



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

Concierto de quinteto de jazz aplicado a seis obras de Thelonious Monk.

Trabajo de titulación previo a la obtención de
título de licenciado en Instrucción musical.

Autor: Jonnathan Santiago Arévalo Arízaga

CI: 0105599674

Director: Wilmer Fermín Jumbo Medina

CI: 1102014717

Cuenca-Ecuador

20-11-2018



Resumen

El presente trabajo investigativo propone aplicar recursos representativos de la estética musical de Thelonious Monk a través de adaptaciones de sus composiciones para el formato de un quinteto jazz. El primer capítulo describe el estilo, la trayectoria y el lenguaje musical de Monk. El segundo capítulo profundiza en el Blues, el Swing, el Rhythm Changes y recursos característicos de los temas: Blue Sphere, Bolivar Blues, Let's cool one, Eronel, Humph y Rhythm a Ning desde una perspectiva del análisis musical.

Palabras clave: Thelonious Monk. Jazz. Análisis musical. Interpretación estilística. Quinteto de jazz. Adaptación.

Abstract

The current research propose to apply the representative resources of the musical aesthetics of Thelonious Monk through adaptations of his compositions for the format of a jazz quintet. The first chapter describe the style, the trajectory and the musical language of Monk. The second chapter delves into the Blues, the Swing and the Rhythm Changes and characteristic resources of the themes: Blue Sphere, Bolivar Blues, Let's cool one, Eronel, Humph y Rhythm a Ning from a perspective of the musical analysis.

Keywords: Thelonious Monk. Jazz. Musical analysis. Stylistic interpretation. Jazz quintet. Adaptation.



ÍNDICE

Resumen.....	2
Indice.....	3
Introducción.....	8
Capítulo 1: ESTILO MUSICAL DE THELONIOUS MONK	
Trayectoria musical.....	10
Catálogo de obras.....	15
Construcción melódica.....	19
Tratamiento armónico.....	23
Interpretación rítmica.....	27
Capítulo 2: ANÁLISIS EN RELACIÓN A ESTILOS Y OBRAS	
Sobre el análisis estilístico.....	32
Motivos y tendencias melódicas.....	38
Propuestas armónicas y rítmicas.....	39
-Blues:.....	40
-Bolívar blues.....	42
-Blue sphere	44
-Swing:.....	45
-Eronel.....	46
-Let´s cool one	48
-Rhythm Changes:	50
-Rhythm a Ning.....	51
-Humph.....	53
Conclusiones y recomendaciones.....	55
Referencias Bibliográficas.....	57
Anexos.....	58



ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: Carolina Shout Stride.
- Figura 2: Voces Bud Powell.
- Figura 3: Estructura de una Composición (En la Estética del Jazz).
- Figura 4: Intervalos característicos.
- Figura 5: Arpeggios melódicos.
- Figura 6: Melodías con escalas.
- Figura 7: Aproximaciones cromáticas.
- Figura 8: Melodías estáticas.
- Figura 9: Estructuras interválicas.
- Figura 10: Melodías virtuosas.
- Figura 11: Escalas de tonos enteros.
- Figura 12: Cuarta aumentada/ Oncena sostenida.
- Figura 13: Sustituto tritonal.
- Figura 14: Acordes y escalas modales.
- Figura 15: Intercambio modal.
- Figura 16: Voice Leading.
- Figura 17: Monk's Blues Lick.
- Figura 18: Compases y pulsación.
- Figura 19: Frases sincopadas.
- Figura 20: Relaciones de swing.
- Figura 21: Mixtura rítmica.
- Figura 22: Desplazamientos rítmicos.
- Figura 23: Polirritmias
- Figura 24: Análisis modelo (intro)
- Figura 25: Análisis modelo (sección A)
- Figura 26: Análisis modelo (sección B)
- Figura 27: Desarrollo melódico (improvisación).
- Figura 28: Ritmo Armónico.
- Figura 29: Elementos del Blues.



ÍNDICE DE TABLAS

- Tabla 1: Catálogo de Obras.
- Tabla 2: Elementos contributivos (SaMerc).
- Tabla 3: Dimensiones generales.
- Tabla 4: Composiciones de Thelonious Monk.
- Tabla 5: Ritmo Armónico.
- Tabla 6: Bolívar Blues (Grandes dimensiones).
- Tabla 7: Bolívar Blues (Pequeñas dimensiones).
- Tabla 8: Blue Sphere (Grandes dimensiones).
- Tabla 9: Blue Sphere (Pequeñas dimensiones).
- Tabla 10: Eronel (Grandes dimensiones).
- Tabla 11: Eronel (Pequeñas dimensiones).
- Tabla 12: Let's cool one (Grandes dimensiones).
- Tabla 13: Let's cool one (Pequeñas dimensiones).
- Tabla 14: Rhythm a Ning (Grandes dimensiones).
- Tabla 15: Rhythm a Ning (Pequeñas dimensiones).
- Tabla 16: Humph (Grandes dimensiones).
- Tabla 17: Humph (Pequeñas dimensiones).



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Yo, Jonnathan Santiago Arévalo Arizaga en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Concierto de quinteto de jazz aplicado a seis obras de Thelonious Monk", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de noviembre del 2018

Jonnathan Santiago Arévalo Arizaga
C.I: 0105599674



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Jonnathan Santiago Arévalo Arizaga, autor del trabajo de titulación "Concierto de quinteto de jazz aplicado a seis obras de Thelonious Monk", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 20 de noviembre del 2018.

Jonnathan Santiago Arévalo Arizaga
C.I: 0105599674



Introducción

El presente trabajo de grado es una recopilación analítica de los aspectos musicales característicos del estilo en la propuesta creativa del pianista y compositor Thelonious Monk¹(1917-1982). Con el objetivo de comprender axiomas referentes a la interpretación del jazz, presentaremos un concierto con seis obras de Monk escogidas por la riqueza en requerimientos técnicos e interpretativos.

Existen distintas formas de interpretar jazz y de improvisar, la creatividad de un periodo se guía mediante la búsqueda heterogénea de posibilidades expresivas; Monk fue un prolífico e inventivo músico y pianista que destaca en la historia del jazz por sus composiciones y su experimentación musical, entre los rasgos más sobresalientes que lo caracterizan están su sentido rítmico, su concepción armónica, variedad melódica, el equilibrio en su disonancia y otros criterios que comprenden su estilo.

La música de Monk ha tenido la reputación de provocar incompreensión y rechazo en los principios de su carrera como solista debido a que su estilo personal resulta excéntrico y se aparta de las tendencias musicales de su tiempo, sin embargo, al desarrollar su estilo con madurez llegó a ser un personaje reconocido, influyente y de gran fama. Monk tuvo quince años de grabaciones y creación fructífera en varios sellos discográficos.

“Sus composiciones y actuaciones en vivo [Monk] son muy conocidas por su fuerte contribución a la columna vertebral del repertorio de jazz moderno, así se posiciona como una de las figuras del jazz más conocidas desde 1950” (Solis, 2008)

“(…), hay que reconocer que la fuerte personalidad compositiva —e interpretativa— de Monk, hizo que todas sus composiciones tuvieran una Firma muy señalada y, por lo tanto, no siempre fáciles de adscribir a un estilo concreto.” (Tejada, 2013)

¹ Thelonious Monk es prescindible en el Bebop y el Jazz moderno; Musicalmente destaca su concepto de improvisación, desarrollo melódico, estructuras armónicas, disyunción de elementos desplazamiento y precisión rítmica, etc.



El primer capítulo expone de manera detallada el estilo musical de Thelonious Monk, engloba la trayectoria musical, características discográficas y las particularidades de su interpretación en los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos.

El segundo capítulo concreta una propuesta analítica guiada por las consideraciones de Jan LaRue, sus criterios metodológicos observan como una obra genera su movimiento interior a partir de la interacción activa de los elementos contributivos que contiene; se especifican las principales características del “Blues”, el “Swing” y el “Rhythm changes” así como elementos motivicos y esquemas de movimiento armónico presentes en las obras seleccionadas.

En cuanto al trabajo práctico, la adaptación de las obras seleccionadas al quinteto de jazz se mantiene fiel a las características de la estética Monkiana, el proceso de ensamblaje e interacción fue gratificante ya que la comunicación entre el quinteto deviene en un ambiente de aprendizaje, afinidad e interés mutuo por las amplias posibilidades de la música.

“(…) contemplar la música ante todo como un proceso de crecimiento, y luego intentar comprender ese crecimiento por medio de un análisis que refleje de lleno el carácter de ese flujo musical.” (LaRue, 2007)

“[El piano del jazz moderno](…) nos hace fijarnos en la relación simbiótica entre los pilares armónicos y rítmicos de nuestra música, ejemplificados por el trabajo de los pianistas de jazz, (...) el jazz es radicalmente diferente de la pintura, la literatura u otros medios en lo que los individuos trabajan solos, en los que la influencia ajena se percibe a distancia, como parte de un contexto cultural. Con pocas excepciones, la naturaleza de la interpretación jazzística exige la máxima interacción en grupo.” (Gioia, 2002)



Capítulo 1

“Una nota puede ser tan pequeña como un alfiler o tan grande como el mundo, depende de tu imaginación”.²

(Thelonious Monk)

1. ESTILO MUSICAL DE THELONIOUS MONK.

1.1 Trayectoria musical

El uso provechoso del espacio, su lenguaje armónico, sentido rítmico y la recreación de elementos del blues, el swing y los rhythm changes marcaron el estilo de Thelonious Monk, el famoso músico y compositor norteamericano nacido en 1917 en Rocky Mount, Carolina del Norte, estableció una corriente interpretativa esencial dentro del jazz.

Dentro de su estilo se identifica la abundancia de ideas musicales y composiciones decisivas en la historia del jazz, así mismo destaca su técnica interpretativa e improvisación. Todo el bagaje de su formación y música fue una trayectoria de talento cultivado desde su infancia y ejercitado de forma continua. Sus aportes técnicos, melódicos, armónicos, rítmicos y estructurales fueron asimilados por los músicos de su contexto y con los que interpretaba su música.

Interpretaba el piano desde los seis años junto a su hermana que recibía clases en casa, en 1922 su familia se traslada desde Carolina del Norte a un barrio de Nueva York, un ambiente lleno de espectáculos y evolución cultural.

Su interés por la música empezó a temprana edad, en su juventud participó de “House Rent parties”³ y acompañó en el órgano a un grupo evangélico (entre 1935-1937) en giras musicales, fue conmovido por la música rural del sur de Estados Unidos; En el ámbito del jazz tocó junto a Cottie Williams, en 1944 junto al saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969) y en 1946 formó parte de la Big Band del trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993) pero fue sustituido por informalidades.

² Esta nota es tomada de un documento histórico en el que Monk escribe consejos para la dinámica de su conjunto musical, según García el texto data de 1960 o 1966. (García, 2017)

³ Una tradición cultural del barrio de Harlem, el pueblo afro interpretaba música en las casas de este barrio y reunían dinero para pagar el alquiler.



En 1941 es contratado para tocar en el “Minton’s playhouse”, Monk permanece tres años como pianista fijo del club en el cual Teddy Hill⁴ junto a otros músicos importantes precisan un movimiento estilístico conocido como Bebop⁵, un canon estético que desarrolla conceptos armónicos tonales y cromáticos, intensifica la actividad rítmica, busca una interacción hábil y sinérgica entre músicos, despliega ideales de virtuosismo, hace énfasis en la improvisación y propone una intelectualidad artística en la que prevalece el valor de la autenticidad por sobre los intereses industrializados de la música Swing.⁶ “Los temas de Bebop [...] buscan lo individual, la voz propia claramente distinguible del otro y de la gran masa.” (Tejada Villaverde, 2013)

En las “Jam Session”⁷ germinaron ideas estéticas bien estructuradas del Bebop como estilo interpretativo, entre los músicos pioneros están Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Max Roach, Bud Powell y otros; El Bebop se asocia a la idea de modernidad y su música toma una actitud subversiva al swing⁸, se amplían sus recursos y modifican su interpretación con el fin de llevar otra intención musical.

“los músicos de Bebop estaban empeñados en elevar al jazz de su condición de música de baile utilitaria para transformarlo en una forma artística de cámara.” (Tirro, 2007) “El Bebop será en parte una respuesta al aburrimiento de la rutina del swing (...) habrá tomado elementos musicales existentes y los habrá liberado.” (Amoruso, 2008)

Existe un periodo en la historia de Estados Unidos conocido como renacimiento del Harlem, fue un levantamiento de las expresiones de la población afro del barrio de Harlem, hubo prosperidad entre sus actividades culturales, entre los primeros estilos

⁴ Teddy Hill fue músico y saxofonista, encargado de dirigir la banda y contratar a los músicos del Minton’s Playhouse en la década de 1940.

⁵ El Bebop es un movimiento musical que se perfeccionó en los barrios del Harlem, muchas reglas estilísticas fueron desarrolladas entre 1941 y 1945 en el “Minton’s Playhouse”, “Monroe’s Uptown House” y otros sitios de Nueva York.

⁶ El swing es un movimiento musical que se desarrolló desde los años 20.

