

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Composición de dos obras en base a elementos característicos del post bop para
cuarteto de jazz**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Instrucción Musical

Autor:

Martín Jesús Navarro Uribe

Director:

Nelson Darío Ortega Cedillo

ORCID: 0000-0003-1009-4517

Cuenca, Ecuador

2023-03-08

Resumen

El presente trabajo de investigación se basa en la creación de dos obras de post bop para cuarteto de jazz: saxofón tenor, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Para ello, inicialmente se procede a investigar los antecedentes del post bop. Además, se analizan y describen los elementos musicales que caracterizan a este estilo. Estos elementos son: forma, armonía, melodía y ritmo. Luego de este análisis y descripción, se procede a componer dos obras para luego analizarlas.

Palabras clave: composición, jazz, post bop, cuarteto de jazz, armonía modal

Abstract

The present work of investigation is based on the creation of three themes of post bop for jazz quartet: tenor saxophone, electric guitar, electric bass and drums. For this purpose, first we proceed to investigate the background of jazz. Also analyze and describe the elements that characterize this style of music. These elements are: form, harmony, melody and rhythm. After the analysis and description, we proceed to compose two themes and analyze them.

Keywords: composition, jazz, post bop, jazz quartet, modal harmony

Índice

Capítulo 1	Descripción de los elementos musicales e históricos del post bop	11
1.1.	Breve descripción de los antecedentes históricos y musicales del post bop	11
1.1.1.	Descripción morfológica del post bop	12
1.1.2.	Descripción rítmica del post bop.....	14
1.1.3.	Descripción armónica del post bop.....	14
1.1.4.	Descripción melódica del post bop	17
Capítulo 2	Análisis de las obras compuestas.....	20
2.1.	Análisis y resumen general de la obra “Sueño y Secreto del Tiempo”	20
2.1.1.	Tratamiento compositivo de la obra	20
2.1.2.	Tratamiento morfológico de la obra	25
2.1.3.	Tratamiento rítmico de la obra.....	25
2.1.4.	Tratamiento armónico de la obra	29
2.1.5.	Tratamiento melódico de la obra	31
2.2.	Análisis y resumen general de la obra “Una Causa del Alma”	34
2.2.1.	Tratamiento compositivo de la obra.....	35
2.2.2.	Tratamiento morfológico de la obra	38
2.2.3.	Tratamiento rítmico de la obra.....	39
2.2.4.	Tratamiento armónico de la obra	41
2.2.5.	Tratamiento melódico de la obra	44
	Conclusiones	49
	Recomendaciones	49
	Referencias.....	51
	Anexos.....	53

Índice de figuras

Figura 1. Forma de una sola sección	12
Figura 2. Esquema de gestos en la obra Pharaoh's Dance de Miles Davis	13
Figura 3. Forma de la obra Birdland de Weather Report	13
Figura 4. Forma de la obra Confirmation de Charlie Parker	13
Figura 5. Polirritmia en la obra A night in Tunisia de Dizzy Gillespie	14
Figura 6. Análisis armónico de la obra Spiral de John Coltrane	15
Figura 7. Sección de solos de la obra So What de Miles Davis	15
Figura 8. Análisis armónico de la obra Giant Steps de John Coltrane	16
Figura 9. Extracto de un solo de John Coltrane sobre la obra Straight, No Chaser	16
Figura 10. Obra Resolution de John Coltrane	17
Figura 11. Patrón II V I de John Coltrane utilizando la escala de tonos enteros	18
Figura 12. Extracto de solo de John Coltrane	18
Figura 13. Repetición parte A	21
Figura 14. Repetición y variación parte A	22
Figura 15. Repetición parte B	22
Figura 16. Repetición y acentos parte B	23
Figura 17. Repetición parte D	23
Figura 18. Repetición parte D	23
Figura 19. Secuencia shout	24
Figura 20. Pedal introducción y parte A	24
Figura 21. Background solo de batería	24
Figura 22. Sección de improvisación	25
Figura 23. Forma de la obra	25
Figura 24. Jazz Waltz: indicación para el bajo	26
Figura 25. Vamp	26
Figura 26. Introducción de la obra Question and Answer	26
Figura 27. Acentos	26
Figura 28. Walking bass y acentos	27
Figura 29. Polirritmia	27
Figura 30. Cambio de pulso	28
Figura 31. Shout	28
Figura 32. Shout	28

Figura 33. Estructuras constantes.....	29
Figura 34. Estructuras constantes y pedal en la obra Spiral de John Coltrane	29
Figura 35. Armonía tonal	29
Figura 36. Armonía de la obra Blue in Green.....	30
Figura 37. Estructuras constantes.....	30
Figura 38. Vertical modal.....	30
Figura 39. Estructuras constantes.....	31
Figura 40. Extracto de la obra Naima de John Coltrane	31
Figura 41. Escala pentatónica menor y nota de paso	31
Figura 42. Escala pentatónica menor, nota de paso y nota del arpeggio	32
Figura 43. Escala pentatónica menor y novenas	32
Figura 44. Séptimas mayores	32
Figura 45. Arpeggios	32
Figura 46. Arpeggios	33
Figura 47. Escala y acercamiento cromático	33
Figura 48. Arpeggios y escalas.....	33
Figura 49. Arpeggios y acercamiento cromático.....	33
Figura 50. Escala, arpeggio y acordes	34
Figura 51. Imitación	35
Figura 52. Cromatismos.....	36
Figura 53. Repetición y variación parte A.....	36
Figura 54. Repetición y variación	37
Figura 55. Repetición, variación y secuencia.....	37
Figura 56. Ostinato rítmico y melódico	37
Figura 57. Variación del ostinato	38
Figura 58. Repetición y variación	38
Figura 59. Forma de la obra “Una causa del alma”	38
Figura 60. Introducción	39
Figura 61. Cinquillo introducción	39
Figura 62. Acentos clave 3-2	40
Figura 63. Melodía y clave parte B.....	40
Figura 64. Final parte B	40
Figura 65. Clave parte C.....	41
Figura 66. Parte D	41

Figura 67. Compás 98	41
Figura 68. Acorde introducción	42
Figura 69. Acordes siete con novena mayor.....	42
Figura 70. Progresión V7 y I	42
Figura 71. Progresión ii-7 y V7.....	42
Figura 72. Progresión ii-7, V7 y I.....	43
Figura 73. Armonía parte C.....	43
Figura 74. Dominantes deceptivos	43
Figura 75. Armonía sección de los solos	44
Figura 76. Acorde final de la obra	44
Figura 77. Melodía en base al acorde C7#9#11	44
Figura 78. Melodía parte A.....	45
Figura 79. Primera frase parte B	45
Figura 80. Segunda frase parte B	45
Figura 81. Secuencia con tritonos	45
Figura 82. Arpeggios y escala.....	45
Figura 83. Arpeggios	46
Figura 84. Escala alterada de A	46
Figura 85. Melodía parte D	47
Figura 86. C mayor parte D.....	47

Índice de tablas

Tabla 1. Resumen de los elementos descritos	19
Tabla 2. Resumen de la obra Sueño y Secreto del Tiempo	34
Tabla 3. Resumen de la obra Una Causa del Alma	48

Agradecimientos

Este trabajo de titulación no habría sido posible sin las personas que me acompañaron durante este proceso. Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que contribuyeron a mi crecimiento personal y profesional.

En primer lugar, quisiera agradecer a los docentes Nelson Ortega, Víctor González, José Urgilés, Carlos Freire y Cecilia Suárez.

También quiero agradecer a mis familiares, Sandra Uribe, Iván Navarro, Mariapilar Navarro, Rosa Jara y Newen Partyka.

Agradezco a los músicos Tomás Navarro, Isaac Neira, Freyler López, José Cabeza, Christian Tenorio, Juan Pablo Galán, Javier Cargua, Pedro Paute y “Juanpa” Naula.

También quiero agradecer a mis amigos, Daniela Reyes, Jan Wallace, Stefanny Barragán, Matías Morales, Sergio Cando, Bertha Díaz, Esteban Encalada, Edgardo Neira, Andrea Caibinagua, Gabriela Bravo, Daniel Berrezueta.

Agradezco a mis compañeros de carrera, Andrés Arcentales, Jonnathan Paucar, José Luna, José Parra, Nataly Carmilema, David Vélez, Diego Lucero, Santiago Muñoz, Priscila Ruilova, Lisseth Alexandra, Emanuel Barreto, Lenín Morales y Flavio Loja.

También quiero expresar mi agradecimiento a los músicos Luis Alberto Spinetta, John Coltrane, Peter Bernstein, Charles Mingus y Pedro Aznar, quienes han hecho una gran contribución a mi desarrollo estético en el arte musical, compositiva e interpretativamente.

A todas esas personas que saben que están en mi corazón y que no están expuestas en estas líneas, mi más profundo agradecimiento. También agradezco a todas las inconmensurables consciencias invisibles que nos asisten en nuestro camino de vida.

Muchas gracias a Diana Pauta por brindarme su amor y amistad durante este tiempo de mi vida.

Por último, quiero agradecer de manera especial a Shakti Ma, quien me ha brindado su guía y apoyo incondicional en mi camino personal y espiritual.

Nuevamente, gracias a todos.

Introducción

El jazz es un género popular del siglo XX que ha innovado, aportado y asimilado el lenguaje contemporáneo de la música académica y popular (Peñalver, 2011). Este género se desarrolló y enriqueció a través de diferentes estilos interpretativos y compositivos a lo largo de los años. A finales de la década de los años 1950 y la década de los años 1960, se desarrolló un estilo denominado *post bop*, el cual integró el lenguaje musical contemporáneo y el virtuosismo técnico de los intérpretes.

Reconociendo el estilo del jazz como una música popular superior frente a otras músicas contemporáneas, y sobre todo populares (Ochoa, 2010), se propone este trabajo compositivo, que pretende ser un aporte al repertorio académico del post bop. Se presentarán dos composiciones que evidencien el uso de los elementos característicos del post bop, a través de un análisis melódico, armónico, rítmico y morfológico.

Las composiciones se han escrito para un cuarteto de jazz: saxofón tenor, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Las técnicas de investigación utilizadas fueron la recopilación y revisión de bibliografía, el análisis de partituras y sus elementos musicales, y la descripción y especificación de las propiedades, rasgos y características de las mismas (Alvarado, 2017). Los resultados del proyecto son una especificación de los elementos que caracterizan al post bop y la composición de dos obras inéditas. Se concluye con este trabajo que el análisis musical de obras características de un género o estilo, es fundamental para producir composiciones a un nivel académico y profesional.

