal en B, con una textura libre, que armónicamente recuerda el INTRO, y puede variar a criterio del grupo.

## **3.2 ANÁLISIS COMPLEMENTARIO**

### **3.2.1 Solar**

#### **\* Datos generales**

**Título:** SOLAR

**Compositor:** Miles Davis

**Género:** Swing

**Compás:** 4/4

**Tonalidad:** Do menor

**Formato:** Trío (Guitarra, batería y bajo.)

**\* Análisis estructural**

**Melodía:** 12 compases

El tema inicia con la exposición de un motivo melódico de cuatro compases basado en las escalas do menor melódica y do menor dórica:



En los siguientes cuatro compases se repite el motivo de los cuatro anteriores pero en otra altura y con algunas variaciones en los intervallos:



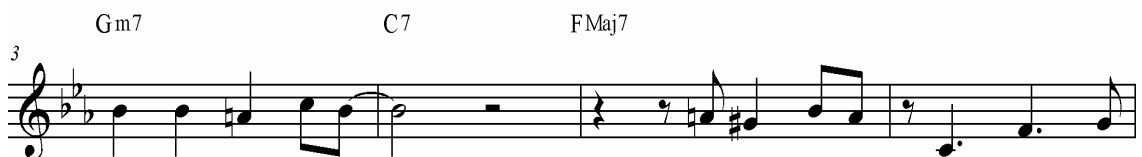
Finalmente se toca un nuevo motivo basado en las escalas Mi bemol mayor y Re bemol mayor, y en el último compás el tema termina con una frase con notas de la escala Fa menor melódica de manera ascendente a partir del sexto grado, para regresar a Do menor:



**Armonía:** los dos primeros compases del cifrado son Do Menor, el primer grado de la tonalidad.



En los cuatro compases siguientes se hace una cadencia de II-V-I para FMaj7, que actúa como cuarto grado de intercambio modal con la escala de Do mayor.



En los tres compases siguientes hay una cadencia de II-V-I para EbMaj7, el tercer grado de la tonalidad principal.



Hasta este momento el ritmo armónico ha sido de un acorde cada cuatro tiempos, para los siguientes dos compases el ritmo armónico se acorta con un II-V-I de dos acordes por compás en DbMaj7 y en el último compás hay un ii-V menor para volver al inicio de la pieza.

10 E♭Maj7 A♭7 D♭Maj7 Dm7(♭5) G7

### 3.2.2 Blue in green

#### \* Datos generales

**Título:** BLUE IN GREEN

**Compositor:** Miles Davis

**Género:** Balada Jazz

**Compás:** 4/4

**Armonía:** Modal

**Formato:** Cuarteto

#### \* Análisis estructural

**Melodía:** 10 compases

La melodía de *Blue In Green* es modal, en los primeros cuatro compases se basa en la escala de Bb lidio y utiliza un ritmo secuencial:

B♭Maj7#11 A7(#9) Dm7(9) D♭7 Cm7 F7(♭9)

En el compás cinco la melodía está basada en la escala Re menor melódica, y en los dos compases siguientes se basa en la escala re menor eólica:

5 B♭Maj7 A7(♭13) Dm6(9)

En los dos compases ocho y nueve, la melodía se basa en la escala de La menor melódica, y en el último compás en la escala Re menor melódica.

8 E 7(#9) Am7(9) Dm7(9)

**Armonía:** el primer compás es BbMaj7(#11) el acorde correspondiente a la escala Bb lidio, después la armonía se mueve de manera descendente a A7(#9), que es el quinto grado del acorde del compás siguiente, en el compás cuatro hay un Dm9 y Db7 (sustituto tritonal de G7) que resuelven en el compás cinco a un II-V-I para BbMaj7.

BbMaj7#11 A 7(#9) Dm7(9) Db7 Cm7 F7(b9) BbMaj7

El compás seis es A7(b13) acorde identificable como un quinto grado que resuelve al acorde del siguiente compás que es Dm6(9), en el compás ocho la armonía se mueve de manera ascendente a E7(#9), y en los dos últimos compases se mueve por cuartas a Am9 y Dm9.