⁷ Las Jam Sessions son reuniones informales que fomentan la improvisación y el desarrollo de ideas musicales. “En 1938 el saxofonista Henry Minton abrió un bar en el primer piso del hotel Cecil ubicado en el barrio de Harlem de Manhattan en New York. El lugar se llamó Minton’s Playhouse y se prestó como espacio para las jams sessions que jugarían un rol primordial en la evolución del jazz desde el swing hasta el bebop.” (Amoruso, 2013)

⁸ Es posible hacer una comparación entre la música de preguerra y la música de postguerra con el Swing y el Bebop respectivamente.



musicales el “ragtime”⁹ surge como un estilo caracterizado por el acompañamiento constante en la mano izquierda que evoca una marcha en 4/4 y sincopa en las frases de la mano derecha, en este estilo se requieren técnicas pianísticas de gran destreza, sobresale el compositor y pianista Scott Joplin (1868-1917).

El “Stride”¹⁰ fue un estilo pianístico posterior al ragtime, conserva sus principales rasgos musicales, aumenta sus posibilidades técnicas e interpretativas con ideas de otras vertientes musicales, el Stride se relaciona con una perspectiva orquestal del piano y el virtuosismo instrumental; En el renacimiento del Harlem destacan pianistas como: “James P. Johnson”, “Art Tatum” y “Fats Waller” como intérpretes de este estilo.



Figura 1: Carolina Shout Stride

Musicalmente el Stride marca un pulso evidente al tocar alternadamente el bajo y su acorde con la mano izquierda del piano, la mano derecha ejecuta una melodía con acordes y rítmica aditiva¹¹, se reconoce a Monk por adaptar estas técnicas en su interpretación influenciada por los pianistas del Harlem. “El Harlem Stride style, o Stride, es una manera de tocar el piano que imita el sonido de una banda entera; La mano izquierda mantiene un pulso rítmico estable (...), la mano derecha imita a una sección de metales.” (Poindexter, 2018)

⁹ Ragtime: “Estilo pianístico de origen eminentemente rural, integrando sonidos del blues y temáticas relacionadas con la labor agrícola, los bailes tradicionales, las canciones de guerra y las baladas, en coexistencia con las diversas músicas de carácter folclórico de origen europeo.” (García, 2017)

¹⁰ El “Stride piano” o simplemente “Stride” (que se traduce a paso o zancada) es una técnica pianística que consiste en mantener un bajo y un acorde articulados acentuando las cuatro pulsaciones del compás de 4/4, a la vez se interpreta una melodía con acordes, sincopas y swing.

¹¹ La rítmica aditiva es un elemento musical usado en el jazz y otros tipos de música, el efecto de este recurso es anular la regularidad de un pulso continuo mediante el uso de acentos en pulsos no periódicos y combinaciones irregulares de grupos binarios y ternarios de pulsos, el uso de rítmicas aditivas evoca la sensación de asimetría en la continuidad rítmica.



Entre los colegas de Monk destaca la relación que tuvo con Bud Powell (1924-1966), un pianista a quien se le reconoce por el uso de acordes transparentes y claros con el fin de apoyar a las virtuosas melodías ejecutados por su mano derecha (similares a los solos de Charlie Parker); Monk era seis años mayor a Powell, a pesar de que ambos fueron influenciados mutuamente cada uno de ellos muestra un estilo muy auténtico y distintivo. Indica Ted Gioia: “Powell no tardó en llegar a los clubes nocturnos de Harlem, donde conoció los sonidos nacientes del Bebop y halló un amigo y mentor en Thelonious Monk.” (Gioia, 2002)

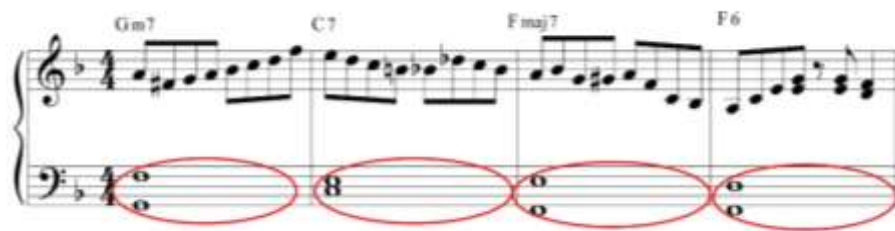


Figura 2: Voces Bud Powell.

Thelonious Monk graba sus composiciones como líder desde el año 1947, se realizaron seis sesiones de grabación en el sello discográfico “Blue Note” de Alfred Lion, en estos registros sonoros Monk manifiesta su sentido creativo, particularidades musicales y su intención progresista en lo musical. Desde el año 1952 se registran las sesiones de grabación de Monk para el sello discográfico “Prestige” fundado por Bob Weinstock, Monk destaca en estas sesiones como líder y en colaboración con otros músicos como Miles Davis¹² (1926-1991) o Sonny Rollins (1930-).

Desde el año 1955 Thelonious Monk graba con el sello discográfico “Riverside” fundado por Orin Keepnews¹³ y Bill Grauer, se registraron veintiocho sesiones de grabación con saxofonistas, bateristas y otros músicos importantes¹⁴. Estas sesiones se caracterizan por registrarse en formatos instrumentales diversos y por tener gran

¹² Durante el periodo que Monk participó con Miles Davis se registran las sesiones Bag’s Groove de 1954 y Miles Davis and the Modern Jazz Giants de 1954.

¹³ Orin Keepnews mantenía una perspectiva positiva en cuanto a las innovaciones técnicas, estilísticas y la experimentación de Thelonious Monk en el proceso de grabar sus composiciones.

¹⁴ Entre los saxofonistas destacan Coleman Hawkins, Sonny Rollins, John Coltrane, Johnny Griffin, Gerry Mulligan y otros; Entre los bateristas destacan Max Roach, Art Blakey, Kenny Clarke, Philly Manne y otros; Destacan los arreglos orquestales de Hall Overton para el concierto de la orquesta de Monk de 1959 en el “Town Hall”.



éxito¹⁵, durante este periodo Monk ganó popularidad y se consideran los años más fructíferos de su carrera musical. “El pianista ahora firmó con Riverside, una pequeña compañía discográfica dirigida por Orin Keepnews, (...) Esto inició una relación de seis años durante la cual Monk emprendió veintiocho sesiones de grabación bajo la supervisión de Keepnews, estos años fueron sumamente fértiles para Monk” (Ídem)

En el año 1957 Thelonious Monk se junta a John Coltrane¹⁶ (1926-1967) para tocar en el club nocturno “Five Spot” durante ocho meses seguidos y en sesiones de grabación para Riverside, se recuerdan estos conciertos por su alto nivel musical. Después de su colaboración con Coltrane, “En vista de los llenos que se producían noche tras noche en el local [el Five Spot], su contrato fue ampliado a ocho meses, y el dueño compro un piano especialmente elegido por el propio Monk, Éste contaba con una banda excepcional, (...) El atractivo de este cobo era tanto Monk como su saxofonista estrella. John Coltrane estaba a punto de convertirse en el principal saxofonista tenor del jazz de su tiempo en el momento en que se incorporó a la banda de Monk.” (Ídem). A continuación de esto Monk registra sesiones de grabación junto a Johnny Griffin(1928-2008)¹⁷ en 1958 y junto a Charlie Rouse(1924-1988)¹⁸ desde 1959, Rouse permanecerá tocando con Monk por más de una década.

Desde el año 1962 Monk graba en el sello discográfico “Columbia” fundado por Edward Easton en 1888, la capacidad publicitaria y promoción de este sello ascendió aún más la fama de Monk, durante estos años Monk tocaba de forma constante (y casi siempre con los mismos músicos) en clubes nocturnos, salas de conciertos y festivales de jazz, así mismo Monk tuvo giras musicales por Europa y Asia con buena acogida y aprecio del público, la asociación de Monk con “Columbia” termina en el año 1968. “En

¹⁵ Ted Gioia describe a las sesiones que Monk grabó tocando el piano solo como: “Estas interpretaciones también muestran toda la riqueza y resonancia de sus armonías, la característica nitidez de su modo de tocar y las connotaciones orquestales de su estilo pianístico”. (Gioia, 2002)

¹⁶ El saxofonista tenor John Coltrane es un músico decisivo en la historia del jazz, su carrera estaba en pleno ascenso en el tiempo en que colaboro con Monk, quien mostró caminos musicales que le brindaron libertad para expresarse ampliamente, provocando una fuerte sinergia entre ambos músicos. “Monk tuvo un papel decisivo [...] Se interesó por él [Coltrane] cuando aún estaba con Davis y grabaron juntos para Riverside en abril de 1957. Coltrane frecuentó la casa de Monk y desde el verano hasta diciembre tocaron juntos en el Five Spot.” (Giner, 2006)

¹⁷ Johnny Griffin es un saxofonista tenor del estilo Hardbop que registra colaboraciones con Monk. “Es un improvisador audaz, [...] [...] Frecuentaba las jam sessions de Bud Powell y Thelonious Monk.” (Giner, 2006)

¹⁸ Charlie Rouse es un saxofonista que fue parte del cuarteto de Monk varios años, en 1964 fundo una banda llamada Sphere, en homenaje a Thelonious Monk.



1962 Monk firmó con Columbia, y bajo los auspicios de este gigante de la industria discográfica su reputación continuó creciendo –aunque su música cambiara poco– (Ídem)

En 1971 Monk graba con el sello discográfico “Black Lion” fundado por Alan Bates en Londres, se registran tres sesiones de grabación, solo y junto a Al McKibbon en el contrabajo, y Art Blakey en la batería.

En 1972 Thelonious Monk empezó un retiro general de la escena musical y la vida pública que sería definitivo en 1975, Monk experimento un deterioro en su salud mental y física que le provocaba momentos de disociación y aislamiento, nunca fue tratado correctamente e indujo a su muerte causada por derrame cerebral el 17 de febrero de 1982.

“En sus últimos años, el pianista residió con la baronesa de Koenigswarter, que también se había hecho amiga de Parker durante su enfermedad terminal. El 5 de febrero de 1982 Monk sufrió un derrame cerebral, muriendo doce días después en el Englewood Hospital de Nueva Jersey a la edad de sesenta y cuatro años.” (Ídem)

1.2 Catálogo de Obras

La presente tabla muestra datos referenciales de las grabaciones en los periodos estilísticos de Thelonious Monk, los mismos fueron definidos por las condiciones que brindaban los sellos discográficos en los cuales trabajo durante su carrera, los ambientes de trabajo influenciaron en las sesiones de grabación, composiciones representativas y la participación de músicos en casos particulares.

Sesión	Sello discográfico	Año	Detalles musicales	Composiciones representativas
After Hours at Milton's		1941-1943	Como colaborador de Don Byas, son sesiones grabadas rústicamente.	
Coleman Hawkins Quartet		1944	Como colaborador de Coleman Hawkins.	



Genius Of Modern Music: Volumen 1	Blue note	1947 -1948		“Ruby my Dear”, “Well you needn’t”, “Off minor” “Round Midnight”
Genius Of Modern Music: Volume 2	Blue note	1951 -1952		“Evidence” “Ephistrophy” “Misterioso” “I Mean You”
Thelonious Monk/Milt Jackson	Blue note	1952		
Thelonious Monk trio	Prestige	1954		“Blue Monk” “Bemsha Swing”
Monk	Prestige	1954		
Thelonious Monk and Joe Turner in paris	Vogue	1954		
Moving out	Prestige	1954	Como colaborador de Sonny Rollins.	
Thelonious Monk & Sonny Rollins	Prestige	1955		
Thelonious Monk plays Duke Ellington	Riverside	1955		
The Unique Thelonious Monk	Original Jazz Classics	1956		
Thelonious Monk and Herbie Nichols	Savoy	1956		
Mulligan Meets Monk	Original Jazz Classics	1957		
Thelonious Himself	Riverside	1957	Todos los temas son en piano solo, excepto “Monk’s Mood” a trio con John Coltrane y Wilbur Ware.	“Monks mood”
Monk’s music	Original Jazz Classics	1957	Un album de Monk con un septeto que incluia a John Coltrane, Coleman Hawkins, Gigi Gryce y otros.	“Crepuscule with Nelie”



Brilliant Corners	Riverside	1957	La composición homónima destaca por su complejidad y forma no convencional	“Brilliant Corners” “Pannonica” “Ba-lue Bolivar Ba-lues are”
Thelonious himself	Riverside	1957		“Monk’s mood”
Thelonious in action	Riverside	1958	Grabación en vivo en el Five spot café.	
Art Blakey’s Jazz Messenger with Thelonious Monk	Atlantic Records	1957		
Misterioso	Original Jazz Classics	1958		
Thelonious Alone in San Francisco	Riverside	1959		
Thelonious Monk Orchestra at Town Hall	Original Jazz Classics	1959		
5 by 5 by Monk	Original Jazz Classics	1959		
Thelonious Monk in Italy	Riverside	1961		
Monk in France	Riverside	1961		
Live in Stockholm	Dragon	1961		
Monk’s Dream	Columbia	1962		“Bright Mississippi”, “Bolivar Blues”
Criss Cross	Columbia	1963		“Criss Cross”
Big Band and Quartet in Concert	Columbia	1963		
Monk in Tokyo	Sonny	1969		
Miles and Monk at Newport	Columbia	1964		
It’s Monk Time	Columbia	1964		
Monk	Columbia	1964		“Pannonica”
Live at the It Club	Columbia	1964		
Solo Monk	Columbia	1965	Piano solo	
Straight, No Chaser	Columbia	1967		
Thelonious Monk Nonet Live in Paris	France’s Concert	1967		



Underground	Columbia	1968		“Ugly Beauty”, “Boo Boo’s Birthday”, “Green Chimneys”
Monk’s Blues	Columbia	1968	Cuarteto de Jazz y Big Band dirigida por Oliver Nelson	
The Complete London Collection	Black Lion	1971		

Tabla 1: Catálogo de Obras.