A continuación, se presentan algunas interrogantes del problema científico.

¿Qué elementos del post bop deben ser descritos y analizados para utilizarlos correctamente en la composición?

¿Cuáles de estos elementos serán utilizados en la composición?

Como se mencionó anteriormente, el resultado de este trabajo de investigación se basa en integrar de manera efectiva el lenguaje compositivo del post bop a dos composiciones.

Como parte del proceso del proyecto se han planteado los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Elaborar dos composiciones utilizando elementos musicales característicos del post bop para cuarteto de jazz: saxofón tenor, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

Objetivos específicos:

- Contextualizar brevemente el post bop.
- Describir los elementos musicales del género citado en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía.
- Analizar las obras compuestas y describir el tratamiento compositivo empleado en la forma, ritmo, armonía y melodía a manera de modelo de estudio.

La metodología aplicada será cualitativa, a través de un enfoque exploratorio y descriptivo. El análisis de partituras, de características musicales, de conceptos teóricos, etc., forman parte del estudio cualitativo del trabajo de titulación de grado. Por otro lado, la recopilación de partituras, libros y material audiovisual, se proyecta como un proceso de carácter cuantitativo. Este trabajo, al centrarse en la composición de obras inéditas, a través de la fusión de elementos musicales, podría calificarse como un estudio exploratorio (Alvarado, 2017); también tiene un enfoque descriptivo, ya que se realizan especificaciones en cuanto a las propiedades, rasgos y características de ciertas obras (Alvarado, 2017), con la finalidad de aplicar estas particularidades a la fusión de elementos musicales. Para el análisis, se aplica una metodología comparativa, en la cual se señalan diferentes obras con características similares a las compuestas.

Por otra parte, la estructura del presente trabajo de investigación está dividida en dos capítulos, que se describen a continuación:

En el capítulo I, se describen las características fundamentales del post bop: melodía, armonía, ritmo y forma. Además, se incluye una breve contextualización al inicio del capítulo.

En el capítulo II, se analizan las obras compuestas en este proyecto.

Por último, se incluyen conclusiones y recomendaciones obtenidas en la realización de este trabajo de investigación.

Capítulo 1 Descripción de los elementos musicales e históricos del post bop

1.1. Breve descripción de los antecedentes históricos y musicales del post bop

El post bop es un estilo del jazz que surgió a finales de los años 50' y se desarrolló durante los años 60' (Scaruffi, 2007). Músicos como Miles Davis, John Coltrane, Oliver Nelson, Andrew Hill, Bill Evans, Paul Bley, Charles Mingus, Wayne Shorter, entre otros, se vieron entre la decadencia del *bebop* y el surgimiento del free, pero supieron mantener un estilo (post bop) que influenció al jazz a lo largo de los años (Gioia, 2011; Scaruffi, 2007). Algunos de los discos representativos de este estilo son: *Kind of Blue* (Miles Davis), *Giant Steps* (John Coltrane), *Miles Smiles* (Miles Davis), *The Black Saint and The Sinner Lady* (Charles Mingus), *Black Fire* (Andrew Hill), *Turning Point* (Paul Bley), *Night Dreamer* (Wayne Shorter), *Rip Rig & Panic* (Roland Kirk), *Here's Jaki* (Jaki Byard) (Yudkin, 2007; Scaruffi, 2007; Waters, 2010).

El disco *Kind of Blue* de Miles Davis, reunió a tres de los más grandes jazzistas de todos los tiempos, y a su vez a los precursores del post bop. Miles Davis, implementó recursos modales, principalmente en las líneas melódicas improvisadas y escritas en este disco. El horizonte de la música modal lo llevó incluso más lejos en su disco *Sketches of Spain*, pero siempre manteniendo la expresividad por encima del virtuosismo en sus solos.

Por otra parte, unos meses después de la grabación de *Kind of Blue*, John Coltrane grabó como líder el disco *Giant Steps*, en el cual algunas de sus obras como Countdown y Giant Steps utilizan un complejo sistema de sustitución de acordes basado en su función (Baker, 1980), a diferencia del trabajo compositivo de Davis en *Kind of Blue* que, en comparación, es austero. John Coltrane, en discos posteriores como *A Love Supreme* y *Ascensions* explora también la complejidad melódica sobre bases armónicas simples (Gioia, 2011). Este recurso utilizado por Coltrane, también es llamado *superposición acordal* (apilar acordes y escalas sobre otras estructuras) (Baker, 1980). El saxofonista utiliza también en sus obras estructuras armónicas constantes (Rochinski, 1995). En la obra *Spiral*¹ se puede apreciar este recurso.

Bill Evans, el pianista que tocó con Miles en *Kind of Blue*, implementa en su música el lenguaje impresionista de la música clásica contemporánea con la libertad interpretativa del jazz (Scaruffi, 2007).

El jazz puede ser explicado como la historia de los músicos que continuamente reinventaron esta música, en función de sus inquietudes personales y la asimilación de los estilos e instrumentos a los cuales se han visto expuestos. Es por esta razón, que a finales de la década de los sesenta, músicos como Miles Davis, Herbie Hancock, John McLaughlin, Stanley Clarke, Billy Cobham,

¹ Pag. 15.

entre otros, introdujeron otro tipo de instrumentación y ritmos en el lenguaje del jazz (Scaruffi, 2007).

La mayor influencia musical de estos músicos en esta época, fue el rock, dando como resultado un género llamado *jazz-rock (jazz fusión)*, que no es más que una consecuencia del *jazz modal* (característico del post bop) (Scaruffi, 2007). Miles Davis, durante esta época, grabó el disco que marcó el inicio del jazz-rock: *In a Silent Way* (1969). El octeto que grabó este disco estuvo conformado por Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, Dave Holland, Tony Williams, John McLaughlin, Joe Zawinul y Miles Davis.

A lo largo de los años, el trompetista siguió elaborando música que aportó a esta nueva corriente, sin embargo, sus discípulos Zawinul y Shorter, Corea y McLaughlin, formaron sus propias bandas: Weather Report, Return to Forever y Mahavishnu Orchestra, respectivamente.

1.1.1. Descripción morfológica del post bop

En la década de 1960, la forma musical dentro del post bop comenzó a tornarse difusa: los interludios podrían ser extensos solos sobre armonías modales que se alteran a criterio de los intérpretes (Baker, 2020). En obras aún más cercanas al *free jazz*, como la obra *Ascension*, del disco de John Coltrane del mismo título, se interpretan solos colectivos sobre una base rítmica que acompaña de una forma totalmente libre.

Por otro lado, a diferencia de estructuras tradicionales como AABA o ABAC (típicas del bebop), en el post bop, músicos como Chick Corea, en obras como *Windows* y *Litha*, optan por estructuras morfológicas de una sola sección (*single-section compositions*) (Waters, 2016).

The image shows a musical score for the piece "WINDOWS" by Chick Corea. The score is written in 3/4 time and consists of six staves. The first staff is the melody, starting with a B^bMIN⁷ chord. The second staff shows a melodic line with an F^{MIN}7 chord. The third staff shows a melodic line with an E^bMAJ⁷ chord. The fourth staff shows a melodic line with a C^{MIN}7 chord. The fifth staff shows a melodic line with a G^{MIN}7 chord. The sixth staff shows a melodic line with a G^{MIN}7 chord. The score includes various chords such as B^bMIN⁷, G^{MIN}7(9), C⁷, F^{MIN}7, A^bMIN⁷, E^bMAJ⁷, G⁷, A^b7, G⁷, A^b7, G⁷, A^b7, G⁷, A^b7, G⁷, C^{MIN}7, A^{MIN}7(9), D⁷, G^{MIN}7, C⁷, D^{MIN}7, G⁷, C^{MIN}7, and F⁷. The score is titled "WINDOWS" and "CHICK COREA".

Figura 1. Forma de una sola sección

Miles Davis, en su disco titulado *Bitches Brew*, propone una estructura morfológica totalmente diferente a la tradicional. Obras como Pharaoh's Dance, están compuestas por gestos en lugar de secciones como A o B (Belinche, 1992). Así mismo, la forma da prioridad a una *atmósfera musical* en lugar de a una estructura definida, esta es una tendencia que se da en la música académica y otras formas de música popular como el *funk* y rock (Handelsman, 2015).

Este tipo de grabaciones, denotan una *libertad controlada (controlled freedom)*, término que utilizaba Miles Davis para referirse a este tipo de propuestas musicales. Miles Davis no se adhería de ninguna manera al free jazz, y esta postura se puede percibir en las obras de *Bitches Brew*, ya que, a pesar de la estructura irregular de las obras, se puede percibir un cierto orden en la interpretación de las mismas (Handelsman, 2015).

En la siguiente representación gráfica, se describen los gestos que contiene la obra Pharaoh's Dance del disco *Bitches Brew* de Miles Davis:

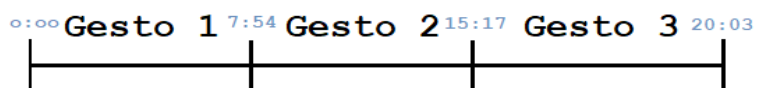


Figura 2. Esquema de gestos en la obra Pharaoh's Dance de Miles Davis

Esta desfiguración de la forma que se dio en la época, sirvió como una base para estructuras morfológicas más complejas que se desarrollarían en los próximos años: agrupaciones de *jazz fusión*, como Weather Report y Return To Forever, propusieron obras que podían llegar a tener hasta siete secciones diferentes (como el caso de la obra Birdland, de Weather Report).

Forma de la obra Birdland de la banda Weather Report:

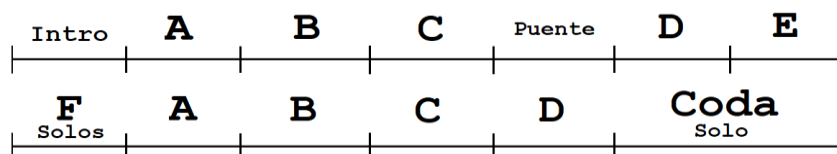


Figura 3. Forma de la obra Birdland de Weather Report

Forma de la obra Confirmation de Charlie Parker:

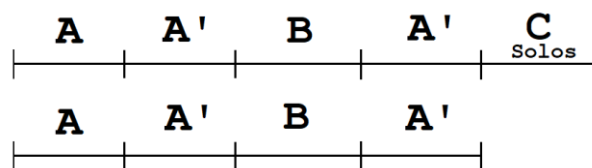


Figura 4. Forma de la obra Confirmation de Charlie Parker

Como puede notarse en los gráficos presentados, se aprecia un mayor desarrollo de la forma entre una obra de la década de 1940 (bebop) y una de la década de 1970 (jazz fusión).