6 A 7(b13) Dm6(9) E 7(#9) Am7(9) Dm7(9)



### 3.2.2 Crescent

#### \* Datos generales

**Título:** CRESCENT

**Compositor:** John Coltrane

**Género:** Jazz Modal

**Compás:** 4/4

**Formato:** Cuarteto

#### \* Análisis estructural

**Melodía:** la melodía se mueve por notas largas. En los primeros dos compases está basada en la escala de D menor. En los dos compases siguientes está basada en la escala de C menor:

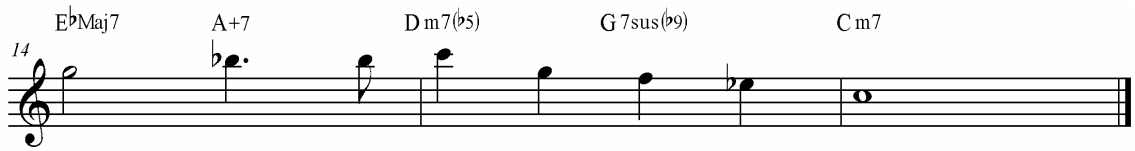
Musical notation for the first six measures of the Crescent theme. The notation is in 4/4 time and features a treble clef. The notes are: Measure 1: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 2: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 3: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 4: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note); Measure 5: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note); Measure 6: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note). Chord symbols above the staff are: Em7(b5) (Measure 1), A7 (Measure 2), Dm7 (Measure 3), G7sus4(b9) (Measure 4), G7 (Measure 5), Cm7 (Measure 6). A '3' is written below the staff under the first three notes of Measure 4, and another '3' is written below the staff under the last three notes of Measure 6.

En los compases cinco y seis la melodía está basada en la escala de Db menor. En los dos compases siguientes la melodía se basa en las tensiones y notas guías de la armonía del momento:

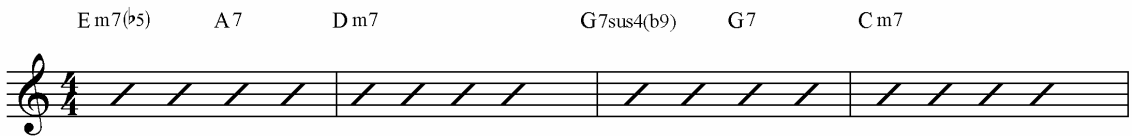
Musical notation for the next six measures of the Crescent theme. The notation is in 4/4 time and features a treble clef. The notes are: Measure 7: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 8: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 9: Eb2 (half note), Eb2 (half note); Measure 10: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note); Measure 11: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note); Measure 12: Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note), Eb2 (quarter note). Chord symbols above the staff are: Bb7sus4 (Measure 7), Bb7 (Measure 8), Ebm7 (Measure 9), Em7 (Measure 10), A+7 (Measure 11), D7sus4(b9) (Measure 12). A '5' is written below the staff at the beginning of Measure 7, and a '3' is written below the staff under the last three notes of Measure 12.

En la reexposición de la melodía, los cinco primeros compases tienen la misma melodía que en la primera exposición del tema, y en el sexto compás de la reexposición (compás catorce), la melodía cambia el motivo rítmico con

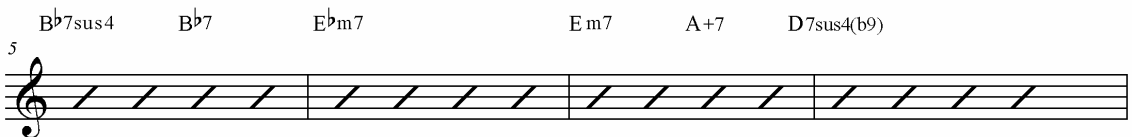
respecto a la exposición del tema, y hace negras en lugar de blancas. Éste fragmento melódico de tres compases está basado en la escala de C menor:



**Armonía:** en el primer compás la armonía es Em7(b5) y A7, ii-v menor que resuelve en el siguiente compás a Dm. En el compás tres la armonía es G7sus(b9) y G7, y en el siguiente compás es Cm7, es decir un quinto grado que resuelve al primero menor:



En el compás cinco la armonía es Bb7sus4 y Bb7, y en el siguiente compás es Ebm7, es decir, un quinto grado que resuelve al primero menor. En el compás siete la armonía es Em7 y A+7; un dos cinco menor, y en el siguiente compás la armonía es D7sus4(b9); un acorde colocado para generar tensión:



La armonía de los cinco primeros compases de la reexposición es igual a la de la primera exposición. En el sexto compás de la reexposición, la armonía

es EbMaj7 y A+7, es decir el tercer grado de C menor y un quinto del segundo de C menor. En la primera mitad del siguiente compás la armonía es Dm7(b5), y en la segunda mitad del compás la armonía es G7sus4(b9), es decir un ii-V menor que resuelve en el siguiente compás a Cm7:

14

E♭Maj7      A+7                      Dm7(b5)                      G7sus4(b9)                      Cm7