Thelonious Monk demostró grandes habilidades creativas que contribuyen con su sonoridad característica, dejó un legado musical en sus composiciones y sesiones de grabación, su lenguaje es distintivo y las posibilidades de su estilo musical son abundantes; Es oportuno mencionar que los lineamientos de la improvisación en el Jazz constan de la recreación de materiales melódicos armónicos y rítmicos, entendidos a través de esquemas estructurales.

En cuanto a la metodología de análisis destaca la idea sobre los niveles estructurales que posee una obra según la sistematización conceptual que desarrolla la percepción analítica de Heinrich Schenker¹⁹ (1868-1935), sin embargo el espectro del jazz requiere de un análisis más descriptivo sobre los elementos intrínsecos que caracterizan una estética específica, destaca el trabajo en función del estilo musical de Jan LaRue²⁰.

¹⁹ Heinrich Schenker(1868-1936) fue un crítico musical, compositor, pianista, teórico y profesor, su análisis musical bifurco en varios desarrollos del mismo y se considera una de las técnicas fundamentales para la música tonal; Schenker argumenta que la música se organiza en relaciones jerárquicas y su análisis de debe distinguir la línea fundamental y sus capas ornamentales, publicó tratados como “Harmony” (1906) o “Free Composition” (1936) que detallan su análisis musical, tenía gran interés por comprender lo que denominaba las obras maestras y el proceso creativo de distintos compositores.

²⁰Jan LaRue (1918-2003) fue estudioso de la música, compositor e investigador, nació en Indonesia; LaRue teoriza como la totalidad de una obra se relaciona con sus elementos constituyentes y estos entres sí generan procesos de tensión (Crecimiento) y movimiento en la forma musical; Fue LaRue junto a otros colegas formaron una gran base de datos con información tomada de bibliotecas y archivos de todo el mundo. Su obra más influyente fue Análisis del estilo musical (1992). Desempeño varios roles educativos, fue decano y director del departamento de música en escuela de artes y ciencias de Nueva York y otras menciones honoríficas.



1.3 Construcción melódica

La melodía en el jazz se convierte en un hilo conductor que guía los procesos de un discurso interpretativo y establece frases musicales a partir de motivos contruidos sobre distintos tipos de escalas, arpeggios o variantes; según el contexto estilístico, podemos establecer criterios comparativos entre los varios estilos del jazz para afirmar que existe una particularidad en las melodías de Thelonious Monk.

El perfil melódico de Monk es de sonoridad distintiva, se enfoca en el uso del silencio, secuencias y patrones reiterados, aproximaciones cromáticas y otros recursos que configura en su articulación y fraseo; Monk toma recursos melódicos de distintas fuentes, se le atribuye una sonoridad tímbrica que logra usando avanzada interdependencia de dedos²¹, aprovecha las posibilidades idiomáticas de su instrumento, en su interpretación pianística que enfatiza diversos matices de un estilo disonante y expresivo.

Entre sus destrezas técnicas Monk posee un ataque percusivo fuerte, pero no deja de lado el matiz contrastante de su ligereza (sobre todo en sus baladas), la intención melódica puede ser sencilla y equilibrar la complejidad armónica de sus acordes. Proyecta su influencia de elementos tradicionales de blues, swing, boogie-woggie y stride mediante la adaptación de recursos melódicos que sobresalen en su lenguaje musical.

Usualmente en el jazz las melodías son compuestas de frases que tienen una duración de dos a cuatro compases, en la estructura de una composición el tema principal (Head)²² puede tener introducción, desarrollo, clímax y conclusión; una vez presentado esto prosigue el desarrollo (improvisación)²³, en una o varias vueltas sobre

²¹Monk posee una articulación e independencia de dedos muy controlada, así yuxtapone elementos en frases contrapuntísticas con gran destreza y proyección.

²² El head o melodía principal es parte esencial de la obra de jazz, se acompaña con un ritmo armónico inherente y característico.

²³ El estudio de la improvisación se especializa en el control del devenir musical en tiempo real, "la importancia de la improvisación está ligada a que demanda en un mismo instante, un conjunto de habilidades tales como: audición, ejecución, análisis y composición." (Martinez, 2008)



la armonía expuesta se exhiben discursos de los solistas presentes, y por último el tema principal se reinterpreta para presentar el final de la obra.

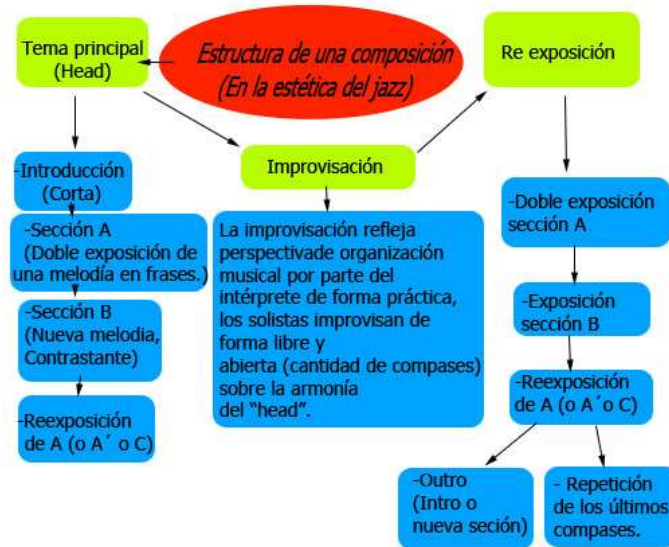


Figura 3: Estructura de una Composición (En la Estética del Jazz).

Monk utiliza muchos elementos que definen su enfoque del desarrollo de una obra, el contorno de algunas líneas melódicas y su estilo es muy angular, usa intervalos característicos como el de sexta, segunda menor, cuarta aumentada o quinta disminuida (Tritono), enfatizando el color de estos intervalos en diversos contextos.



Figura 4: Intervalos carateristicos.

El uso de motivos basados en arpeggios es común entre los elementos melódicos Monk.



Figura 5: Arpeggios melódicos.



Así también en sus motivos encontramos pasajes con escalas,

Ask me now: Ebm7, Ab7. Fretboard: 1 2 b3 4 3 2.

Bemsha swing: Ab7, Db7, Cmaj7, Eb7. Fretboard: 3 2 1 #11 3 3 7 13.

Figura 6: Melodías con escalas.

Movimientos cromáticos y doble cromáticos,

Straight no chaser: Bb7, Eb7. Fretboard: 5 1 9#9 3 dc c, 5 1 9 b7 7 1 b7 dc c.

Blue Monk: Bb7, Eb7. Fretboard: 3 11#11 5 dc c, 3 11#11 5 dc c.

Figura 7: Aproximaciones cromáticas.

Contornos melódicos estáticos que enfatizan una nota re armonizada,

Think of one: Fmaj7, Bb7(+9), Dm7, Eb7, Ab7, Db7, C7(#9). Fretboard: 1 5 5, 3 3 9, 13, 3 7 9 #9.

Thelonious: Bbmaj7, Ab7, Gb7, F7. Fretboard: 1 1 9 9 9, 3 #9 11.

Figura 8: Melodias estáticas.

Secuencias (se reinterpreta la estructura interválica en otra altura).

Bye ya: D#7, Ab6, G#7, Ab6. Fretboard: 5 b7 9#11 6, 6, b7 9 11 13 3, 9, 6.

Well you needn't: Eb7, E7, Eb7, D7, Db7, C7, B7, C7. Fretboard: 9 5 9 9, 9 5 9 9, 9 5 9 9 9 5 9 9, 9 5 9 9, 9 5 9 9, 9 5 b9 1.

Five spot blues: Bb7, Eb7. Fretboard: 3 5, 3 5 3 b7, 3 5 3 5 #9.

Figura 9: estructuras intervalicas.

Es fácil recordar las melodías de Monk por lo repetitivo y simple de sus motivos; Sin embargo, algunas de las melodías de Monk son desafiantes, su concepción musical del virtuosismo es prolífica y extensa.



Figura 10: Melodías virtuosas.

La escala de tonos enteros es otro de los elementos utilizados por Monk en sus interpretaciones, está caracterizada por una división simétrica de la escala (seis tonos superpuestos).



Figura 11: Escala de tonos enteros.

Monk se expresó con elementos del blues, dominaba el uso de las “blue notes”²⁴ y la “call and response”²⁵ de forma innovadora, varias de sus composiciones se basan en la forma blues de doce compases²⁶, su música posee ideas valiosas por su aporte técnico en la reinterpretación de elementos tradicionales en el jazz moderno, integra recursos interpretativos en el sentido rítmico del fraseo, pianísticamente aplica técnicas de ejecución poco convencionales para lograr melodías de sonoridad incisiva y brillante.

En cuanto a sus improvisaciones, Monk buscaba una recreación coherente de la estética de la composición, solía dejar silencios prolongados entre sus frases y atacaba

²⁴ Las “Blue notes” son un espectro micro-tonal en la interpretación que amplía las posibilidades expresivas, el tratamiento de Monk es muy distinguido, sobre eso Ted Gioia especifica: “En el Country blues -el músico solía emplear una nota “doblada” que oscilase entre ambos centros tonales, o bien creaba tensión al dar énfasis a la tercera menor en un contexto armónico que parecía sugerir una tonalidad mayor- [...] se especula que dos esclavos trataron de conciliar la escala pentatónica africana con la escala diatónica occidental, con lo que se habrían originado dos zonas de ambigüedad tonal en torno a los intervalos de tercera y séptima.” (Gioia, 2002)

²⁵ Ampliamente usada en la música, desde la estructura primitiva del blues la coherencia en las semifrases (Pregunta, llamada o antecedente) seguida con una respuesta (consecuente) completa así la frase esta tradición es africana y se ha expandido por ser muy funcional en contextos diversos, Monk domina y hace uso de este recurso de forma hábil e intrincada.

²⁶ Es una de las formas más comunes en el jazz, genéricamente consta de tres frases de cuatro compases siendo la última conclusiva; Mervyn Cooke: “[...] el blues clásico consta de tres frases de cuatro compases cada una (AAB), siendo las dos primeras con texto idéntico y melodía similar y la tercera distinta con carácter conclusivo” (Cooke, 1998)



en los tiempos débiles, prepondera el cambio entre la consonancia y la disonancia; Es común que en su improvisación desarrolle incesantemente motivos que hacen alegorías al tema principal (Head), resaltando células rítmicas que generalmente interactúan con el espacio, la síncopa y los desplazamientos.

1.4 Tratamiento Armónico

La armonía musical es un conjunto de relaciones entre tonalidades, cadencias, progresiones y acordes dentro de un sistema de organización de sonidos simultáneos; El jazz se identifica por el manejo de disonancia armónica y su desarrollo selectivo, elementos como el color y la tensión son recursos afectivos implícitos de la armonía.

“La armonía vista como elemento analítico del estilo, no solo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas (...), la historia de la música occidental (y la que de ella se deriva) sobresale por su énfasis en la armonía, este énfasis ha producido una sofisticación del sistema.” (LaRue, 2007)

La tonalidad es una jerarquía que organiza las notas de la escala en acordes con función específica dentro del discurso musical, durante el siglo XIX las ideas de unificación y direccionalidad del sistema tonal desembocaron en la tonalidad expandida²⁷; Se identifica como ritmo-armónico²⁸ a las implicaciones de la armonía en el movimiento (ritmo) de la música, en sus obras Thelonious Monk se desvía de las rutas armónicas convencionales para proponer innovaciones en el ritmo-armónico de sus estructuras y progresiones.

Armónicamente el lenguaje de Monk se distingue por el uso extenso de tensiones armónicas superiores, cromatismo, dominantes secundarios, dominantes por

²⁷ Es una serie de innovaciones en las convenciones armónicas propuesta por los compositores del romanticismo, destacan recursos como el diatonismo ampliado, cromatismo, neomodality, disonancia estructural y la politonalidad. “Los compositores extendieron rápidamente sus recursos armónicos durante el siglo XIX en busca principalmente del sentimiento o del color descriptivo.” (LaRue, 2007)

²⁸ El ritmo armónico es la forma y el movimiento de acordes en una progresión, el ritmo incrementa o reduce según la cantidad de cambios armónicos por compás.



extensión, dominantes sustitutos, sustituto tritonal, segundos relativos, alteraciones cromáticas, estructuras disonantes, intercambios modales, modulaciones y otros recursos armónicos del blues, el swing, el bebop y otras corrientes musicales del jazz moderno. “El jazz también fue incorporando, poco a poco, algunos de los avances armónicos de la llamada música culta y los adopto a su propio lenguaje.” (Tejada, 2013)

Monk enfatiza elementos exóticos en sus composiciones, destaca la sonoridad del tritono²⁹ que en acordes mayores es percibida como cuarta aumentada (Cmaj7#4) y en acordes dominantes como oncena sostenida (C7#11).



Figura 12: Cuarta aumentada/Oncena sostenida.

Las re armonizaciones son usadas con el fin de hacer la música más interesante o personal, el sustituto tritonal es un recurso utilizando por Monk, un nuevo acorde que se construye a partir de un semitono ascendente del I grado (o a un tritono descendente del V grado) es intercambiable con los dominantes secundarios³⁰ y provoca un movimiento armónico cromático en lugar del ciclo de quintas³¹.