1.1.2. Descripción rítmica del post bop

Rítmicamente, el post bop desarrolló un complejo lenguaje basado en polirritmias (Gioia, 1997), el uso de corcheas *straight*² y ritmos de géneros como el funk, el rock, la música latina, africana, entre otros (Handelsman, 2015)(Scaruffi, 2007).

Ejemplo de polirritmia (extracto de la obra A Night in Tunisia):



Figura 5. Polirritmia en la obra A night in Tunisia de Dizzy Gillespie

Uno de los géneros que más impactó a los músicos de jazz de esta época, fue el rock, pero a pesar de esta influencia, según Svorinich (2015), la sección rítmica de las bandas de jazz, juegan un papel totalmente diferente a las de rock: la sección rítmica en las bandas de rock tienden a jugar un rol estático (sin considerar a las bandas de rock progresivo), dejando a los vocalistas o solistas interpretar sus partes por su cuenta; mientras que en las bandas de jazz, los bateristas, y la sección rítmica en general, interactúa con los otros instrumentistas con polirritmias, creando un denso y complejo sonido en una interacción musical única, donde cualquier instrumento puede tomar protagonismo.

1.1.3. Descripción armónica del post bop

Autores como Ben Baker (2020), asumen que el jazz modal es una corriente aparte del post bop, sin embargo, autores como Piero Scaruffi, Ted Gioia, Keith Waters y Germán Martínez, asumen al jazz modal como un lenguaje que es parte del post bop (para este trabajo se está asumiendo la postura de los cuatro autores ya nombrados).

El post bop integró un sincretismo armónico que se valió de la armonía “tradicional” del bebop, con el lenguaje contemporáneo de la armonía modal y atonal (Gioia, 1997). Waters (2016), describe este hecho como la utilización de armonías que se valen de las estructuras tradicionales, pero a su vez progresan y se conectan de manera no convencional. Strunk, llama a este fenómeno como “pasajes de armonía no funcional” (*passages of nonfunctional harmony*) (como se citó en Waters, 2016).

² Corcheas sin swing en el acompañamiento, especialmente en la batería.

En el siguiente ejemplo se puede observar que la forma es similar a la del bebop, sin embargo, la armonía utiliza un lenguaje contemporáneo:

Figura 6. Análisis armónico de la obra *Spiral* de John Coltrane³

Obras como *So What* de Miles Davis, presentan una armonía diferente a la cual estaban acostumbrados los músicos de la época, ya que dicha obra consta de tan solo dos centros modales: D dórico y Eb dórico, lo que a su vez obligó a los músicos a improvisar solos con una austeridad nunca antes vista en el bebop (Gioia, 1997).

Sección de solos de la obra *So What*:

Solos over:
 |:D-7|Eb-7|D-7:|
 | 16 | 8 | 8 |

Figura 7. Sección de solos de la obra *So What* de Miles Davis

A diferencia de Miles, el saxofonista tenor John Coltrane, en su disco *Giant Steps*, el cual fue grabado el mismo año que *Kind of Blue*, utilizó un ritmo armónico sobrecargado, tal como solía hacerse en el bebop. La obra *Giant Steps*, que lleva el mismo nombre que el disco, implementó una progresión simétrica de acordes en la cual se producen modulación a centros tonales que se encuentran a una distancia de terceras mayores. Este tipo de obras cambian constantemente de centro tonal, es por esta razón que autores como Waters (2016), consideran que a pesar de haber

³ Análisis realizado por el autor.

una clara presencia de acordes con funciones armónicas (tónica, dominante y subdominante), estas composiciones se alejan notablemente del concepto tradicional de tonalidad. Este tipo de progresiones, luego se les conocería como *Coltrane Changes* (en honor a su creador), y han servido como una base muy común para otras composiciones posteriores de post bop (Baker, 2020).

Coltrane Changes en la obra de John Coltrane titulada Giant Steps:

GIANT STEPS

JOHN COLTRANE

The image shows a musical score for 'Giant Steps' by John Coltrane, with a harmonic analysis overlaid. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The analysis uses Roman numerals (I, ii-, V7) and chord symbols (BMAJ7, D7, GMAJ7, Bb7, EbMAJ7, E9MAJ7, AMin7, D7, EbMAJ7, Bb7, E9MAJ7, F#7, BMAJ7, FMin7, Bb7, E9MAJ7, AMin7, D7, GMAJ7, C#Min7, F#7, BMAJ7, FMin7, Bb7, E9MAJ7, C#Min7, F#7). Green boxes highlight specific chords: G, Eb, G, Eb, B, Eb, B, Eb, B. Blue arrows indicate the progression between chords. The name 'JOHN COLTRANE' is written in the top right corner.

Figura 8. Análisis armónico de la obra *Giant Steps* de John Coltrane⁴

En años posteriores, Coltrane implementó en otras obras un lenguaje armónico parecido al de Miles Davis en *Kind of Blue*: un estilo armónico *plateau* (traducción literal: meseta modal) (Miller, 1996) que serviría para brindar una libertad mucho mayor al momento de improvisar (Gioia, 1997). Sin embargo, la construcción melódica de Coltrane en dichas obras, es de una complejidad mucho mayor que la del trompetista. Coltrane solía utilizar recursos como súper estructuras melódicas, escalas simétricas y modos alterados, entre otros recursos (Gioia, 1997; Baker, 1980). Se puede apreciar un ejemplo de esto en la siguiente figura:

The image shows a musical score for a melodic solo by John Coltrane. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The chord G7 is indicated above the first staff. The melody is written in a complex, chromatic style, featuring many accidentals and a high level of technical difficulty. The first staff has a '3' under a triplet of notes, and the second staff has a '3' under another triplet. The name 'JOHN COLTRANE' is written in the top right corner.

Figura 9. Extracto de un solo de John Coltrane sobre la obra *Straight, No Chaser*⁵

⁴ Análisis realizado por el autor.

⁵ Transcripción del libro *The Jazz Style of John Coltrane* (1980).

En el disco *A love Supreme* (Coltrane, 1964), Coltrane alcanza uno de los puntos más altos de su carrera. A pesar de la simpleza armónica de la obra (a comparación del disco *Giant Steps*), este disco es considerado su obra maestra, y para algunos es la obra más importante de la historia del jazz (Scaruffi, 2007).

Obra Resolution (part II) de John Coltrane:

The image displays a musical score for the piece "Resolution" by John Coltrane. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major / D-flat minor). The title "RESOLUTION" and the composer's name "JOHN COLTRANE" are prominently displayed at the top. The score consists of six staves of music. Above the first staff, the chord progression is indicated as i^- (E^b MIN) and $ii\emptyset$ (F MIN 7^(b5)). Above the second staff, the progression is $v7$ (B^b 7ALT) and i^- (E^b MIN). Blue arrows point from the $v7$ chord to the i^- chord on the second staff, and similar arrows are present on the fourth and sixth staves, indicating a consistent harmonic resolution throughout the piece. The melodic lines are written in a single treble clef, showing a mix of eighth and quarter notes with some triplet markings.

Figura 10. Obra Resolution de John Coltrane⁶

1.1.4. Descripción melódica del post bop

A finales de los años 50' y comienzos de los 60', músicos y líderes de bandas como Miles Davis, Sonny Rollins y Charles Mingus, quienes utilizan modernas ideas melódicas, armónicas y rítmicas dentro de sus composiciones, fueron duramente juzgados por los críticos acostumbrados a las estructuras tradicionales del jazz (Anderson, 2007); sobre todo por la falta de coherencia melódica entre las diferentes secciones. Sin embargo, a través del notable virtuosismo técnico, las progresiones armónicas consistentes y elaboradas, y el uso de elementos convencionales del jazz, llevaron rápidamente a estos músicos a ganarse la aprobación de la crítica y los fans (Anderson, 2007).

⁶ Análisis realizado por el autor.

John Coltrane desarrolló un lenguaje melódico característico en su propio estilo, a través del uso de diferentes escalas, secuencias melódicas complejas y superposiciones melódicas sobre bases armónicas estáticas (Baker, 1980).

Coltrane ayudó a expandir el rango de escalas posibles para los diferentes tipos de acordes (escalas disminuidas, escalas indias, orientales, pentatónicas, escala de tonos enteros). A pesar de no ser el primero en utilizar este tipo de recursos melódicos, probablemente ningún otro músico de jazz de la historia ha indagado y experimentado con estos tanto como lo hizo Coltrane (Baker, 1980).

Ejemplo:



Figura 11. Patrón II V I de John Coltrane utilizando la escala de tonos enteros⁷

También aportó utilizando técnicas de conexión de acordes más sofisticadas, como *turnarounds*, ciclos y patrones. Además, ayudó a cambiar la unidad básica de improvisación de corcheas a semicorcheas; y aportó a la utilización de agrupaciones melódico-rítmicas asimétricas de 7, 9, 11, 13 y 17 notas (Baker, 1980).

Ejemplo:



Figura 12. Extracto de solo de John Coltrane⁸

John Valerio en su libro *Post-bop Jazz Piano* (2006) y Olegario Díaz en *Essentials Tools for Post-Bop Cutting Edge Jazz Improvisation*, recopilan una serie de tipos de escalas utilizadas en el post bop. Algunas de estas escalas son: tonos enteros, disminuida, alterada, lidia dominante, lidia aumentada, pentatónica menor, entre otras.

Dados los antecedentes citados, se evidencia que durante la época en la cual se desarrolló el post bop, los músicos de jazz ampliaron el rango de posibilidades armónicas, rítmicas, melódicas y morfológicas, llegando casi a la ruptura total de los elementos de la música, como fue el caso del *free jazz*.

⁷ Transcripción del libro *The Jazz Style of John Coltrane* (1980).

⁸ Transcripción del libro *The Jazz Style of John Coltrane* (1980).