### 3.2.4 Augurio

#### \* Datos generales

**Título:** AUGURIO

**Compositor:** Juan José Ortiz

**Género:** Libre

**Compás:** 4/4

**Formato:** Trío

\* **Características.** Si bien ésta obra se presenta con un chorus al principio y al final de la composición, ese chorus no ha sido elaborado con otro fin que el de trazar un esquema o una idea del tema que se plantea, pues en esencia ésta es una pieza que carece de estructura armónica. Aunque en la ejecución del tema se recurre a frases rítmico melódicas, la pieza es una combinación de tres líneas musicales en libertad (Guitarra, bajo, batería), tres instrumentos que se tocan de forma independiente, reaccionando al estímulo mutuo entre cada uno de ellos.

La única indicación que se hace para la ejecución de la obra es que se parte de la escala Cm melódica, por lo tanto, en la ejecución del motivo inicial, los músicos siguen al instrumento que toca la melodía.



E<sup>b</sup>Maj7#11      E<sup>b</sup>Maj7#11      E<sup>b</sup>Maj9#11      D m6      D m7      D<sup>b</sup>Maj7#11

Ésta melodía se repite en la variación del tema A y en la reexposición del tema A.

\* **Análisis armónico.** En el primer compás la armonía es CmMaj7 primer acorde de la escala Cm melódica. En el segundo compás la armonía se mueve a Dm6, la tríada del segundo grado de la escala Cm melódica y E<sup>b</sup>6(9), la tríada del tercer grado de la escala más las tensiones 9 y 13:

CmMaj7                      D m6                      E<sup>b</sup>6

En los compases tres y cuatro la armonía es E<sup>b</sup>Maj7(#11), tercer grado de la escala Cm melódica. En el compás cinco la armonía es Dm6 y Dm7 variaciones del segundo grado y en los compases seis y siete la armonía se mueve a D<sup>b</sup>Maj7, cuarto grado de Bbm melódica:

E<sup>b</sup>Maj7#11      E<sup>b</sup>Maj7#11                      D m6      D m7      D<sup>b</sup>Maj7#11      D<sup>b</sup>Maj7#11

En los primeros dos compases del puente (compás ocho) la armonía se mueve a C<sup>sus</sup>(b9), segundo grado de la escala de Bbm melódica. En los dos

compases siguientes la armonía vuelve a DbMaj7(#11) y los dos compases siguientes la armonía se mueve nuevamente a Csus(b9):

A musical staff in treble clef with six measures. Above the staff, the chords are labeled: Csus9, DbMaj9, and Csus9. The first measure is labeled Csus9, the second and third measures are labeled DbMaj9, and the fourth, fifth, and sixth measures are labeled Csus9. Each measure contains a series of diagonal lines representing a sustained harmonic texture.

En la última exposición del tema, la armonía es exactamente igual que en la primera exposición.

#### **4. ELEMENTOS INTERPRETATIVOS Y PROCESO CREATIVO**

La elección de los formatos no ha sido producto del azar. El formato ha sido producto de un proceso de experimentación creativa generado por iniciativa de algunos músicos, ante la necesidad de una alternativa a los escasos proyectos artísticos que manejan el lenguaje de la improvisación, y en especial, una alternativa frente a la comercialización de productos musicales que apelan a viejas fórmulas que solo contribuyen al estancamiento de la cultura musical en el contexto del departamento de Santander. De esta forma surge dos años atrás un grupo de estudiantes, entre ellos; los integrantes de éste proyecto, que se reúnen bajo su propia decisión, para estudiar Standards y formas de Jazz. De igual manera se crea un canal de intercambio de música y métodos. Con el pasar del tiempo, al trabajar con las posibilidades de los propios compañeros, este grupo va seleccionando como parte de su repertorio, piezas de forma libre o realizando improvisaciones colectivas, teniendo como principal referencia la interpretación del jazz en la actualidad. En el grupo, después de los ensayos, se examinan las fortalezas y las debilidades por medio de discusiones informales y especulativas (en el buen sentido de la palabra). Entonces desde mediados del 2006 surge este proyecto como iniciativa del autor para encauzar las experiencias anteriores en beneficio de un objetivo común.

Se selecciona y se crea un repertorio que conjuga lo inédito con lo existente y se continúan trabajando los elementos experimentales o improvisaciones colectivas. El personal del proyecto varía ligeramente, y a comienzos de 2007 se define el grupo que llevará a cabo la interpretación del repertorio.