Figura 13: Sustituto tritonal.

²⁹ Esta sonoridad fue usada por varios músicos de bebop, “Aunque ahora sea difícil de creer, la cuarta aumentada fue muy controversial durante la década de 1940.” (Levine, 2012)

³⁰ Se construyen en el quinto grado de un acorde diatónico al que se quiere dar énfasis.

³¹ El ciclo de quintas es una forma de organizar las doce notas de la escala cromática en intervalos de quintas ascendentes (o cuartas descendentes).



La armonización de la escala menor melódica es muy colorística y se utiliza en el jazz por su sonoridad moderna y distintiva, Monk frecuenta el uso de los acordes que se generan en el cuarto (Lidio dominante) y el séptimo grado (Alterado) de esta escala.



Figura 14: Acordes y escalas modales.

En este contexto Monk equilibra el alto grado de disonancia mediante la omisión de notas no necesarias para transmitir su concepción estética; Es común en la interpretación de jazz concebir las escalas y acordes como notas que se escogen al momento de improvisar, los tonos guías (1, 3, 5, 7) más las tensiones (9, 11, 13) que pueden ser alteradas y enriquecidas con la aplicación de ideas cromáticas, es importante que la armonía se relacione intrínsecamente con la melodía que acompaña.

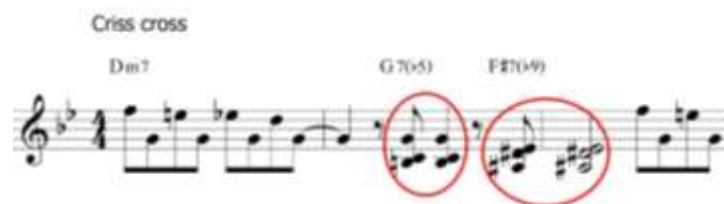


Figura 15: Intercambio modal.

El “voice leading” (Tendencia resolutive) es la dirección en que las notas de un acorde buscan ir, en la estética del jazz la cadencia ii-V-I es muy representativa; La conducción de voces utilizadas por Monk es sutil y lúdica. “[...]actualmente los compositores de jazz y pop están menos preocupados con las reglas del Voice Leading tradicional (como doblar voces o quintas/octavas paralelas), pero siguen esforzándose por un equilibrio balanceado del espacio entre las notas y una conexión razonablemente suave de un acorde al siguiente.” (Smith, 2008)

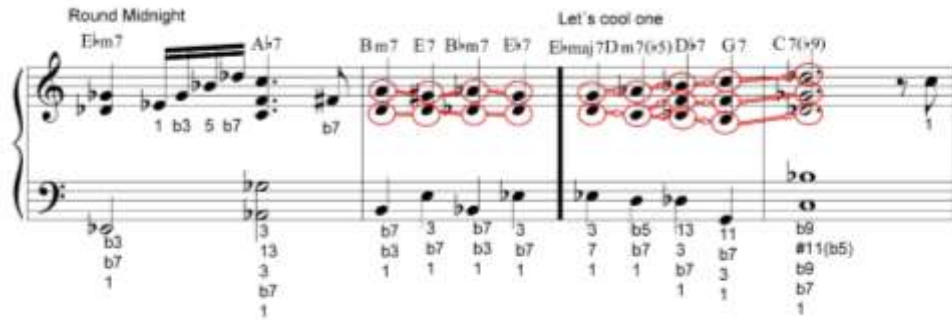


Figura 16: Voice leading.

En la cuestión estética el blues tuvo un desarrollo armónico que responde a distintas etapas históricas del jazz, existe una cantidad enorme de variaciones de blues³² realizadas a partir de la modificación de estos tres acordes o grados principales,

-I grado (Tónica)

-IV grado (Subdominante)

-V grado (Dominante)

Thelonious Monk explora estas cadencias armónicas e inventa nuevas posibilidades tímbricas y estéticas enfocados en una generando un timbre característico a partir del choque en el que la tercera mayor y la novena sostenida (enarmónica con la tercera menor) coexisten.



Figura 17: Monk's Blues Lick.

Monk desarrollo complejas texturas armónicas que son útiles para la composición y la improvisación musical, su sonido resulta original e inventivo, integra técnicas y valores estéticos tradicionales con el lenguaje de la modernidad.

³² En el tratado de Stuart Smith se anuncia que: "El blues ha sido y sigue siendo una fuerte influencia en el jazz. Dentro de la tradición del jazz la forma de doce compases se ha llegado a estandarizar, existe una variedad considerable en la progresión de acordes utilizados." (Smith, 2008)



Monk interpreta la escala de tonos enteros de forma particular y recurrente, suele llenar el espacio que dejan sus melodías con acordes cargados de disonancia, por su sentido del ritmo. “El improvisador más inventivo con acordes de tonos enteros fue Thelonious Monk. [...] Su peculiar y anguloso sentido del tiempo podía brindarle tremenda sensación de energía a temas con armonías monótonas.” (Levine, 2012)

1.5 Interpretación Rítmica

“Que no seas baterista no significa que no tengas que mantener el ritmo.”³³

(Thelonious Monk)

La interpretación musical es una disciplina artística que profundiza en lenguajes estilísticos y formas de ejecución musicales; Dentro del ritmo los matices de dinámica³⁴ y de agógica³⁵ están relacionados con la intensidad y la velocidad, analíticamente el ritmo muestra los estados de tensión, calma y transición.

“los aspectos rítmicos de articulación tienden a confirmar e interactuar con las funciones de los otros elementos” (LaRue, 2007)

El pulso³⁶ es la unidad básica que se utiliza para la organización temporal en música, los pulsos son como latidos constantes sobre los que se construye la música y resultan de la división del tiempo en patrones iguales (isócronos). El ritmo en relación al pulso puede ser pasivo reafirmando o activo al tener interacciones que desafían su estabilidad y reafirman disonancia rítmica.

“El ritmo es la organización cualitativa del tiempo. Es entidad individual y morfológica” (Belinche, 2006)

³³ Esta nota es tomada de un documento histórico en el que Monk escribe consejos para la dinámica de su conjunto musical, según García el texto data de 1960 o 1966. (García, 2017)

³⁴ El matiz dinámico es el grado de relación entre fuerzas que van del piano (sutil o ligero) al forte (Intenso o fuerte).

³⁵ El matiz agógico es el grado de conexión articulada entre notas y su velocidad.

³⁶ El pulso (continuum) es la unidad fundamental del ritmo de la cual inferimos todos los patrones rítmicos, “El pulso es un punto de referencia constante, regular, en función del cual se desarrolla el fluir rítmico.” (Vallejo, 1995).



“El Ritmo instauration duraciones diferenciadas dentro del continuo temporal y la ordena sucesivamente.” (Ídem)

Thelonious Monk propone rítmicas relacionadas con la tensión y el crecimiento musical, Monk destaca en su estilo rítmico técnicas como desplazamientos rítmicos, acentuaciones, rítmica en cruz, polirritmias, asimetrías, variación rítmica, rítmica aditiva y otros recursos.

Las figuras musicales son signos gráficos de lectura que representan duración temporal (de sonido o silencio), estas duraciones se configuran sobre la base métrica³⁷ y son interpretadas por ejecutantes e instrumentistas; un compás está compuesto por varias pulsaciones de la misma duración pero que difieren en dinámica sutilmente, se define una periodicidad mediante la ligera acentuación del primer pulso (tiempo fuerte), lo que evoca una continuidad cíclica.



Figura 18: compases y pulsación.

Las articulaciones³⁸ son técnicas de ejecución que sirven a la lógica del devenir musical; Los acentos se perciben como un énfasis mayor en la intensidad de una pulsación, un intérprete puede ubicar el acento en partes no explícitas con la finalidad expresiva de dar una inflexión sincopada al sentido de sus frases musicales. Monk usa articulaciones con sincopas en sus frases.

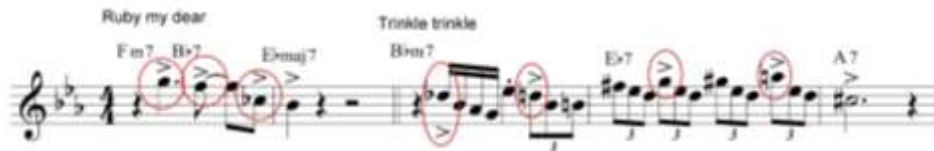


Figura 19: Frases sincopadas.

³⁷ En música la métrica organiza los pulsos en fracciones donde el numerador es la cantidad y el denominador el tipo de figuras en la escritura musical, sin embargo, “los intentos de relacionar el ritmo musical con la prosa poética, que carece de los recursos multiestratificados de las acentuaciones y la tensión musical, proporciona un armazón métrico demasiado rígido” (LaRue, 2007)

³⁸Entre las articulaciones musicales que más destacan: staccato, tenuto, marcato, acento, legato, etc.



“Por lo general los acentos recaen sobre el primer tiempo de cada compás coincidiendo con el tiempo fuerte, en caso contrario se trata de un ritmo sincopado” (Randel, 2003)

El swing es un elemento del jazz³⁹ que provoca un desplazamiento en el fraseo y una relación personal con la división del tiempo, en el swing⁴⁰ ocurre con un pulso repetitivo que se divide en dos corcheas, la primera se alarga en relación a la segunda (que se acorta), el swing fue identificado con la vivacidad del baile.

“Swing es la actitud rítmica básica del jazz. Cuando la banda completa toca con swing esto significa todos están escuchándose y se equilibran unos con otros mientras siguen expresando sus personalidades únicas. Swing también se refiere a un estilo de jazz que es específico para bailar junto a grandes ensambles.” (Poindexter, 2018)

“El jazz tiene como referencia el off Beat del blues, es decir, el pulso desplazado y mostrándose en forma de síncope, aportando este elemento todo lo referente al drive (intensidad) y el swing (impulso) característicos.” (Vallejo, 1995)

“El empleo del swing como desplazamiento rítmico será un factor imprescindible no obstante el desarrollo de las técnicas de improvisación, la diversidad de estilos y la concepción rítmica cada vez más individual del músico de jazz darán lugar a una variedad en la articulación.” (Peñalver, 2011)

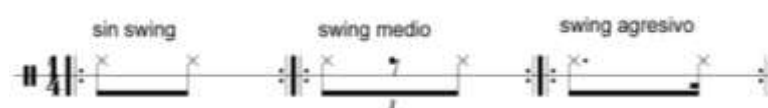


Figura 20: Relaciones de swing.

³⁹ El swing además de un recurso rítmico interpretativo, también es un periodo histórico del jazz en 1920 conocido como la Swing Era, fue marcado por la influencia del baile y las Big Bands.

⁴⁰ El swing surge a partir de la tradición del Harlem, el Blues tradicional, las Big Bands y la influencia de ideas rítmicas provenientes de la concepción e influencia musical de Louis Armstrong, Brian Wesolowski establece las relaciones del swing entre 1.1 y 3.5:1 por cuestiones perceptuales, también menciona que el tempo influye en estas posibilidades. (Wesolowsky, 2012)



“En la música europea sincopa significa un desplazamiento exactamente definido del centro de gravedad del compás; el acento cae precisamente en la mitad de la distancia entre dos golpes. En el jazz, por el contrario, las desviaciones del acento son más libres, flexibles y sutiles: el acento puede caer en cualquier lugar de la distancia entre dos beats” (Berendt, 1998).



Figura 21: Mixtura rítmica.

Compositores como Monk integran elementos rítmicos como el “offbeat” dentro de su fraseo; Thelonious Monk desplaza sus frases⁴¹ mediante el uso de silencios y varía su intención atacando en puntos específicos e irregulares dentro de la subdivisión rítmica, como efecto se trunca o elonga lo que está en la expectativa con relación a lo anterior⁴² y se producen frases con sentido asimétrico que rebasan los lineamientos del compás explícito.



Figura 22: Desplazamientos rítmicos.

La articulación rítmica del bebop se caracteriza por ser compleja en la medida de que una frase abarca distintas subdivisiones internas; El estilo rítmico de Monk maneja características particulares del Bebop; Dentro del estilo Bebop resalta la intensa fuerza polirítmica⁴³ que genera energía a partir de la fuerte interacción en la sección rítmica.

⁴¹ Estos desplazamientos son de corchea (la unidad fundamental de duración dentro del Bebop); Se puede evidenciar en sus grabaciones en vivo como Monk marca con su pie una especie de pulso que varía según las inflexiones de sus frases, en algunos casos el pulso se anticipa.

⁴² En el documental del 2009 dirigido por Matthew Sieg bajo el título “Masters of American Music: Thelonius Monk American Composer”, el pianista Billy Taylor atribuye a Monk haber traído cierto desplazamiento rítmico en su música, lo que produce el efecto de una ligera descolocación temporal en algo que se espera escuchar. También señala que este elemento influye en las ideas de Charlie Parker y de Dizzy Gillespie.

⁴³ La rítmica en cruz es un sistema que combina varios ritmos de forma superpuesta en una textura polirítmica, sigue principios musicales de África occidental.



Thelonious Monk recrea estructuras rítmicas de forma audaz y creativa, construye contornos de líneas rítmicas simultaneas, además transmite esta idea a los músicos con los que toca, ausentándose o uniéndose mediante su acompañamiento que en ocasiones es un juego poli-rítmico, Monk tenía muy claro en que instante ubicar sus notas para producir una sensación de propulsión o movimiento.