Tabla 1. Resumen de los elementos descritos

Armonía	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía no tradicional • Progresiones armónicas modales, no-diatónicas y no-funcionales • Centros tonales no-diatónicos • Alteración de las estructuras armónicas durante los solos
Ritmo	<ul style="list-style-type: none"> • Polirritmias • Métricas irregulares • Ritmo swing y straight.⁹ • Integración de otros ritmos
Melodía	<ul style="list-style-type: none"> • Utilización de “escalas exóticas” • Superposiciones melódicas • Secuencias melódicas complejas
Forma	<ul style="list-style-type: none"> • Forma basada en gestos u obras morfológicamente complejas (forma irregular) • Supresión de la melodía y armonía • Obras sin melodía o “tema” • Obras de una sola sección

Autoría propia.

⁹ Corcheas sin swing.

Capítulo 2 Análisis de las obras compuestas

En este capítulo se realizará un análisis de las obras compuestas en cuanto a su aspecto compositivo, morfológico, rítmico, armónico y melódico. Se utilizará una metodología descriptiva y comparativa para el análisis de estas obras.

2.1. Análisis y resumen general de la obra “Sueño y Secreto del Tiempo”

La obra está escrita para cuatro instrumentos: saxofón tenor, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Tiene una estructura de seis partes, en las cuales se utiliza principalmente el ritmo *jazz waltz*, lo que implica un compás de 3/4. Solo hay un cambio de compás en la obra, que es de 2/4. La duración de “Sueño y secreto del tiempo” es de tres minutos y treinta y cuatro segundos, sin contar la extensión que puedan tener las secciones de los solos.

Desde un punto de vista estético, el título de la obra se ha escogido basándose en la tradición espiritual que el autor practica: el *Sanatan Dharma*. Dicha tradición reconoce que cada acción conlleva una impregnación energética en el alma de cada persona (*karma*). Para el autor, esta obra representa la culminación de una etapa importante en su vida profesional y, a su vez, un cimiento que servirá para el futuro. Es por eso que el título de la obra se ha escogido basándose en esta tradición espiritual que practica: el Sanatan Dharma. El sueño vendría a representar las posibles puertas que se abran a través de este trabajo de titulación, mientras que el secreto estaría representado por la incertidumbre que finalmente recubre al sueño. Como dijo Calderón de la Barca: “la vida es sueño y los sueños, sueños son”. Más allá de los anhelos propios que se puedan tener en este mero “sueño”, lo que espera en el futuro es un secreto a develar. Para el autor, este trabajo de titulación representa una posibilidad para que se abran otras oportunidades, pero a la vez se desconocen en forma y fondo, y hasta se entiende que pueden nunca llegar a darse. Este es el secreto.

2.1.1. Tratamiento compositivo de la obra

Una de las técnicas compositivas utilizadas en esta obra es la repetición. Como puede observarse en el ejemplo N° 12, la primera frase de la parte A se repite exactamente igual desde el compás nueve hasta el compás 16. Esta técnica se puede encontrar en gran parte de las obras de post bop. En los dos discos anteriormente mencionados, *Kind of Blue* y *Giant Steps*, se utiliza la repetición en todas las obras.

The image displays two systems of musical notation for a piece in 3/4 time, marked with a box 'A' and a dynamic marking 'f'. The first system consists of measures 9, 10, 11, and 12. The second system consists of measures 13, 14, 15, and 16. Each system includes a melody line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part features chord diagrams for E_{min}^7/E , $E^b_{min}^7/E$, D_{min}^7/E , and $C^{\sharp}_{min}^7/E$. The melody line in both systems is identical, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and ending with a quarter note C5. The piano accompaniment in the first system includes a forte dynamic marking 'f' and a piano dynamic marking 'pp'.

Figura 13. Repetición parte A

Luego se realiza una variación de esta frase, para luego ser repetida (desde el compás 17 al 24).

The musical score for Figure 14 is divided into two systems. Each system contains three staves: a vocal line, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. The chords used are E MIN7/E, E b MIN7/E, D MIN7/E, and C b MIN7/E.

Figura 14. Repetición y variación parte A

En la parte B se repite la frase que se encuentra entre los compases 25 y 32.

The musical score for Figure 15 shows a single system of music covering measures 25 to 30. It includes a vocal line, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The chords used are D MIN7, C 9, C 7(b9), F MAJ7, D MIN7(b9(11)), and D MIN9. A 'WALKING BASS' section is indicated in the bass line.

Figura 15. Repetición parte B

Musical score for Figure 16, showing a four-staff system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The bottom staff is a percussion staff with a double bar line and a 'II' symbol. Chords are indicated below the staves: D⁹, D^bMAJ⁹, and D. Measure numbers 31 and 32 are shown at the bottom.

Figura 16. Repetición y acentos parte B

En la parte D se repite la frase que se encuentra en los compases 57 y 62.

Musical score for Figure 17, showing a four-staff system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The bottom staff is a percussion staff with a double bar line and a 'II' symbol. Chords are indicated above and below the staves: C^{MIN}11, B^bMAJ⁷(#11), C^{MIN}11, and B^bMAJ⁷(#11). Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are shown at the bottom.

Figura 17. Repetición parte D

Musical score for Figure 18, showing a four-staff system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The bottom staff is a percussion staff with a double bar line and a 'II' symbol. Chords are indicated above and below the staves: C^{MIN}11 and B^bMAJ⁷(#11). Measure numbers 61 and 62 are shown at the bottom. The word 'SIMILE' is written in a box in the second and fourth staves.

Figura 18. Repetición parte D

En la obra también se ha incluido una secuencia en los compases 97 al 100.



Figura 19. Secuencia shout

Dentro de esta obra, también se ha incluido el uso de pedales en el bajo, los cuales se han utilizado para fortalecer el centro modal. El uso de estos pedales ha sido empleado en la introducción y en la parte A. Este tipo de pedales es utilizado en la obra *Spiral* de John Coltrane (pág. 20).

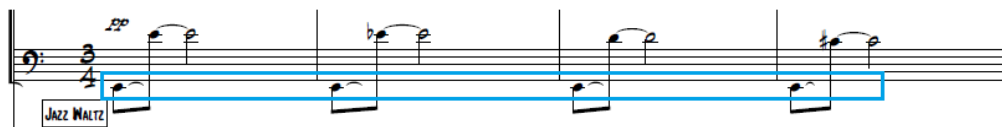


Figura 20. Pedal introducción y parte A

En la sección C se ha utilizado un ostinato melódico y armónico, el cual sirve como *background* para el solo de batería. En las cuatro obras del disco *The Black Saint and The Sinner Lady* de Charles Mingus, se encuentran este tipo de ostinatos mientras otros músicos improvisan.



Figura 21. Background solo de batería

Otro recurso compositivo que se ha utilizado, es asignar una sección completa de la obra para que los intérpretes improvisen. El jazz se caracteriza por la improvisación, es por esta razón que en todas las obras de jazz se pueden encontrar este tipo de secciones.

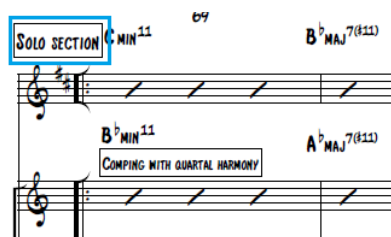


Figura 22. Sección de improvisación

2.1.2. Tratamiento morfológico de la obra

Dentro del desarrollo morfológico de la obra número uno, se ha tomado como referencia la forma del género jazz fusión, el cual se basa en la exposición de tres o más secciones diferentes antes de llegar a la sección de los solos (Guartán, 2018). Cabe mencionar que el tratamiento morfológico que se desarrolló en el estilo del jazz fusión, tomó como punto de partida la desfiguración del concepto de forma que se generó en el post bop¹⁰ (forma irregular). Además, en el ya mencionado disco de Charles Mingus (*The Black Saint and The Sinner Lady*) las obras constan de diversas secciones.

En la obra Sueño y Secreto del Tiempo se presentan cuatro secciones distintas antes de llegar a la sección de los solos (E), dichas secciones son: A - B - C - D. Por otra parte, se ha incluido una introducción, un shout y una coda. Incluyendo al shout como una sección dentro de la forma, se pueden diferenciar seis secciones diferentes dentro de la obra.

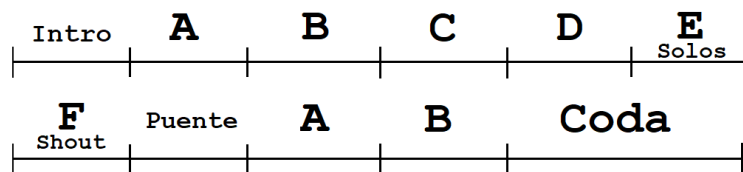


Figura 23. Forma de la obra

2.1.3. Tratamiento rítmico de la obra

Dentro del aspecto rítmico, en la obra se utiliza principalmente el ritmo de jazz waltz.

En la introducción de la obra, se ha señalado sobre el pentagrama el tipo de ritmo que el baterista debe utilizar (jazz waltz). Además, se ha utilizado *slash notation* en el pentagrama, dando a entender que el intérprete debe manejar previamente la ejecución del ritmo ya mencionado. Las obras All blues y Footprints, del disco *Kind of Blue* de Miles Davis, utilizan este ritmo.

¹⁰ Revisar pag. 12.

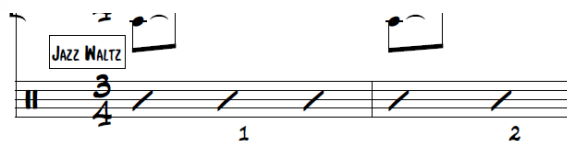


Figura 24. Jazz Waltz: indicación para el bajo

A su vez, la guitarra y el bajo realiza un *vamp* sincopado en la segunda corchea del primer tiempo de cada compás. Este tipo de introducción es típica en el jazz. Un ejemplo de esto es la obra Question and Answer de Pat Metheny.

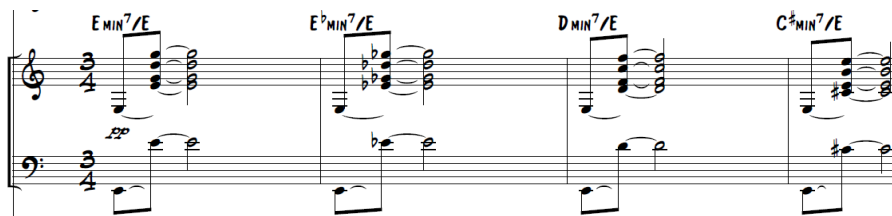


Figura 25. Vamp

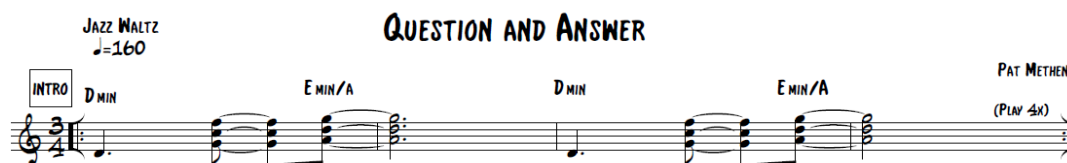


Figura 26. Introducción de la obra Question and Answer¹¹

En la parte A, se acentúan la primera, segunda y cuarta corchea de los compases 18, 19, 20, 22, 23 y 24.