En los primeros ensayos del grupo definitivo, se decide el formato de las piezas (trío y cuarteto) con base en la experiencia del pasado, con excepción del tema *Tibio*, el cuál se decide tocar en formato cuarteto a mediados del primer semestre de 2007.

Dada la división de los formatos podemos hablar de sus elementos interpretativos en forma separada.

#### **4.1 FORMATO DE TRÍO**

Las piezas seleccionadas para formato de trío requieren de mucha sensibilidad y creatividad para generar un ambiente distinto en cada uno de los temas. Así mismo, para una ejecución de tipo libre se requiere un grupo que se conozca a nivel musical, y que haya experimentado con anterioridad las formas libres. Por otra parte, es esencial que los músicos participantes, tengan referencias de trabajos que se hayan hecho en éste formato, y que hayan escuchado a los principales exponentes de la historia evolutiva y de la actualidad del jazz, que en éste caso es el principal punto de referencia.

En las dos piezas es necesario que los músicos acompañantes participen activamente en conjunto con el desarrollo del solista, es decir que más que un solista y dos acompañantes tienda a una improvisación colectiva. Mientras haya un instrumento desarrollando su solo, los demás deben crear un contrapunto espontáneo o una respuesta a las ideas de sus compañeros.

Con excepción de los temas, las dinámicas y las articulaciones dependen del criterio de los músicos y de la dirección que tome la pieza en el momento de la interpretación.



Se maneja un lenguaje ecléctico, que toma recursos de corrientes como el Post Bop y el free jazz.

Como referencia de audición de trabajos previos en formato trío podemos citar a Bill Evans trio, John Scofield, Bill Frisell, Pat Metheny, Ben Monder, Brad Mehldau, Brandford Marsallis, Steve Coleman, Danilo Pérez y Wayne Krantz.

#### **4.2 FORMATO DE CUARTETO**

Las piezas escogidas para formato de cuarteto reclaman una gran precisión y participación activa por el carácter y la sonoridad de los arreglos. Así mismo la armonía que utilizan es muy rica auditivamente por el uso de tensiones y sonoridades creadas por acordes dispuestos a manera de color. Al igual que las piezas seleccionadas para formato de trío, estas piezas requieren a unos integrantes que se conozcan musicalmente, que hayan experimentado con este formato y que tengan experiencia en el manejo del lenguaje del jazz.

De la misma forma es imprescindible que los músicos hayan realizado una audición abundante de trabajos previos de las figuras importantes de la evolución histórica y actual del jazz, cuyo lenguaje es la principal referencia para este formato.

Los músicos deben responder a la intención del solista y tocar con una intensidad menor a menos que éste requiera lo contrario. Puede haber improvisación conjunta o solista y acompañantes.

Todos los instrumentistas deben mantener el carácter de la pieza, marcado por rasgos elásticos en la estructura y la improvisación.

Para el cuarteto se maneja un lenguaje modal, tonal, así como recursos de corrientes como el Free Jazz y el post Bop.

Como referencias de audición previa de formato cuarteto podemos citar a Miles Davis (especialmente el disco *Kind Of Blue*), John Coltrane, John Scofield, Joe Lovano, Bill Frisell, Antonio Arnedo, Ornette Coleman, Kurt Rosenwinkel, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Joe Henderson y MacCoy Tyner.

## 5. CONCLUSIONES

- La libertad estructural, armónica y rítmica permite un desarrollo activo de la creatividad de los músicos. Fortalece su capacidad de identificar y solucionar los nuevos problemas que se presentan y de exponer ideas propias, que favorecen el intercambio de conceptos y contribuyen al desarrollo de un lenguaje y una identidad de grupo.
- Los músicos encuentran en la interpretación con criterio libre de los solos instrumentales una vía para proponer nuevas direcciones al manejo musical de nuestro medio, un camino para exponer su autonomía y su criterio como instrumentistas.
- El repertorio escogido ha permitido desarrollar los objetivos primarios y marcar una pauta alternativa a los trabajos de creación musical que se hacen en nuestro entorno, contribuyendo con la formación de un nuevo tipo de oyentes.

## BIBLIOGRAFÍA

BAKER, David. *Learning The Bebop Language*. Alfred, 2006.

CHRISTIANSEN, Corey. *The Style Of Charlie Parker*. Mel Bay, 2001.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co, 1995.

PEASE, Ted. *Jazz composition theory and practice*. Berklee Press, 2003.

PEASE, Ted & Pullig, Ken. *Modern Jazz Voicings*. Berklee Press, 2001.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz moderno*. Robinbook, 2001.