Figura 23: polirritmia.

El ritmo en el jazz es muy activo ya que tiene una fuerte influencia de rítmicas africanas que le aportan variedad; Entre sus innovaciones, las rítmicas aditivas son combinaciones de acentuaciones binarias y ternarias en un pulso regular, estas producen asimetría y cambian la acentuación regular del compás de 4/4 (muy usual en el jazz) con las combinaciones 3+3+2, 3+2+3, 2+3+3, esto genera ritmos en conflicto y polirritmias cruzadas presentes en el jazz.

“la característica del ritmo aditivo es que anula la sensación de pulsación regular puesto que combina la subdivisión binaria y ternaria empleando valores de igual duración, (...) denominare como ritmos aditivos a aquellos esquemas rítmicos característicos que se forman por la acentuación de combinaciones binarias y ternarias de figuras de igual valor cuya combinación provoca grupos irregulares y da como resultado la sensación de una asimetría del ritmo.” (Peñalver, 2013)



Capítulo 2

“El análisis como despliegue de la obra, existe en relación con la propia obra y en relación con su género o arquetipo compositivo” (Paddison, 1969)

2. ANALISIS EN RELACIÓN A ESTILOS Y OBRAS

2.1 Sobre el análisis estilístico

Para establecer los criterios de análisis de esta investigación definiremos algunos enfoques específicos de acuerdo a la organización y lógica en función de las características propias de cada obra, concebir el estilo interpretativo de un compositor y su sentido musical implica al entendimiento del conjunto dinámico de las relaciones internas, características de sus obras.

El análisis musical es una disciplina que intenta comprender las cualidades internas de la música y su correlación; Diversos analistas han buscado clarificar el sentido de las interpretaciones musicales mediante fundamentaciones teóricas que despliegan su visión de las obras musicales.

Entre los autores más reconocidos están Hienrich Schenker⁴⁴, Jan LaRue⁴⁵, Paul Hindemith⁴⁶, Arnold Shönberg⁴⁷, Jean-Philippe Rameau⁴⁸, etc.

Las teorías que plantean estos autores son metodologías aplicables a las obras musicales, se diferencian en características específicas de observación cualitativa, relaciones jerárquicas y estructurales, concepto de forma, relación entre elementos constitutivos, estratificación, fragmentación y otros detalles que varían según lo que

⁴⁴ (Ver nota al pie N° 15)

⁴⁵ (Ver nota al pie N° 16)

⁴⁶ Paul Hindemith (1895-1963) nació en Alemania, fue compositor, educador, teórico musical, precursor de la ópera expresionista, la música utilitaria y el neoclasicismo; Las composiciones de Hindemith son muestra de su excelencia musical, destacan las publicaciones pedagógicas: “The Craft of Musical Composition” (1937), “Elementary Training for Musician” (1940), “A Concentrated Course in Traditional Harmony: With Emphasis on Exercises and a Minimum of Rules” (1940).

⁴⁷ Arnold Schönberg (1874-1951) nació en Austria, fue compositor, pintor y teórico musical; Schönberg fue precursor del atonalismo, el dodecafonismo y el serialismo.

⁴⁸ Jean-Philippe Rameau (1683- 1764) fue un prolífico teórico del periodo barroco; Desarrollo una lógica armónica muy influyente al relacionar la música con las matemáticas principios esenciales como la relación del bajo fundamental con la multiplicidad de armónicos que produce un sonido, Rameau escribió cuatro tratados y varias obras estéticas de carácter científico.



cada autor considera importante para la explicación de la música en su entorno circundante.

Una aproximación interesante de análisis a los fundamentos de la música tonal es la de Hienrich Schenker; Las obras musicales poseen una raíz orgánica que Schenker representa con modelos de la base subyacente y una trama de prolongación que desarrolla las peculiaridades de una obra en detalle, las capas que las representan son llamadas base generatriz media y base generatriz de la superficie.⁴⁹

“El análisis schenkeriano, que muchas veces se caracteriza por su extraordinaria precisión y sutileza, trata básicamente de reducir la música a ciertas estructuras fundamentales básicas, entre las que la línea fundamental [Urlinie] ocupa una posición central. Schenker concibe todo lo demás como fortuito –como si de un “aditamento” [Zusatz] se tratase- y creo que es aquí donde residen las limitaciones del análisis schenkeriano” (Paddison, 1969)

Consideramos que esta valoración analítica (análisis Schenkeriano) no es la más adecuada para la música de Monk; Contrastando con esta posición, el tratado analítico de Jan LaRue resulta favorable, las especificidades de su concepción guían al analista a realizar valoraciones significativas sobre el estilo de una obra musical, su metodología consta de apreciaciones construidas a partir de la disyunción, selección y visión de los elementos musicales en detalle y profundidad.

El plan de LaRue resalta características latentes del estilo global en su complejidad⁵⁰, la obra es observada en movimiento y desde su totalidad, para lograr esto requerimos de una: “Subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables” (LaRue, 2007)

⁴⁹ Allen Forte y Steven Gilbert traducen estos términos que en alemán son Hintergrund, Mittelgrund y Voregrund se por los de base subyacente, base generatriz media y base generatriz de la superficie con énfasis en mantener la carga conceptual de estos términos. (Gilbert-Forte, 2002)

⁵⁰En el estilo global: “Intervienen todos los elementos, para dar a la composición el valor de algo integrado y coherente [...] Este proceso tiene en cuenta a la totalidad de fenómenos que participan en la configuración orgánica de la línea de tensiones generales, observando con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical” (LaRue, 2007).



Elementos contributivos	
Sonido	Timbre, dinámica, instrumentación, texturas, trama.
Armonía	Tonalidades, consideraciones verticales, acordes, contrapunto, cadencias, progresiones, disonancia (frecuencia, duración y contexto), texturas, trama.
Melodía	Desarrollo temático, perfil melódico, escalas, ámbito, registro, tesitura, contornos.
Ritmo	Métrica, velocidad, densidad rítmica, complejidad poli rítmica, proporción (Tensión, calma, transición),

Tabla 2: Elementos contributivos (SaMerc).

Jan LaRue establece al “crecimiento” como el quinto elemento del fenómeno musical, el crecimiento ejerce control y riqueza de interacción entre la totalidad de elementos en las obras musicales; LaRue resalta la importancia del crecimiento como articulación ambivalente que relaciona al movimiento fundamental con las funciones del estilo musical.

Definiremos 3 dimensiones generales para examinar rasgos analíticos:

“(…) el analista del estilo debe dirigir sistemáticamente su observación a las dimensiones grandes, medias y pequeñas, cambiando su centro de atención desde la totalidad del movimiento a la parte, y de está, finalmente a la frase. De este modo sus observaciones sobre el movimiento y la forma se acumulan con toda naturalidad en una serie de datos comparables en importancia.” (LaRue, 2007)

Grandes dimensiones	Movimiento, Obra, Grupo de Obras
Dimensiones medias	Periodo, Párrafo, Sección, Parte
Pequeñas dimensiones	Motivo, Semifrase, Frase

Tabla 3: Dimensiones generales.

Recordemos que esta investigación es sobre el Jazz, más en concreto sobre el Blues, el Swing y los Rhythm Changes; Esta música que se caracteriza por ser inquieta,



enérgica y expresiva, su lógica sociocultural es amplia y provienen de distintas corrientes estilísticas (entre ellas la música clásica occidental, la música de prácticas africanas, etc.)

Dentro de este análisis estilístico interpretativo se diferencian tres sub géneros en concreto, cada uno abarca dos composiciones del repertorio de Thelonious Monk, el análisis estilístico interpretativo será aplicado a seis composiciones en total.

Composiciones de Thelonious Monk		
Blues:	Swing:	Rhythm Changes:
-Bolivar Blues	-Let's cool One	-Rhythm a ning
-Blues Sphere	-Eronel	-Humph

Tabla 4: Composiciones de Thelonious Monk.

El resultado de este análisis aplica recursos representativos de la estética musical de Thelonious Monk sobre la adaptación de seis de sus composiciones al formato de un quinteto de jazz⁵¹, podemos identificar elementos funcionales característicos que destacan el estilo e interpretación de Monk.

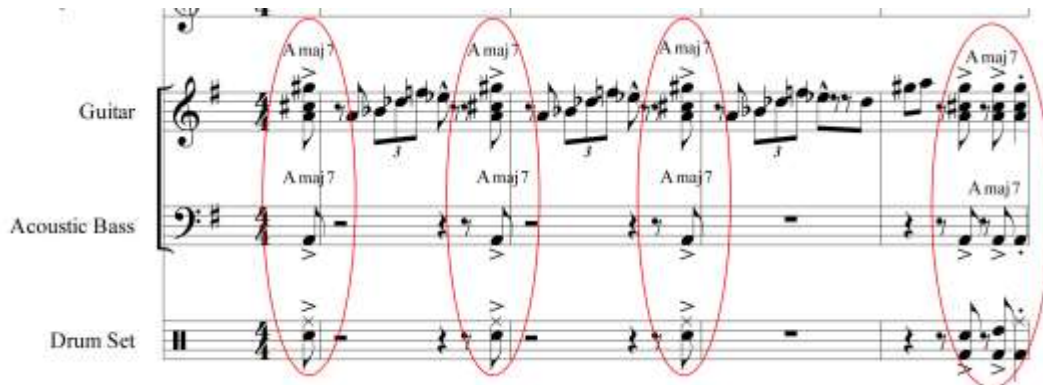


Figura 24: Análisis modelo (intro)

La introducción de Eronel presenta una serie de acordes de Amaj7 (II:maj7) con desplazamientos rítmicos que anticipan cada acorde una corchea en relación al primer pulso, en el reposo de estos acordes y a partir de un arpeggio se desarrolla un motivo cuya rítmica (una corchea con sincopa seguida de un tresillo) se repetirá en Eronel y en gran parte de la música de Thelonious Monk, así los acordes y arpeggios forman una

⁵¹ En este caso se ha realizado un ensamble de jazz con saxofón, trompeta, guitarra, contrabajo y batería.



trama contrapuntística que se repite tres veces y la cuarta es una variación contrastante y conclusiva.

The image shows a musical score for section A, consisting of two systems of staves. The instruments are T. Sax., B♭ Tpt., Gtr., A.B., and D.S. The score includes various chords such as Amaj7, B♭m7, C♯m7, C7, Cm7, F7, Gmaj7, Am7, B♭m7, B♭7, B♭m7, E♭7, B♭m7, Dm7, G7, B♭m7, E7(♯13), A6, Am7, C♯m7, F7, Am7, D7(♯13), G6, and Cm7. The score also features rhythmic markings like 'mf' and '3' (triplets). Red circles highlight specific melodic and harmonic elements in the saxophone and guitar parts.

Figura 25: Análisis modelo (sección A)

Luego de la introducción, Eronel tiene una forma AABA; La sección A expone el perfil melódico que se caracteriza por el uso de sincopas y anticipaciones que enfatizan arpeggios estructurados a partir de la peculiaridad que caracteriza a los acordes de esta progresión, armónicamente se enfatizan los grados diatónicos (I, iim iim, vim) de la tonalidad de sol mayor, Monk construye cadencias que trasladan el desarrollo temático a estos grados utilizando recursos de dominantes secundarios, sustituto tritonal y segundos relativos; Rítmicamente la obra se despliega sobre una velocidad enérgica y



constante, el quinteto acentúa puntos de tensión álgidos que surgen en los reposos de la melodía, en el inicio y el final de algunos motivos.

The image shows a musical score for section B, consisting of two systems of staves. The first system includes T. Sax., B♭ Tpt., Gtr., A.B., and D.S. staves. The second system includes T. Sax., B♭ Tpt., Gtr., A.B., and D.S. staves. The score is in 7/8 time and features various chords and rhythmic markings. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the guitar and double bass parts.

Figura 26: Análisis modelo (sección B)

En la sección B Monk escoge arpeggios con sonoridades distintivas y frases que resaltan por su virtuosismo, la sección rítmica completa los silencios que prosiguen cuya duración disminuye después de cada frase (de cuatro tiempos a tres tiempos y a un tiempo); La armonía es pasiva en relación a la sección B, una cadencia de ii-V-I sobre el IV grado luego un ii-V sobre el sustituto tritonal del vii grado y una progresión con implicaciones cromáticas que sirve para llegar al V grado de la tonalidad y re-exponer la sección A.



2.2 Motivos y tendencias melódicas.

El motivo musical es un elemento autosuficiente que se analiza mejor en las pequeñas dimensiones, demanda un carácter funcional; Un módulo temático convincente relaciona la armonía como material preexistente de las melodías, el ritmo y el sonido también se involucran con los procesos musicales.

El método compositivo de Monk comprende el uso de motivos y su desarrollo⁵² en el transcurso de sus obras se pueden identificar los elementos motivicos (Head) y su improvisación cuyo desarrollo resultaba muy imaginativo en la forma de variar un motivo y construir ideas coherentes en el discurso musical.

The image shows a musical score for "Bolivar Blues (Head)" in 4/4 time, key of B-flat major. The score is divided into several measures with corresponding chords: Bb7, Eb7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7, G7(b9), Cm7, F7, Bb7, Bb7, Bb7(b9), Eb7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7. A red oval highlights the improvisation section starting at measure 13, which includes triplets and a 3-measure rest.