Figura 27. Acentos

En la parte B, se mantiene el ritmo de jazz waltz en la batería, y en el bajo un *walking bass* en función de la armonía dispuesta en la partitura, el cual se caracteriza rítmicamente por una

¹¹ Transcripción realizada por el autor.

sucesión de negras con notas del arpeggio de cada acorde. Además, nuevamente se realizan acentos en conjunto entre el saxofón, guitarra, bajo y batería.

The musical score for Figure 28 consists of four staves. The top staff is the melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is the guitar part, showing chords: D⁹, D⁹MAJ⁹, D^{MIN}7, C⁹, C⁷⁽⁹⁾, and F^{MAJ}7. The third staff is the bass line, labeled 'WALKING BASS', showing a sequence of eighth notes. The bottom staff is the drum part, showing a pattern of eighth notes with accents. The measures are numbered 31, 32, 33, 34, and 35.

Figura 28. Walking bass y acentos

En la parte D, la cual contempla un solo de batería, se ha incluido una polirritmia, en la cual hay cuatrillos de negra en el *ride*, manteniendo en el bombo la acentuación de los tres tiempos del compás.

The musical score for Figure 29 shows a drum part with a pattern of eighth notes and accents. The notes are grouped into two sets of four, each indicated by a bracket with the number '4' above it. The measures are numbered 49 and 50.

Figura 29. Polirritmia

En la parte E hay un cambio de pulso, en el cual pasa de los tres tiempos del compás, al primer tiempo. Este efecto es dado por la figuración de blanca con punto que hay en el acompañamiento de la guitarra, haciendo énfasis en el comienzo de cada compás; el saxofón y el bajo parten con Eb en figuración de negra con punto, el cual es seguido de una síncopa que marca una gran diferencia con el pulso anterior; y luego se acentúa, junto con la guitarra, el primer tiempo del siguiente compás. Por último, la batería acentúa con el bombo y la caja el primer tiempo de cada compás.

Figura 30. Cambio de pulso

En el shout los cuatro instrumentos utilizan la misma figuración rítmica. Esto sucede desde el compás noventa y cuatro al noventa y nueve.

Figura 31. Shout

Figura 32. Shout

2.1.4. Tratamiento armónico de la obra

En la introducción de la obra Sueño y Secreto del Tiempo se utiliza una armonía modal (*vertical modal*), mediante el uso del recurso llamado *estructuras constantes*. Además, se utiliza la nota E como pedal en el bajo para no perder el centro modal. Este recurso lo utiliza John Coltrane en su obra Spiral.

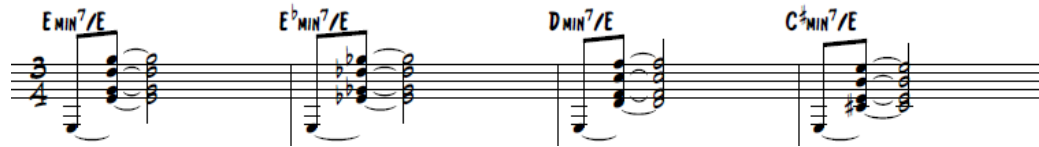


Figura 33. Estructuras constantes

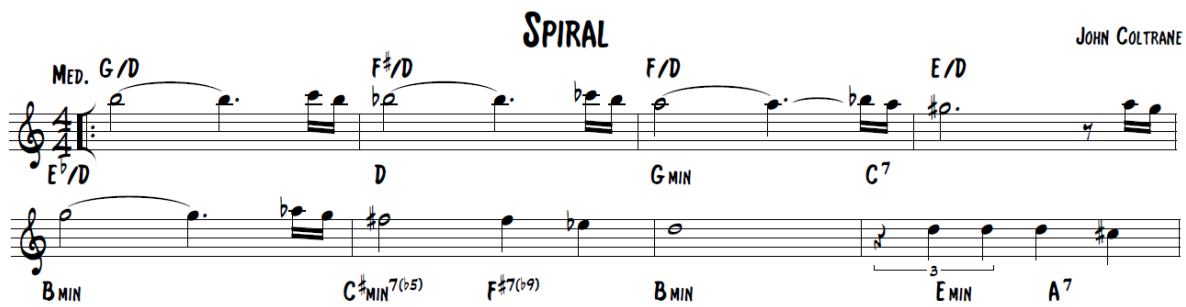


Figura 34. Estructuras constantes y pedal en la obra Spiral de John Coltrane¹²

En la parte A se utiliza la misma armonía y los mismos recursos que en la introducción.

En la parte B se utiliza una armonía tonal, la cual comienza con una progresión vii-7, V7 y IMaj7. Luego se comienza nuevamente con el vii-7, sin embargo, luego se produce una *tonicalización* a Db mayor a través de un acorde bII9 que resuelve a DbMaj9. Estas dos progresiones tonales se repiten.

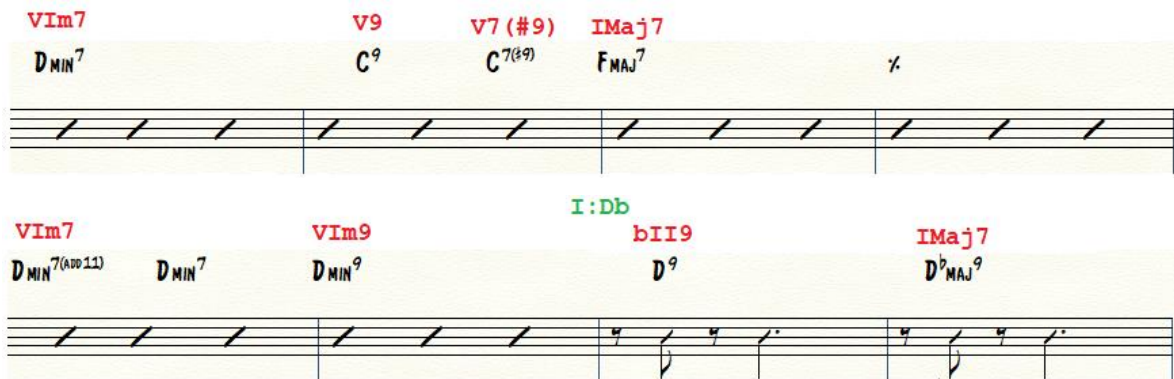


Figura 35. Armonía tonal

¹² Transcripción realizada por el autor.

Este tipo de progresiones tonales pueden encontrarse comúnmente en obras de post bop. Los discos *Kind of Blue* de Miles Davis y *Giant Steps* de John Coltrane (entre otros), a pesar de su complejidad, conservan ciertos elementos armónicos tradicionales.

BLUE IN GREEN

MILES DAVIS

BALLAD

D- *bVI*Maj7 **V**7 *A* 7(9) **i-9** *D* MIN⁹ **subV**7/*bvii* *D* b7 **ii-7/IV** *C* MIN⁷ **V7/IV** *F* 7(9)

IVMaj7 **V**7 *A* 7(9,13) **(Dórico)** *ii-6/9* *D* MIN^{6/9}

V7/v- *E* 7(9) **v-9** *A* MIN⁹ **i-9** *D* MIN⁹

Figura 36. Armonía de la obra *Blue in Green*¹³

La parte C utiliza nuevamente una armonía modal a través del uso de estructuras constantes. Sin embargo, esta vez no se utiliza una nota pedal en el bajo. El tipo de acorde que se utiliza es Maj7.

D^bMaj7 **C**Maj7 **B**Maj7 **B**^bMaj7 **A**Maj7 **A**^bMaj7

Figura 37. Estructuras constantes

En la parte D se utiliza una armonía modal (vertical modal) con extensiones (11 y #11). En la obra *Naima* de John Coltrane, se utiliza una armonía vertical modal. Además, se reutiliza el recurso de estructuras constantes.

Dórico *B*^bMIN¹¹ **Lidio** *A*^bMaj7(9,11) **Dórico** *B*^bMIN¹¹ **Lidio** *A*^bMaj7(9,11)

Figura 38. Vertical modal

¹³ Transcripción realizada por el autor.



Figura 39. Estructuras constantes

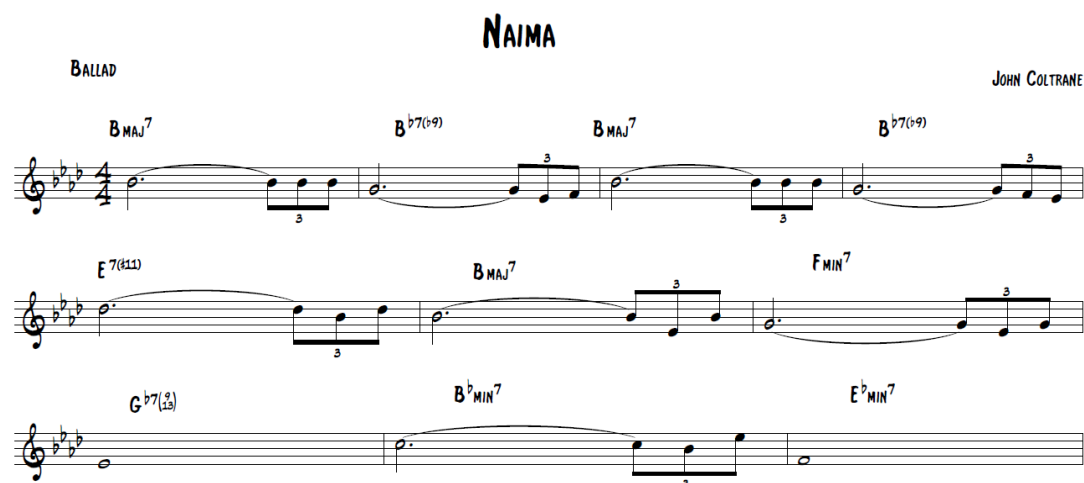


Figura 40. Extracto de la obra Naima de John Coltrane¹⁴

Dados los recursos armónicos señalados en obras de autores importantes, se puede evidenciar que la influencia de los mismos se ha plasmado en las obras compuestas.