Figura 27: Desarrollo melódico (improvisación).

El desarrollo motivico y la relación temática es importante ya que proporciona un eje central de relación entre las partes; el sonido es un elemento expresivo que refuerza hábitos predominantes de un compositor. La totalidad de una obra en el jazz surge a partir de la interacción entre los músicos que interpretan una composición, el desarrollo abarca una continuidad de temas y motivos en conjunto.

⁵²LaRue establece cuatro opciones de continuación: Repetición, Desarrollo, Respuesta y Contraste.



2.3 Propuestas armónicas y rítmicas

En el uso dinámico de la armonía destaca el contraste entre tensión y estabilidad, existe cantidad de técnicas derivadas de la evolución del sistema armónico; En música las funciones armónicas y rítmicas se yuxtaponen, el ritmo armónico es un flujo acordal que organiza procesos de tensión (y estabilidad) controlada, es una sensación de continuidad (o interrupción) y movimiento, su aporte al flujo interior de una pieza se manifiesta mediante frases y secciones que siguen estos lineamientos.

Monk's Dream					
Cmaj7	F7	Bb7(b5)	Cmaj7	F7	Bb7(b5)
Cmaj7	F7	Bm7 Bb7	A7(b5)	Ab7(b5)	G7alt
Cmaj7	F7	Bb7(b5)	Cmaj7	F7	Bb7(b5)
Cmaj7	F7	Bm7 Bb7	A7(b5)	Ab7(b5)	G7alt
C7		%	Gm7		%
Db6	C7	Db6 C7	Db6	C7	Db7
Cmaj7	F7	Bb7(b5)	Cmaj7	F7	Bb7(b5)
Cmaj7	F7	Bm7 Bb7	A7(b5)	Ab7(b5)	G7alt

Figura 28/

Tabla 5:

Ritmo armónico.



La interacción entre ritmo y armonía representa un recurso amplio con el cual un compositor logra sofisticar su estilo mediante la elección selectiva de compendios específicos integrados estilísticamente; Thelonious Monk es un gran innovador en armonías y ritmos que manifiestan una aproximación muy personal, auténtica y creativa.

La convención armónica de un estilo musical denota consideraciones interpretativas en un marco de referencia con puntos de estabilidad armónica, puntos de tensión máxima y gradaciones que van de la estabilidad a la tensión máxima (calma, tensión y transición), se denomina convención armónica al modelo de intensidades relativas entre las ideas de consonancia y disonancia.

“a fin de identificar los aspectos estructurales y ornamentales de cualquier pieza, debemos tener en mente algún tipo de convencionalismo, obviamente, para cada estilo que no corresponda con nuestras usuales convenciones, debemos usar, debemos deducir o improvisar una nueva concepción.” (LaRue, 2007)

El ritmo afecta a los procesos de articulación de frases en todas las dimensiones dadas, es un fenómeno estratificado que produce tensión y movimiento.

“El ritmo musical se extiende mucho más allá de la estructuración de duraciones y se aplica a todos los componentes de la forma sonora.” (LaRue, 2007)

2.4 Blues:

“El blues es una sonoridad, un sentimiento y una actitud.”

(Levine, 1995)

El Blues es un género musical que se originó en las comunidades afroamericanas del sur de Estados Unidos, nace como una protesta hacia la opresión y una fuerte expresión personal de liberación, los elementos y la concepción del blues han tenido muchas variaciones entre la tradición y la modernidad. Relacionamos al blues con



armonías de tónica, dominante y subdominante, el uso de blue notes, el impacto emocional y la influencia de esta música en el jazz.

El Blues tradicional⁵³ fue interpretado desde sus inicios con cantos, desde la abolición de la esclavitud (1865) hubo más libertad y se popularizó el uso de la guitarra para acompañarse; Se enfatizan sensaciones de melancolía, sufrimiento, esperanza, libertad, trascendencia y otras emociones transmitidas a través de las letras y la música. “La manera de frasear del blues, la seca mordacidad de su armonía característica y sus penetrantes melodías hicieron posibles nuevas formas de expresión musical.” (Gioia, 2010)

Dentro de las armonías del blues los acordes dominantes (1-3-5-b7) son usados como un punto de estabilidad que enfatiza al modo mixolidio, otro recurso importante es la escala de blues, tiene seis notas con intervalos contrastantes y su sonoridad estimula una compleja gama de emociones.

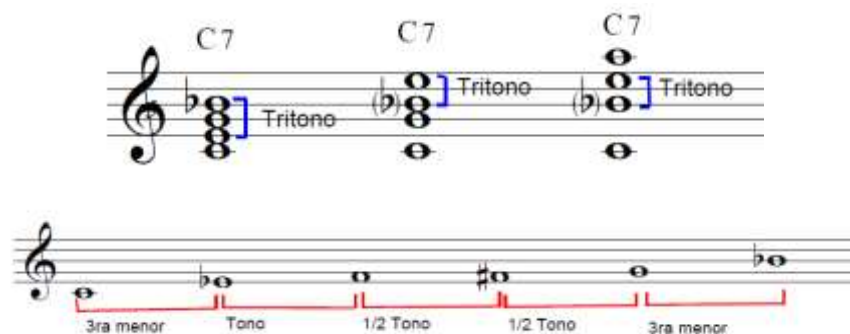


Figura 29: Elementos del Blues.

Los cantos del blues se caracterizan por el uso de intervalos expresivos que oscilan su vibración, la escala de blues se construye con terceras menores, tonos y semitonos (3-2-1-1-3-2), el efecto que produce es de gran carga emocional.

El acceso de los esclavos a instrumentos como guitarras y banjos y su asimilación del sistema temperado deviene en nuevas resonancias y sonoridades.⁵⁴

⁵³También es conocido como Country Blues, es música vernácula tradicional de Estados Unidos; entre sus intérpretes (más bien tardíos) destacan: Blind Lemon Jefferson, Robert Johnson, Charlie Patton, Leadbelly, etc.

⁵⁴Ted Gioia escribe: “En el Country blues—el músico solía emplear una nota “doblada” que oscilase entre ambos centros tonales, o bien creaba tensión al dar énfasis a la tercera menor en un contexto armónico que parecía sugerir



José María Peñalver comenta: “la relación melódico-armónica que da lugar a una ambigüedad mayor-menor, difieren en gran medida de los planteamientos tradicionales de la armonía tonal. (...) Esta forma desarrollará su propia escala que incluye la bemolización de los grados tercero y séptimo de la escala mayor diatónica. Más adelante se incluirá también el quinto grado rebajado” (Peñalver, 2011)

Aclara Joachim-Ernst Berendt "Las blue notes no se tratan en lo absoluto de disminuciones de un semitono, sino disminuciones micro tonales mucho más pequeñas" (Berendt, 1998: 287)

El “Jazz Blues” es un estilo posterior que combina varios elementos, se caracteriza por la sustitución de acordes sobre las estructuras típicas del blues, para esto se aplican ideas armónicas de la tradición europea como: dominantes secundarios, sustitutos tritonales, segundos relativos etc.

2.4.1 Blue Bolívar Blues

Es una composición de Thelonious Monk, grabada por primera vez en 1956 bajo el sello discográfico “Riverside”.

“Blue Bolívar Blues” es un Jazz blues de doce compases que utiliza recursos característicos de Monk, la construcción temática se basa en arpeggios con aproximaciones cromáticas; en la estructura armónica se sustituyen algunos acordes por una cadencia de subdominante, dominantes secundarios y segundos relativos, es importante el énfasis melódico-armónico de la tensión (#11) dentro del último acorde dominante, su ritmo es enérgico y estable.

De acuerdo a la concepción de las **grandes dimensiones** se representa la totalidad de la obra

una tonalidad mayor [...] se especula que dos esclavos trataron de conciliar la escala pentatónica africana con la escala diatónica occidental, con lo que se habrían originado dos zonas de ambigüedad tonal en torno a los intervalos de tercera y séptima.” (Gioia, 2002)



Compás 4/4	Blue Bolívar Blues			
1 – 4	Bb7	Eb7	Bb7	Bb7
5 – 8	Eb7	Ab7	Eb7	Gm7 C7
9 – 12	Cm7	F7	Bb7 Bb7(#11)	Bb7(#11)

Tabla 6: Bolivar Blues (Grandes dimensiones)

Las *pequeñas dimensiones* se representan en *semifrases*

Descripción	Contenido	Fragmento
Primera <i>semifrase</i>	Arpeggios y aproximaciones diatónicas y cromáticas.	
Segunda <i>semifrase</i>	Material de la primera <i>semifrase</i> con una variación de la línea melódica	
Tercera <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) de la primera <i>semifrase</i> en el entorno armónico del cuarto grado.	
Cuarta <i>semifrase</i>	reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) de la segunda <i>semifrase</i> en el entorno armónico del cuarto grado	
Quinta <i>semifrase</i>	Tres repeticiones de un arpeggio, Monk altera la última repetición en una nota con tensión (#11)	
Sexta <i>semifrase</i>	La resolución de la anterior <i>semifrase</i> se la realiza con la tónica de la obra	

Tabla 7: Bolivar Blues (Pequeñas dimensiones)



2.4.2 Blue Sphere

Esta es una composición de Thelonious Monk, grabada en 1971 bajo el sello discográfico “Black Lion”.




“Blue Sphere” es un Jazz blues de doce compases que destaca la técnica interpretativa del piano Stride, la construcción temática es activa con aproximaciones cromáticas, tensiones y su resolución de forma constante, la estructura armónica es tradicional, el ritmo es muy libre ya que Monk grabó esta composición sin ningún acompañamiento de otros instrumentos.

De acuerdo a la concepción de las **grandes dimensiones** se representa la totalidad de la obra.

Compás 4/4	Blue Sphere			
1 – 4	Bb7	Eb7	Bb7	//
5 – 8	Eb7	//	Bb7	//
9 – 12	Cm7	F7	Bb7 Eb7	F7

Tabla 8: Blue Sphere (Grandes dimensiones)

Las **pequeñas dimensiones** se representan en *semifrases*

Descripción	Contenido	Fragmento
Primera <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximaciones diatónicas y cromáticas	
Segunda <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximación cromática, el ritmo contrasta en negras y se manejan sincopas en los tiempos 4, 1 y 2	
Tercera <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximaciones diatónicas, cromáticas y doble cromáticas, también se visualiza una nota con tensión (13) y una sincopa.	



Cuarta <i>semifrase</i>	Notas del acorde y sincopas.	
Quinta <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximaciones diatónicas, cromáticas y doble cromáticas, también hay saltos interválicos.	
Sexta <i>semifrase</i>	Notas del acorde, aproximaciones cromáticas, saltos interválicos y anticipación rítmica.	

Tabla 9: Blue Sphere (Pequeñas dimensiones)

2.5 Swing:

“El término swing, literalmente, significa balanceo y responde al efecto rítmico implícito en la gran mayoría de los estilos del jazz.”

(Peñalver, 2011)

El Swing es un elemento del jazz que se relaciona con la sensación rítmica, la articulación dinámica y la fuerza expansiva; También se conoce con el término Swing⁵⁵ al periodo histórico de 1930 que es referente de la idiosincrasia estadounidense por el éxito comercial de esta música, su manifiesto cultural enfatiza la energía del baile, el desarrollo de la improvisación y la búsqueda de nuevas posibilidades instrumentales como las Big bands.

El paradigma de la época del Swing se caracteriza por la creatividad de un producto para un público masivo, el Swing estandariza elementos de articulación como la forma de 32 compases (AABA), los arreglos de las Big bands con segmentos de improvisación y su innovación en recursos tímbricos y texturas armónicas; El swing es una fuerza de tensión rítmica característica del jazz que destaca en diversos estilos musicales.

⁵⁵ “Se designa con swing el estilo de los años treinta, aquel estilo que en el jazz obtuvo sus mayores éxitos comerciales antes que surgiera la música fusión. En la época del Swing, Benny Goodman llegó a ser el rey del Swing” (Berendt, 1998)



2.5.1 Eronel

Esta es una composición de Thelonious Monk que comparte coautoría con Idrees Sulieman y Sadik Hakim, fue grabada por primera vez en 1951 bajo el sello discográfico “Blue Note”.

“Eronel” es una composición de jazz de treinta y dos compases con forma AABA, destaca el virtuosismo interpretativo, la superposición de arpegios, el desarrollo creativo de tensiones y la construcción temática, Monk elabora una estructura armónica con varios centros que circulan dinámicamente mediante dominantes secundarios, sustitutos tritonales y acordes disminuidos, el ritmo es rápido y alegre, con sincopas cargadas de tensión.

De acuerdo a la concepción de las **grandes dimensiones** se representa la totalidad de la obra.

Compás 4/4	Eronel							
1-4	Gmaj7	Am7	Bm7	Bb7	Bbm7	Eb7		
5-8	Am7		Cm7	F7	Am7	D7(b13)	G6	
9-12	Gmaj7	Am7	Bm7	Bb7	Bbm7	Eb7		
13-16	Am7		Cm7	F7	Am7	D7(b13)	G6	
17-20	Dm7		G7alt.		Cmaj7		//	
21-24	Cm7		F7		Bm7	Bb7	Ebmaj7	D7(b9)
25-28	Gmaj7	Am7	Bm7	Bb7	Bbm7	Eb7		
29-32	Am7		Cm7	F7	Am7	D7(b13)	G6	

Tabla 10: Eronel (Grandes dimensiones)

Las **pequeñas dimensiones** se representan en *semifrases*.

Descripción	Contenido	Fragmento
-------------	-----------	-----------



Primera <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio y una anticipación.	<p>Gmaj7 Am7</p>
Segunda <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio y termina en tensión (#11 o b5), el ritmo destaca las sincopas en el tiempo 2 y en anacrusa.	<p>Bm7 Bb7</p>
Tercera <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio, aproximación cromática y tensión (11), el ritmo contrasta en tresillos, corcheas y un contratiempo en el tiempo 1.	<p>Bbm7</p>
Cuarta <i>semifrase</i>	respuesta a la <i>semifrase</i> anterior, se parte de una nota del arpeggio y se genera tensión (11 y #11), el ritmo con sincopa en el tiempo 1.	<p>Eb7</p>
Quinta <i>semifrase</i>	notas del arpeggio con aproximaciones diatónicas y empieza con una sincopa en anacrusa.	<p>Am7</p>
Sexta <i>semifrase</i>	Similar a la <i>semifrase</i> anterior, utiliza las notas del arpeggio con aproximaciones diatónicas y empieza con una sincopa en anacrusa y una reiteración a tiempo.	<p>Cm7 F7</p>
Séptima <i>semifrase</i>	Última <i>semifrase</i> de la sección A, en su primera exposición utiliza notas del arpeggio con aproximaciones diatónicas, empieza con un contratiempo y termina con una anticipación en la sexta (o trecena) del acorde.	<p>Am7 D7(b13) G6</p>
Octava <i>semifrase</i>	Última <i>semifrase</i> de la sección A, en su re-exposición (segundo final) utiliza notas del arpeggio con aproximaciones diatónicas, empieza con un contratiempo y termina con una novena a contratiempo que resuelve a la séptima mayor del acorde.	<p>Am7 D7(b13) Gmaj7</p>
Novena <i>semifrase</i>	A continuación empieza la sección B; notas del arpeggio en terceras superpuestas, una bordadura y termina a tiempo con la novena aumentada del acorde, el ritmo es activo y variado.	<p>B Dm7 G7alt</p>



Decima <i>semifrase</i>	notas del arpeggio con terceras superpuestas, aparecen las tensiones b9, 11, b13 y 13, el ritmo es similar al de la semifrase anterior (novena <i>semifrase</i>).	
Onceava <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio, una aproximación diatónica y una doble cromática	
Doceava <i>semifrase</i>	Nota del arpeggio (7ma) y un salto interválico	
Treceava <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio y una sincopa	
Repeticiones	A continuación se repite la parte "A" con el segundo final (novena <i>semifrase</i>)	

Tabla 11: Eronel (Grandes dimensiones)

2.5.2 Let's cool one

Esta es una composición de Thelonious Monk, grabada por primera vez en 1952 bajo el sello discográfico "Blue note".

"Let's cool one" es una composición de jazz de treinta y dos compases con forma AABA, la construcción melódica destaca la simplicidad y coherencia que construyen la temática, el desarrollo se muestra contrapuntístico y polifónico de forma gradual y contrastante, la relación armónica de tensiones es activa y equilibrada, los desplazamientos rítmicos son efectivos por su sutileza.

De acuerdo a la concepción de las **grandes dimensiones** se representa la totalidad de la obra.

Compás	Let's cool one			
4/4				
1-4	Ebmaj7	Fm7 Bb7	Eb Dm7(b5) G/Db F#7(b5)	C7(b9)
5-8	F7	Bb7	Ebmaj7 C7	Fm7 Bb7



9-12	Ebmaj7	Fm7 Bb7	Eb Dm7(b5) G/Db F#7(b5)	C7(b9)
13-16	F7	Bb7	Ebmaj7	%
17-20	Bbm7	Eb7	Abmaj7	%
21-24	Cm7	F7	Fm7	Bb7
25-28	Ebmaj7	Fm7 Bb7	Eb Dm7(b5) G/Db F#7(b5)	C7(b9)
29-32	F7	Bb7	Ebmaj7	Fm7 Bb7

Tabla 12: Let's cool one (Grandes dimensiones)

Las **pequeñas dimensiones** se representan en *semifrases*

Descripción	Contenido	Fragmento
Primera <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio y estabilidad rítmica, algunas notas producen tensión.	
Segunda <i>semifrase</i>	Notas del arpeggio y tensión colorística.	
Tercera <i>semifrase</i>	Anacrusa y resolución sincopada de tensión (11) en un doble cromatismo.	
Cuarta <i>semifrase</i>	Nota del acorde y aproximaciones cromáticas hacia las tensiones (9 y 11).	
Quinta <i>semifrase</i>	A continuación, se repiten las mismas frases (sección A) sin variar la última frase (cuarta <i>semifrase</i>); La quinta <i>semifrase</i> (sección B) comienza en una tensión (11), usa notas del arpeggio y termina en sincopa.	
Sexta <i>semifrase</i>	Similar a la frase anterior, utiliza las notas del arpeggio y termina en sincopa.	
Séptima <i>semifrase</i>	Notas del acorde, empieza en un contratiempo y termina en un compás de silencio.	






Octava <i>semifrase</i>	Una nota del acorde que se repite en <i>sincopa colorística</i> .	
Novena <i>semifrase</i>	Notas <i>sincopadas</i> .	
Repeticiones	A continuación se repite la parte "A", se <i>re expone final (cuarta semifrase)</i>	

Tabla 13: Let's cool one (Pequeñas dimensiones)

2.6 Rhythm Changes:

"El bebop fue una búsqueda a través de sonidos, velocidades y actitudes para conferir un valor artístico opuesto a la banalización y comercialización del swing, el mayor negocio musical de todos los tiempos."

(Berendt, 1993).

La búsqueda de una reivindicación en los derechos de las personas negras consolidó un canon estético de virtuosismo e intelectualidad dentro de la música, el ideal era el de prevalecer el valor artístico del individuo por sobre los intereses comerciales y evitar un estancamiento de la música anterior. "Los temas de Bebop [...] buscan lo individual, la voz propia claramente distinguible del otro y de la gran masa." (Tejada Villaverde, 2013).

Los rhythm changes tienen forma AABA basada en "I got rhythm"⁵⁶ del repertorio de swing, siguen una estructura armónica caracterizada por un ritmo armónico activo en A y contrastante en B (relativamente estable), los acordes pueden ser sustituidos y se aplican varias técnicas de re armonización.

El desarrollo de rítmico es marcado, la expresión interpretativa permite la coexistencia entre las "corcheas swing" y las "corcheas clásicas", se alternan estas subdivisiones de forma espontánea, así mismo la base rítmica y la experimentación

⁵⁶Esta obra pertenece a George Gershwin y su progresión de acordes es la estructura de un Rhythm Changes, la cual ha sido usada para una gran cantidad de compositores de jazz.



colectiva, polirítmias, dinámicas y énfasis en los tiempos débiles a gran velocidad, la precisión es un factor importante en la interpretación.

“Se eligieron interpretar muchas de esas corcheas de forma exacta —even— y sólo subdividir de forma ternaria —con swing— algunas. Especialmente eran claramente ternarias las corcheas que resolvían en silencio o síncopa. Esta dualidad de subdivisión binaria / ternaria —en realidad 4/4 versus 12/8— se da en una misma frase musical por lo que la complejidad rítmica es aún mayor.” (Tejada Villaverde, 2013)

2.6.1 Rhythm a ning

Esta es una composición de Thelonious Monk, grabada por primera vez en 1958 bajo el sello discográfico “Atlantic”.

“Rhythm a ning” es una composición de jazz de treinta y dos compases con la forma AABA, en la temática destaca la coherencia de la construcción melódica y la precisión musical, la relación rítmica entre tensiones y desplazamientos es desafiante y efectiva.

De acuerdo a la concepción de las *grandes dimensiones* se representa la totalidad de la obra.

Compás 4/4	Rhythm a ning			
1-4	Bb G7	Cm7 F7	Bb G7	Cm7 F7
5-8	Bb7 Bb7/D	Eb7 Edis.	Bb/F G7(+5)	Cm7 F7
9-12	Bb G7	Cm7 F7	Bb G7	Cm7 F7
13-16	Bb7 Bb7/D	Eb7 Edis.	Bb/F G7(+5)	Cm7 F7
17-20	D7	%	G7	%
21-24	C7	%	F7	%
25-28	Bb G7	Cm7 F7	Bb G7	Cm7 F7
29-32	Bb7 Bb7/D	Eb7 Edis.	Bb/F G7(+5)	Cm7 F7

Tabla 14: Rhythm a ning (Grandes dimensiones).



Las *pequeñas dimensiones* se representan en *semifrases*

Descripción	Contenido	Fragmento
Primera <i>semifrase</i>	Notas del acorde a tiempo.	
Segunda <i>semifrase</i>	Notas del acorde, aproximación diatónica, empieza en anacrusa.	
Tercera <i>semifrase</i>	Sincopa en un ritmo anticipado, notas del acorde y aproximaciones diatónicas, ritmo anticipado.	
Cuarta <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximación diatónica, el motivo parte en anacrusa (se enfatizan los tiempos uno y tres) y se repite alterando el ritmo del fraseo.	
Quinta <i>semifrase</i>	Similar a la <i>semifrase</i> anterior (cuarta <i>semifrase</i>) pero el ritmo se desplaza y sobrepone (se enfatizan los tiempos tres y uno).	
Sexta <i>semifrase</i>	Respuesta a la <i>semifrase</i> anterior (sexta <i>semifrase</i>), acorde a tiempo y cargado de tensión (b13, #9).	
Séptima <i>semifrase</i>	A continuación, se repiten las mismas <i>semifrase</i> (sección A) sin variar el final; La séptima <i>semifrase</i> (sección B) usa notas del acorde y una tensión (9), comienza en anacrusa y el ritmo enfatiza los tiempos uno y tres.	
Octava <i>semifrase</i>	Similar a la <i>semifrase</i> anterior (séptima <i>semifrase</i>), se usan notas del acorde y una tensión (13), el ritmo enfatiza los tiempos tres y uno.	
Novena <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximación diatónica, el motivo parte en	




	anacrusa y se repite alterando el ritmo.	
Decima <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximación diatónica, se repite el motivo con una con una carga colorística de tensiones.	

Tabla 15: Rhythm a ning (Pequeñas dimensiones).

2.6.2 Humph

Esta es una composición de Thelonious Monk, grabada por primera vez en 1947 bajo el sello discográfico “Blue note”.

“Humph” es una composición de jazz de treinta y dos compases con forma AABA, en la temática la parte A destaca la reiteración de un motivo con aproximaciones cromáticas, saltos y variaciones en la construcción melódica, la parte B tiene textura contrapuntística con dos líneas melódicas yuxtapuestas, la relación armónica de tensiones es mutable y antojadiza, el ritmo es rápido y constante.

De acuerdo a la concepción de las **grandes dimensiones** se representa la totalidad de la obra.

Compás 4/4	Humph			
1-4	Gb7 B7	E7 A7	D7 G7	C7 F7
5-8	Bb7	//	//	//
9-12	Gb7 B7	E7 A7	D7 G7	C7 F7
13-16	Bb7	//	//	//
17-20	D7	//	G7	//
21-24	C7	//	F7	//
25-28	Gb7 B7	E7 A7	D7 G7	C7 F7
29-32	Bb7	//	//	//

Tabla 16: Humph (Grandes dimensiones).



Las *pequeñas dimensiones* se representan en *semifrases*

Descripción	Contenido	Fragmento
Primera <i>semifrase</i>	Notas del acorde con aproximaciones cromáticas y salto interválico de cuarta a una tensión (#9), el inicio es en anacrusa.	
Segunda <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) de la primera <i>semifrase</i> en el entorno armónico del cuarto grado.	
Tercera <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) de la segunda <i>semifrase</i> en el entorno armónico del cuarto grado.	
Cuarta <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) de la tercera <i>semifrase</i> en el entorno armónico del cuarto grado.	
Quinta <i>semifrase</i>	La novena natural y alterada y la quinta natural y alterada (9,#9,#5,5) son notas con función colorística, empieza en el tiempo dos y termina en contratiempo del tiempo uno con la séptima menor (nota del acorde).	
Sexta <i>semifrase</i>	Notas del acorde.	
Séptima <i>semifrase</i>	Notas del acorde y una aproximación diatónica, culmina con una nota larga (séptima menor) en la sincopa del tiempo tres.	
Octava <i>semifrase</i>	<i>A continuación, se repiten las mismas semifrase (sección A) sin variar el final; La séptima semifrase (sección B) es de textura polifónica e imitativa, se usan notas del acorde.</i>	
Novena <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) y textura de la séptima <i>semifrase</i> , se usan notas del acorde y una tensión (#11 o b5).	
Decima <i>semifrase</i>	Reutiliza la misma secuencia (estructura interválica) y textura de la séptima <i>semifrase</i> en un entorno armónico paralelo.	




Onceava <i>semifrase</i>	<i>Reutiliza</i> la misma secuencia (estructura interválica) y textura de la octava <i>semifrase</i> en un entorno armónico paralelo.	
--------------------------	---	---

Tabla 17: Humph (Pequeñas dimensiones).