2.1.5. Tratamiento melódico de la obra

En la parte A, la melodía se ha construido a través del uso de la escala pentatónica menor de cada acorde, y además una nota de paso (7M).



Figura 41. Escala pentatónica menor y nota de paso

En la parte B se utiliza la escala pentatónica menor de D (7M nota de paso) y la escala pentatónica mayor de C; y una nota del arpeggio del acorde FMaj7.

¹⁴ Transcripción realizada por el autor.



Figura 42. Escala pentatónica menor, nota de paso y nota del arpeggio

Luego se utiliza nuevamente la escala pentatónica menor de D y las novenas de los acordes D9 y DbMaj9.



Figura 43. Escala pentatónica menor y novenas

En la parte C se presenta la séptima mayor de los acordes en el saxofón.



Figura 44. Séptimas mayores

La construcción melódica de la sección D, se ha realizado en base a los arpeggios de los acordes. En el primer acorde se toca la oncena justa (11) y la novena mayor (9), y en el siguiente acorde la oncena aumentada (#11), la tercera mayor y la séptima mayor.



Figura 45. Arpeggios

En el shout se han utilizado las notas de los arpeggios de los acordes. La trecena mayor (13), la quinta justa, la tercera mayor y la séptima mayor en el caso de BbMaj7; la oncena aumentada (#11), la trecena mayor, la quinta justa y la tercera mayor del acorde AMaj7(#11); y las séptimas mayores de los acordes AbMaj7, AMaj7 y BbMaj7.



Figura 46. Arpeggios

Luego se utiliza el modo A lidio con un acercamiento cromático descendente al quinto grado del modo.



Figura 47. Escala y acercamiento cromático

Luego se utilizan notas del arpeggio del acorde AMaj7(#11). También se utiliza la escala de tonos enteros de E y F. Al final de la frase se utiliza la escala alterada de D para resolver a GMaj7(#11).



Figura 48. Arpeggios y escalas

Al final del shout, se utiliza el arpeggio de E disminuido siete (E°7), resolviendo a C# (sexta mayor de E dórico) con un acercamiento cromático.



Figura 49. Arpeggios y acercamiento cromático

En la coda se utiliza la escala alterada de Ab para resolver a Db9.

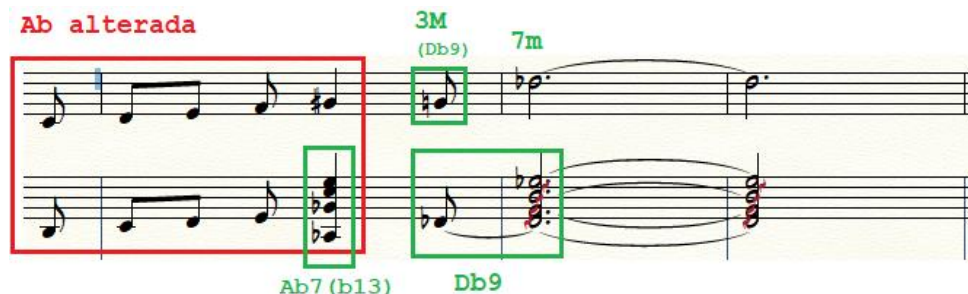


Figura 50. Escala, arpeggio y acordes

Tabla 2. Resumen de la obra Sueño y Secreto del Tiempo

	Introducción	A	B	C	D	E Solos	Shout
N° de compases	8c	16c	16c	16c	16c	16c	12c
Tempo	140 bpm	140 bpm	140 bpm	140 bpm	140 bpm	140 bpm	140bpm
Armonía	-Modal -Estructuras constantes	-Modal -Estructuras constantes	-Tonal	-Modal -Estructuras constantes	-Modal -Estructuras constantes	-Modal -Estructuras constantes	-Modal -Estructuras constantes
Melodía	X	-Escala pentatónica menor con nota de paso (7M)	-Escala pentatónica menor con nota de paso (7M)	-Solo (drum set)	-Arpeggios	-Solos (platón modal)	-Arpeggios -Modo lidio (A)
Ritmo (métrica)	3/4	3/4	3/4	6/8	3/4:6/8 (hemiola)	3/4:6/8 (hemiola)	3/4:6/8 (hemiola)

Autoría propia.

2.2. Análisis y resumen general de la obra “Una Causa del Alma”

Esta obra contempla el mismo formato que la anterior: saxofón tenor, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Tiene una estructura general de cinco partes, en las cuales se han utilizado principalmente dos ritmos: *latin jazz* y funk. Se han utilizado dos compases: compás partido (1/2) para las partes de latin jazz y un compás de cuatro cuartos (4/4) para las partes de funk. Esta obra tiene una duración aproximada de cinco minutos sin considerar la cantidad de solistas ni la duración de los solos.

Desde una perspectiva estética, el título de la obra se relaciona -al igual que la anterior- con el *Sanatan Dharma*. Se entiende, dentro de esta tradición, que las acciones que los seres humanos ejecutan, pueden provenir desde el inconsciente (karma) o desde la *supraconsciencia* (*atman*). Haciendo una relación con la obra anterior, la cual se entiende como “una semilla que en el futuro mostrará su verdadera naturaleza”, se espera también que este trabajo tenga una razón de amor, cercana a Dios, de luz y paz. Por lo tanto, este trabajo de titulación y sus dos obras como resultado, “Sueño y Secreto del Tiempo” y “Una Causa del Alma”, contemplan una relación de conceptos: “Que a la semilla plantada le depare un futuro auspicioso y de luz... Como a todas las causas que provienen del corazón, del alma, del atman y, por lo tanto, de Dios”

2.2.1. Tratamiento compositivo de la obra

En esta obra se han utilizado diferentes técnicas compositivas, estas son: repetición, variación, secuencia, ostinato, improvisación, modulación, modos, imitación y cromatismos.

La obra comienza con una imitación, en la cual la guitarra y el saxofón imitan la línea melódica del bajo, utilizando la misma figuración rítmica.

Figura 51. Imitación

Se han utilizado cromatismos a lo largo de la obra, los cuales están presentes en todas las secciones. Los cromatismos son un recurso utilizado en todos los estilos del jazz. El análisis de estos cromatismos melódicos y armónicos se pueden leer en el punto 2.2.4 y 2.4.5.

Figura 52. Cromatismos

En las secciones A, B, C, D y E, se ha utilizado repetición y variación.

Figura 53. Repetición y variación parte A

La parte B, consta de una repetición de toda la sección desde el compás 30 al 49.

En la misma sección, hay una repetición y variación de la melodía en los compases 30 al 37.

The musical score for Figure 54 consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff is a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic, featuring a sequence of chords: C⁹, C⁷⁽⁹⁾, F^{MAJ7}, D⁹, D⁷⁽⁹⁾, and G^{MAJ7}. The third staff is a vocal line that repeats the melody of the first staff. The fourth staff is a bass line with a 'SIMILE' marking, indicating it should be played similarly to the previous staves.

Figura 54. Repetición y variación

Entre los compases 38 y 45, encontramos repetición con variación y una secuencia.

The musical score for Figure 55 consists of three staves. The first staff is a vocal line with a sequence of chords: C^{MIN7}, F⁹, C^{MIN7}, and F⁹. The second staff is a piano accompaniment with a sequence of chords: B^bMIN⁷, E^{b9}, B^bMIN⁷, and E^{b9}. The third staff is a bass line with a 'SIMILE' marking, indicating it should be played similarly to the previous staves.

Figura 55. Repetición, variación y secuencia

En la sección C se presenta un ostinato rítmico y melódico.

The musical score for Figure 56 consists of four staves. The first two staves are vocal lines, and the last two staves are piano accompaniment. The score features a rhythmic and melodic ostinato that repeats throughout the section.

Figura 56. Ostinato rítmico y melódico

Desde el compás 66 se presenta una variación del ostinato.



Figura 57. Variación del ostinato

Otra repetición con variación se presenta desde el compás 85 al 92. Este último compás se ha dejado a libre interpretación del solista.



Figura 58. Repetición y variación

2.2.2. Tratamiento morfológico de la obra

El tratamiento morfológico de esta obra es similar a la anterior: se desarrollan varias secciones antes de los solos, en este caso cuatro partes diferentes. También se ha agregado una introducción.

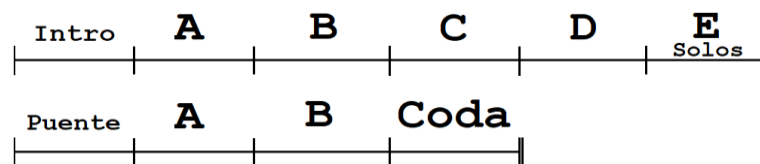


Figura 59. Forma de la obra "Una causa del alma"

2.2.3. Tratamiento rítmico de la obra

En esta obra se utilizan principalmente dos ritmos: latin jazz y funk. En la introducción se ha sugerido un patrón rítmico de latin, sin embargo, luego se ha utilizado slash notation, dando a entender que el intérprete debe basarse en el ritmo sugerido y además utilizar variaciones del mismo.



Figura 60. Introducción

A su vez, el resto de los instrumentos interpretan un cinquillo, valiéndose de notas del acorde. Este tipo de polirritmias, en este caso como la que se genera en la batería y el resto de instrumentos, son típicas en obras de jazz desde la década de 1950, época en la cual se generó un sincretismo entre la música cubana y brasileña, y el jazz. A Night In Tunisia de Dizzy Gillespie presenta una polirritmia (ver pág. 13).



Figura 61. Cinquillo introducción

En la parte A, la guitarra y el bajo acentúan el primer tiempo y las dos primeras síncopas (clave 3-2), y también se utiliza una síncopa para el primero de los dos siguientes golpes de la clave. El bombo de la batería, refuerza la primera y última síncopa de las tres mencionadas, y el primer tiempo de la clave.

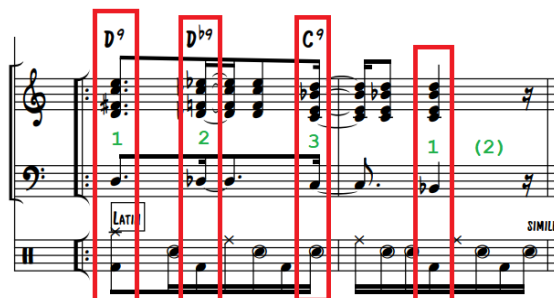


Figura 62. Acentos clave 3-2

La melodía de los compases 30 y 31 contiene una figuración rítmica que resalta la clave.

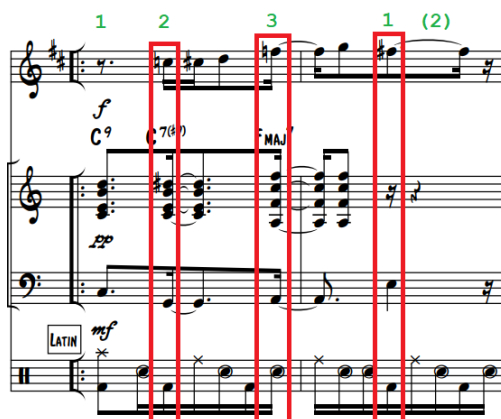


Figura 63. Melodía y clave parte B

En el penúltimo compás de la parte B, se presenta la misma figuración rítmica para todos los instrumentos. Este compás y el último acentúan nuevamente la clave.

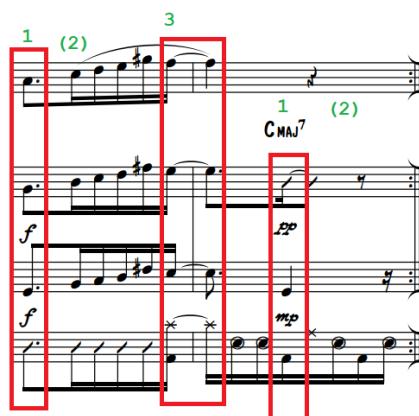


Figura 64. Final parte B

En la parte C (solo de batería), la batería acentúa continuamente la clave, en diferentes partes de la misma. A continuación, se pueden ver algunos ejemplos de esto:

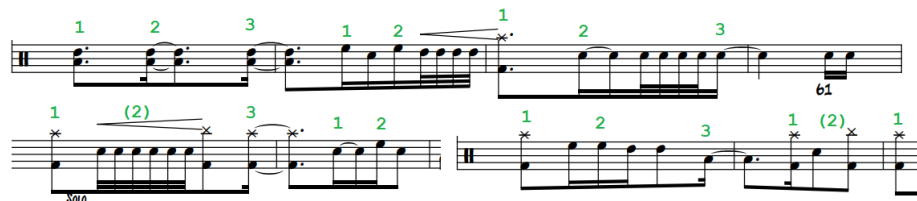


Figura 65. Clave parte C

En la parte D se utiliza el ritmo de funk. Además, el saxofón y la guitarra presentan la misma melodía, por lo tanto, la misma figuración rítmica.



Figura 66. Parte D

En la sección de los solos (Parte E), en el compás 98 se ha agregado una figuración rítmica obligada durante las improvisaciones.



Figura 67. Compás 98

2.2.4. Tratamiento armónico de la obra

En la introducción de esta obra, se ha utilizado una estructura dominante dispuesta en arpeggios. El acorde utilizado para esta parte es C7(#9#11). Cabe mencionar que el acorde no resuelve ni por cuarta ascendente ni por semitono descendente, ya que se ha pensado como un acorde para generar tensión más que para llamar a una resolución.

C7 (#9#11)

Figura 68. Acorde introducción

En la parte A, se presentan tres acordes del mismo tipo: acordes siete con novena. Esta progresión se puede entender como una sucesión de acordes por estructuras constantes o como acordes bII9 que resuelven por semitono descendente.

Figura 69. Acordes siete con novena mayor

En la sección B, se ha utilizado una armonía tonal, en la cual se presentan progresiones V7 y I, ii-7 y V7, y ii-7, V7 y IMaj7.

Figura 70. Progresión V7 y I

Figura 71. Progresión ii-7 y V7

Figura 75. Armonía sección de los solos

En el final de la obra, se ha utilizado el sustituto tritonal de G7 con novena mayor: Db9.

Figura 76. Acorde final de la obra

2.2.5. Tratamiento melódico de la obra

En la introducción se ha utilizado el arpegio de C7(#9#11), distribuido entre guitarra, saxofón y bajo.

Figura 77. Melodía en base al acorde C7#9#11

En la parte A, la melodía se ha construido en base a notas de los acordes y acercamientos cromáticos. Los acercamientos cromáticos también pueden justificarse como extensiones de los acordes.



Figura 78. Melodía parte A

En la primera frase de la parte B, se han utilizado arpeggios, un acercamiento cromático y una nota retardada.



Figura 79. Primera frase parte B

De la misma manera, la segunda frase de esta parte se ha construido con arpeggios.



Figura 80. Segunda frase parte B

En los siguientes cuatro compases, se presenta una variación de la melodía anterior: se comienza con la frase que resuelve a la b13 del acorde dominante, y luego se utilizan arpeggios y una secuencia melódica con tritonos hasta llegar a la séptima menor y tercera mayor del acorde.



Figura 81. Secuencia con tritonos

En los últimos cuatro compases de la parte B, se han utilizado arpeggios, y una escala: la tercera menor, tónica y séptima menor de Dm7; la novena mayor y novena menor de G7; y el modo lidio de C.



Figura 82. Arpeggios y escala

En la parte C (solo de batería), la guitarra eléctrica y el bajo presentan una melodía basada en notas de los acordes A7(13) y G7(#11). Además, se utiliza un acercamiento diatónico a la tercera mayor de A7(13).



Figura 83. Arpeggios

En el compás 83, se ha utilizado la escala alterada de A.

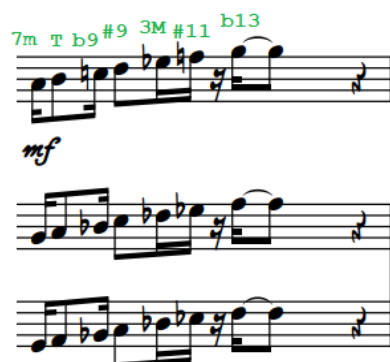
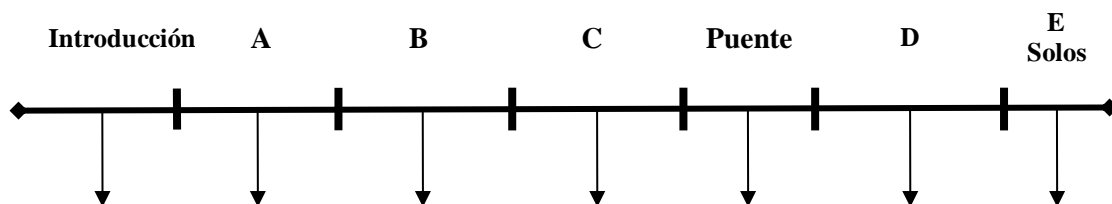


Figura 84. Escala alterada de A

En la parte D, se ha utilizado la escala de C mayor, sin embargo, los acercamientos cromáticos y diatónicos utilizados generan tensión y ambigüedad en la sonoridad de la escala. Por esta razón, a pesar de que la melodía se creó a partir de C mayor, se ha utilizado una línea melódica en el bajo correspondiente a la escala de C pentatónica menor, escala común en acordes X7, los cuales, por la tensión misma de los acordes, se consideran más apropiados para acompañar este tipo de líneas melódicas.

Tabla 3. Resumen de la obra *Una Causa del Alma*



N° de compases	17c	8c	20c	32c	3c	8c	32c
Tempo	100 bpm	100 bpm	100 bpm	100 bpm	120 bpm	120 bpm	120 bpm
Armonía	Modal alterada	-Modal -Estructuras constantes	Tonal	Modal alterada	-Tonal -Modal Alterada	Tonal	Vertical Modal
Melodía	Arpeggios	-Arpeggios -Acercamientos cromáticos	-Arpeggios -Acercamientos cromáticos -Modo lidio (C)	-Arpeggios -Acercamiento diatónico	Escala alterada (A)	-Escala mayor (C) -Arpeggios -Acercamientos cromáticos	Solos
Ritmo y/o compás	Latin (1/2)	Latin (1/2)	Latin (1/2)	1/2	4/4	Funk (4/4)	Funk (4/4)

Autoría propia.

Conclusiones

Las obras realizadas en este trabajo de investigación, cumplen con el objetivo general: implementar elementos característicos del post bop. Se ha evidenciado que las obras presentadas contienen elementos del estilo ya mencionado, dentro del aspecto melódico, armónico, rítmico y morfológico.

Las características de este estilo se han descrito a lo largo de este trabajo de investigación, algunas de ellas son: progresiones armónicas no diatónicas y no funcionales, centros tonales no diatónicos, integración de figuras rítmicas straight y polirritmias, utilización de escalas sintéticas y modos alterados, secuencias y superposiciones melódicas complejas, así como formas musicales irregulares (ambiguas, elaboradas, etc.).

El jazz es una música popular que requiere no solo de destreza técnica para su interpretación, sino también un profundo conocimiento musical para componer e interpretar este tipo de música. En el jazz, cada elemento de la música (armonía, melodía y ritmo) se puede llevar hasta sus límites, tanto en la composición como en la interpretación y la interacción con otros músicos, quien improvisa y quien acompaña al solista tienen la libertad de crear melodías, acordes y ritmos que no están en la partitura original. Dentro del juego de tensión y distensión presente en este tipo de música, los intérpretes pueden llevar una obra hacia lugares totalmente diferentes e inesperados.

Recomendaciones

La composición musical enfocada a un estilo o género en particular, conlleva una investigación previa, sin embargo, en el caso del jazz, es importante que se considere el aspecto práctico de esta música: la interpretación. Este aspecto se debe desarrollar -a grandes rasgos- de tres maneras: escuchar diferentes exponentes del jazz, en diferentes épocas, estilos e instrumentos; estudiar el género desde su aspecto teórico y práctico aplicado a un instrumento; y la interpretación de esta música con otros músicos durante una cantidad de tiempo relevante. Estos elementos van a proporcionar al músico una experiencia pragmática y teórica en la interpretación jazzística, aspectos que se consideran fundamentales para la creación de nuevas obras de este tipo.

El análisis musical previo a la composición, es realmente un trabajo que conduce hacia un entendimiento mucho más profundo dentro del género o estilo con el cual se trabaja. Esta profundización del conocimiento no solo se aprecia dentro de los elementos musicales de facto, sino también dentro del contexto y proceso histórico que hay detrás. Es por esta razón que se recomienda un estudio contextual de la música que se desee investigar.