Conclusiones y recomendaciones

El hecho de realizar un trabajo escrito sobre la influencia de Thelonious Monk en la historia del jazz demuestra que existe una extensa variedad de recursos útiles para los músicos del jazz actual, los códigos estéticos de Monk resultan enriquecedores por la fidelidad con la que contribuyen a recrear un sonido cercano a su estilo musical y como estos elementos aportaron a las adaptaciones realizadas.

El análisis (musical) es una disciplina y práctica que nos ayuda a entender mejor la música que interpretamos, como esta ocurre y que posibilidades puede brindarnos; El jazz se caracteriza por ser música funcional que manifiesta reglas según su estilo, su discurso y su concepción interpretativa.

El jazz es una práctica social que unifica expresiones musicales de diversos contextos en un marco de elementos tradicionales y modernos. El “Blues, el “Swing” y los “Rythm Changes” son referencias de estilos y periodos con abundantes recursos musicales.

El concierto relacionando con la adaptación de estas seis obras visualiza a los elementos característicos de forma determinante, la interpretación es potencial de una perspectiva personal, pero rigurosa y fundamentada dentro del estilo compositivo de Thelonious Monk.

A través del trabajo de análisis se obtuvieron elementos característicos de la estética Monkiana, entre estos recursos destacan: el uso provechoso del silencio, aproximación armónica, sentido rítmico, elementos del Stride y del Bebop incorporados en su estilo, técnica interpretativa, improvisación, el uso de secuencias, reiteración, cromatismo, contornos angulares, recursos del blues, swing característico, elementos



del Boogie-woogie, intervalos característicos, virtuosismo, progresiones innovadoras, disonancia, técnicas armónicas, tensiones y acordes alterados, uso recurrente de escala de tonos enteros, conducción de voces prolífica, texturas armónicas diversas, sincopas, desplazamientos rítmicos, acentuación no explícita, rítmica en cruz, polirritmia, asimetrías, variaciones rítmicas, rítmica aditiva, relación temática y desarrollo motivico.

Los músicos relacionados reconocen y estudian a Thelonious Monk como parte importante de las expresiones humanas por la diversidad de su música, la improvisación en jazz comunica el valor estético, dominio técnico y expresión musical.

“El término compositor de jazz es, así, una paradoja: jazz significa improvisación y compositor significa, al menos en Europa, exclusión de la improvisación. Pero la paradoja puede hacerse fértil: el compositor de jazz estructura su música en el sentido de la gran tradición europea y deja sin embargo un espacio libre para la improvisación.”
(Berendt, 1998)



Bibliografía

- Allen Forte, S. G. (2002). *Introducción al análisis Schenkeriano*.
- Amoruso, N. (2008). *Things to come*.
- Belinche, D. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*.
- Berendt, J. (1998). *El Jazz, De Nueva Orleans a los años Ochenta*.
- Cooke, M. (1998). *Jazz*.
- García, J. (2017). *Tradiciones, vanguardias y aspectos transculturales en el jazz occidental en la segunda mitad del siglo XX*.
- Gioia, T. (2002). *Historia del jazz*.
- Giner, J. (2006). *Guía universal del jazz moderno*.
- LaRue, J. (2007). *Análisis del estilo musical*.
- Levine, M. (2012). *Jazz Theory*.
- Martinez, A. (2008). *La improvisación en el Jazz*.
- Paddison, M. (1969). *Sobre el problem del análisis musical*.
- Peñalver, J. (2013). *Formación rítmica: los ritmos aditivos y su educación pedagógica en la educación musical*.
- Peñalver, J. M. (2011). *¿Que es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación*.
- Poindexter, J. (2018). *Let freedom siwng*.
- Randel, M. (2003). *Harvard Dictionary of Music 4th edition*.
- Smith, S. (2008). *Jazz Theory*.
- Solis, G. (2008). *Monk's music*.
- Tejada, G. (2013). *La explosión del Bebop*.
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz moderno*.
- Vallejo, P. (1995). *Del pulso a la polirritmia*.



Anexos

Score

Bolivar Blues

Thelonious Monk
Jonnathan Arévalo

Musical score for Bolivar Blues, measures 1-4. The score is in 4/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Tenor Sax:** Melodic line with accents and slurs. Chords: C7, F7, C7.
- Trumpet in B \flat :** Melodic line with accents and slurs. Chords: C7, E7, C7.
- Electric Guitar:** Melodic line with accents and slurs. Chords: B \flat 7, E \flat 7, B \flat 7.
- Acoustic Bass:** Bass line with accents and slurs. Chords: B \flat 7, E \flat 7, B \flat 7.
- Percussion:** Swing rhythm with snare and bass drum patterns.

Musical score for Bolivar Blues, measures 5-8. The score continues from measure 4. The instruments and their parts are:

- T. Sax:** Melodic line with accents and slurs. Chords: F7, B \flat 7, F7, A7(b5), D7.
- B \flat Tpt:** Melodic line with accents and slurs. Chords: F7, B \flat 7, F7, A7(b5), D7.
- E. Gtr:** Melodic line with accents and slurs. Chords: E \flat 7, A7, E \flat 7, G7(b5), C7.
- A.B.:** Bass line with accents and slurs. Chords: E \flat 7, A \flat 7, E \flat 7, G7(b5), C7.
- Perc.:** Swing rhythm with snare and bass drum patterns.



Bolivar Blues

The musical score for "Bolivar Blues" is arranged for five instruments: Tenor Saxophone (T. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Electric Guitar (E. Gtr.), Alto Bass (A.B.), and Percussion (Perc.). The score is in 12/8 time and features a key signature of one flat (B♭). The first system (measures 2-9) includes the following chord progressions: T. Sax. (Dm7, G7, C7, C7(#11)), B♭ Tpt. (Dm7, G7, C7, C7(#11)), E. Gtr. (Cm7, F7, B♭7, B♭7(#11)), and A.B. (Cm7, F7, B♭7, B♭7(#11)). The Percussion part consists of a steady eighth-note pattern in the first three measures, followed by a more complex rhythmic pattern in the last three measures.



Score

Blue Sphere

Thelonious Monk

Jonnathan Arévalo

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Tenor Sax, Trumpet in B \flat , Guitar, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (B \flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Swing*. The dynamics are marked *mf*. Chord changes are indicated above the staves: C7, F7, and C7.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for T. Sx., B \flat Tpt., Gtr., A.B., and D. S. The key signature is one flat (B \flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Swing*. The dynamics are marked *mf*. Chord changes are indicated above the staves: F7, C7, E \flat 7, and B \flat 7.

©



2 Blue Sphere

T. Sax. ⁹ Dm7 G7 C7 F7 G7

B \flat Tpt. ⁹ Dm7 G7 C7 F7 G7

Gr. ⁹ Cm7 F7 B \flat 7 E \flat 7 F7

A.B. ⁹ Cm7 F7 B \flat 7 E \flat 7 F7

D. S. ⁹



Score

Eronel

Thelonious Monk

Jonnathan Arévalo

Intro.

Tenor Sax

Trumpet in B \flat

Guitar

Acoustic Bass

Drum Set

A

T. Sx.

B \flat Tpt.

Gtr.

A.B.

D. S.

©



2 Eronel

9 T. Sax. $B\flat m7$ $Dm7$ $G7$ $B\flat m7$ $E7(b13)$ $A6$

9 B♭ Tpt. $B\flat m7$ $Dm7$ $G7$ $B\flat m7$ $E7(b13)$ $A6$

9 Gtr. $A m7$ $Cm7$ $F7$ $A m7$ $D7(b13)$ $G6$

9 A.B. $A m7$ $Cm7$ $F7$ $A m7$ $D7(b13)$ $G6$

9 D. S.

13 T. Sax. $B\flat m7$ $E7(b13)$ $A6$

13 B♭ Tpt. $B\flat m7$ $E7(b13)$ $A6$

13 Gtr. $A m7$ $D7(b13)$ $G6$

13 A.B. $A m7$ $D7(b13)$ $G6$

13 D. S.



Eronel

B

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 15 to 18, and the second system covers measures 19 to 22. The instruments are T. Sax., B♭ Tpt., Gtr., A.B., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various chords and triplets.

Measures 15-18:

- T. Sax. / B♭ Tpt.:** Chords: Em7, A7alt., Dmaj7. Triplets of eighth notes.
- Gtr. / A.B.:** Chords: Dm7, G7alt., Cmaj7. Triplets of eighth notes.
- D. S.:** Drum notation with 'x' marks.

Measures 19-22:

- T. Sax. / B♭ Tpt.:** Chords: Dm7, G7, C#m7, C7, Fmaj7, E7(b9). Triplets of eighth notes.
- Gtr. / A.B.:** Chords: Cm7, F7, Bbm7, Bb7, Ebmaj7, D7(b9). Triplets of eighth notes.
- D. S.:** Drum notation with 'x' marks.



4 Eronel

C

T. Sax. A maj7 Bbm7 C#m7 C7 Cm7 F7

B> Tpt. A maj7 Bbm7 C#m7 C7 Cm7 F7

Gr. Gmaj7 Am7 Bbm7 Bb7 Bbm7 Eb7

A.B. Gmaj7 Am7 Bbm7 Bb7 Bbm7 Eb7

D. S. mf

mf

27 Bbm7 Dm7 G7 Bbm7 E7(b13) A6

T. Sax. Bbm7 Dm7 G7 Bbm7 E7(b13) A6

B> Tpt. Bbm7 Dm7 G7 Bbm7 E7(b13) A6

Gr. Am7 Cm7 F7 Am7 D7(b13) G6

A.B. Am7 Cm7 F7 Am7 D7(b13) G6

D. S. Am7 Cm7 F7 Am7 D7(b13) G6



Let's cool one

Score

Thelonious Monk
Jonathon Arévalo

A

Tenor Sax

Trumpet in B \flat

Guitar

Acoustic Bass

Drum Set

T. Sx.

B \flat Tpt.

Gtr.

A.B.

D. S.



Let's cool one

2
B

T. Sax. Cm7 F7 Bbmaj7

B> Tpt. Cm7 F7 Bbmaj7

Gtr. Bbm7 Eb7 Abmaj7

A.B.

D. S.

15 Dm7 G7 Gm7 C7

T. Sax. Dm7 G7 Gm7 C7

B> Tpt. Dm7 G7 Gm7 C7

Gtr. Cm7 F7 Fm7 Bb7

A.B.

D. S.



Let's cool one

3

C

T. Sx. *mf* Fmaj7 Gm7 C7 F Em7(b5) A/Eb G#7 D7(b9)

B> Tpt. 19 Fmaj7 Gm7 C7 F Em7(b5) A/Eb G#7 D7(b9)

Gr. 19 Ebmaj7 Fm7 Bb7 Eb Dm7(b5) G/Db F#7 C7(b9)

A.B. Ebmaj7 Fm7 Bb7 Eb Dm7(b5) C/Db F#7 C7(b9)

D. S. 19

T. Sx. 23 G7 C7

B> Tpt. 23 G7 C7

Gr. 23 F7 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

A.B. 23 F7 Bb7

D. S. 23



Score

Rhythm a ning

Thelonious Monk

Jonnathan Arévalo

A

Tenor Sax

Trumpet in B♭

Guitar

Acoustic Bass

Drum Set

T. Sax.

B♭ Tpt.

Gtr.

A.B.

D. S.

©



2
B Rhythm a ning

T. Sax. E7 A7

B> Tpt. E7 A7

Gr. D7 G7

A.B. D7 G7

D. S.

13 D7 G7

T. Sax. D7 G7

B> Tpt. D7 G7

Gr. C7 F7

A.B. C7 F7

D. S.



Rhythm a ning

3

C

T. Sax. C A7 Dm7 G7 C A7 Dm7 G7

B♭ Tpt. 17 C A7 Dm7 G7 C A7 Dm7 G7

Gr. 17 B♭ G7 Cm7 F7 B♭ G7 Cm7 F7

A.B. 17 B♭ G7 Cm7 F7 B♭ G7 Cm7 F7

D. S. 17

T. Sax. 21 C7 C7/E F7 F#7 C7/G A7(+5) Dm7 G7

B♭ Tpt. 21 C7 C7/E F7 F#7 C7/G A7(+5) Dm7 G7

Gr. 21 B♭7 B♭7/D E7 E7 B♭7/F G7(+5) Cm7 F7

A.B. 21 B♭7 B♭7/D E7 E7 B♭7/F G7(+5) Cm7 F7

D. S. 21



Score

Humph

Thelonious Monk

Jonnathan Arévalo

A

Tenor Sax

Trumpet in B♭

Guitar

Acoustic Bass

Drum Set

T. Sx.

B♭ Tpt.

Gtr.

A.B.

D. S.

©



2
B Humph

T. Sax. E7(b5) A7(b5)

B> Tpt. E7(b5) A7(b5)

Gtr. D7(b5) G7(b5)

A.B. D7(b5)

D. S. 10

T. Sax. D7(b5) G7(b5)

B> Tpt. D7(b5) G7(b5)

Gtr. C7(b5) F7(b5)

A.B. C7(b5) F7(b5)

D. S. 14



Humph 3

C

T. Sax. A^b7 C[#]7 F[#]7 B7 E7 A7 D7 G7

B^b Tpt. A^b7 C[#]7 F[#]7 B7 E7 A7 D7 G7

Gtr. G^b7 B7 E7 A7 D7 G7 C7 F7

A.B. G^b7 B7 E7 A7 D7 G7 C7 F7

D. S. C7

T. Sax. C7

B^b Tpt. B^b7

Gtr. B^b7

A.B.

D. S.