La composición musical es un desafío complejo, que confronta al músico y su conocimiento y capacidad para manipular los elementos musicales, para así plasmar con exactitud sus inquietudes y aptitudes musicales. Sin embargo, este proceso también produce una gran satisfacción y crecimiento en el ámbito profesional y personal.

Un aspecto importante dentro de la formación jazzística es el análisis. A lo largo de los años, se han desarrollado diferentes estilos compositivos e interpretativos en el género, es por esta razón que se considera que aún hay mucha información disponible en grabaciones y partituras que pueden ser útiles para la creación e interpretación. Se recomienda a los futuros músicos y compositores que realicen investigaciones enfocadas en el inmenso legado que han dejado otros músicos a lo largo del tiempo.

Referencias

- Alvarado, E. (2017). *Composición de dos temas de los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Anderson, I. (2007). *This is our music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Pennsylvania, USA: University of Pennsylvania Press.
- Baker, B. (2020). *Review Of Keith Waters, Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Baker, D. (1980). *The Jazz Style of John Coltrane*. Indiana, USA: Alfred Music.
- Belinche, D. (1994). *Forma Musical*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de la Plata.
- Diaz, O. (2021). *Essential Tools for Post-Bop Cutting Edge Jazz Improvisation*. Massachusetts: Ebookit.
- Gioia, T. (1998). *The History of Jazz*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Guartán, G. (2018). *Composición de tres obras del género Jazz Fusión para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Handelsman, M. (2015). *Miles Davis' Bitches Brew: overview and analysis*. Indiana USA: Indiana University Bloomington.
- Martínez, Germán. (s.f.). *Historia y Concepto del Jazz*.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Rotemburgo, Alemania: Advance Music.
- Ochoa, J. (2010). *Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas*. Pamplona, Colombia: El Artista.
- Peñalver, J. (2011). *¿Qué es el Jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación*. Castelló, España: Revista electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación).
- Rochinski, S. (1995). *Harmony 4 Workbook*. Massachusetts, USA: Berklee College of Music.
- Royal, W. (1991). *The Jazz Scene*. New York: Oxford University Press.
- Scaruffi, P. (2007). *A History of Jazz Music*. USA: Omniware.
- Svorinich, V. (2015). *Listen to this: Miles Davis and Bitches Brew*. Mississippi, USA: University Press of Mississippi.
- Valerio, J. (2005). *Post-Bop Jazz Piano*. Australia: Hal Leonard.
- Waters, K. (2016). *Chick Corea and Postbop Harmony*. Inglaterra: Oxford University Press.
- Waters, K. (2010). *"Giant Steps" and the ic4 Legacy*. Nueva York: Intégral.

Yudkin, J. (2007). *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Bloomington: Indiana University Press.

Anexos

SCORE SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO MARTIN NAVARRO

INTRO

Musical score for the first system (measures 1-4). The score includes parts for Tenor Sax, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The guitar part features chords: E^{MIN7}/E, E^bMIN⁷/E, D^{MIN7}/E, and C[#]MIN⁷/E. The bass part includes a *pp* dynamic marking. The drum set part is marked "JAZZ WALTZ" and shows a simple rhythmic pattern.

Musical score for the second system (measures 5-8). The score includes parts for Tenor Sax, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The guitar part features chords: E^{MIN7}/E, E^bMIN⁷/E, D^{MIN7}/E, and C[#]MIN⁷/E. The bass part includes a *pp* dynamic marking. The drum set part continues the "JAZZ WALTZ" pattern.

©

UCUENCA

2

A

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

The musical score is arranged in two systems. Each system contains four staves: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The guitar part features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. Chord diagrams are provided for the guitar part, and dynamics such as *f* and *pp* are indicated. The drum set part shows a consistent rhythmic pattern.

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

9 10 11 12

13 14 15 16

f

pp

E_{MIN}^7/E $E^b_{MIN}^7/E$ D_{MIN}^7/E $C\sharp_{MIN}^7/E$

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO 3

The musical score is arranged in two systems. Each system contains four measures of music. The instruments are T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. The chords for the first system are E MIN7/E, Eb MIN7/E, D MIN7/E, and C# MIN7/E. The chords for the second system are E MIN7/E, Eb MIN7/E, D MIN7/E, and C# MIN7/E. The D.S. staff shows a pattern of eighth notes and rests, with measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 indicated below the staff.

UCUENCA

4

B

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

25 26 27 28 29 30

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

31 32 33 34 35 36

Chord symbols for measures 25-30:
25: D^{MIN}7
26: C⁹
27: C⁷⁽⁹⁾
28: F^{MAJ}7
29: D^{MIN}7(ADD11) D^{MIN}7
30: D^{MIN}9

Chord symbols for measures 31-36:
31: D⁹
32: D^bMAJ⁹
33: D^{MIN}7
34: C⁹
35: C⁷⁽⁹⁾
36: F^{MAJ}7

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

5

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 37-40) features a vocal line (T. SX.) with a melodic line and a guitar accompaniment (E.GTR., E.B., D. S.). The guitar parts are primarily chords and simple rhythmic patterns. The second system (measures 41-44) continues the vocal and guitar parts, with the guitar accompaniment becoming more complex, including a double bass line (E.B.) and a double bass drum line (D. S.).

System 1 (Measures 37-40):

- T. SX. (Vocal):** Melodic line with notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).
- E.GTR. (Guitar):** Chords: D^{MIN}7 (Add 11), D^{MIN}7, D^{MIN}9, D⁹, D^bMAJ⁹.
- E.B. (Bass):** Chords: D^{MIN}7, D^{MIN}9, D⁹, D^bMAJ⁷.
- D. S. (Drum):** Simple rhythmic patterns.

System 2 (Measures 41-44):

- T. SX. (Vocal):** Melodic line with notes: E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).
- E.GTR. (Guitar):** Chords: D^bMAJ⁷, CMAJ⁷, BMAJ⁷, B^bMAJ⁷, AMAJ⁷, A^bMAJ⁷. Dynamics: *pp*.
- E.B. (Bass):** Chords: D^bMAJ⁷, CMAJ⁷, BMAJ⁷, B^bMAJ⁷, AMAJ⁷, A^bMAJ⁷. Dynamics: *pp*.
- D. S. (Drum):** Rhythmic patterns with dynamics: *pp*, *mf*.

6 **SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO**

T. SX.
E.GTR.
E.B.
D. S.

45 46 47 48

pp *mf*

T. SX.
E.GTR.
E.B.
D. S.

49 50 51 52

f

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO 7

Measures 53-56:

- T. SX.:** Notes: E4, B3, D4, E4, B3, D4, E4.
- E.GTR.:** Chords: D^bMAJ⁷, CMAJ⁷, BMAJ⁷, B^bMAJ⁷, AMAJ⁷, A^bMAJ⁷. Dynamics: *ff*.
- E.B.:** Notes: E3, B2, D3, E3, B2, D3, E3.
- D. S.:** Fills. Measure 53: *mf* D C^{MIN}11. Measure 54: *pp* B^bMAJ⁷([#]11). Measure 55: C^{MIN}11. Measure 56: B^bMAJ⁷([#]11) *mf*.

Measures 57-60:

- T. SX.:** Notes: B^b4, A^b4, B^b4, A^b4, B^b4, A^b4.
- E.GTR.:** Chords: B^bMIN¹¹, A^bMAJ⁷([#]11), B^bMIN¹¹, A^bMAJ⁷([#]11). Dynamics: *mp*.
- E.B.:** Notes: B^b4, A^b4, B^b4, A^b4.
- D. S.:** Fills. Measure 57: B^bMIN¹¹. Measure 58: A^bMAJ⁷([#]11). Measure 59: B^bMIN¹¹. Measure 60: A^bMAJ⁷([#]11).

8

T. SX. *C^{MIN}11* *B^bMAJ⁷(#11)* *SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO* *C^{MAJ}7* *B^{MAJ}7* *B^bMAJ⁷*
FILL

E.GTR. *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)* *B^bMAJ⁷* *A^{MAJ}7* *A^bMAJ⁷*

E.B. *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)* *B^bMAJ⁷* *A^{MAJ}7* *A^bMAJ⁷*

D. S. *SIMILE*

61 *C^{MIN}11* 62 *B^bMAJ⁷(#11)* 63 *C^{MIN}11* 64 *B^bMAJ⁷(#11)*

T. SX. *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)* *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)*

E.GTR. *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)* *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)*

E.B. *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)* *B^bMIN¹¹* *A^bMAJ⁷(#11)*

D. S. *SIMILE*

65 66 67 68

C^{MIN}11 **B^bMAJ⁷([#]11)** **SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO** **B^bMAJ⁷** **B^bMAJ⁷** **C^{MAJ}7** 9

T. SX. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **A^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **B^bMAJ⁷**

E.GTR. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **A^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **B^bMAJ⁷**

E.B. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **A^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **B^bMAJ⁷**

D. S. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **A^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **B^bMAJ⁷**

SOLO SECTION **C^{MIN}11** 69 **B^bMAJ⁷([#]11)** 70 **C^{MIN}11** 71 **B^bMAJ⁷([#]11)** 72

T. SX. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)**

E.GTR. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)**

E.B. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)**

D. S. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ⁷([#]11)**

COMPING WITH QUARTAL HARMONY

73 74 75 76

10

C^{MIN}11 **B^bMAJ^{7(♯11)}** **SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO** **C^{MAJ}7** **B^{MAJ}7** **B^bMAJ⁷**

T. SX. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **A^bMAJ⁷**

E.GTR. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMAJ⁷** **A^{MAJ}7** **A^bMAJ⁷**

E.B. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}**

D. S. **C^{MIN}11** **B^bMAJ^{7(♯11)}** **C^{MIN}11** **B^bMAJ^{7(♯11)}**

77 78 79 80

T. SX. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}**

E.GTR. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}**

E.B. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}**

D. S. **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}** **B^bMIN¹¹** **A^bMAJ^{7(♯11)}**

81 82 83 84

C MIN¹¹ **B^b MAJ⁷(#11)** **B^b MAJ⁷** **B MAJ⁷** **C MAJ⁷** 11

T. SX. **B^b MIN¹¹** **A^b MAJ⁷(#11)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷** **B^b MAJ⁷**

E.GTR. **B^b MIN¹¹** **A^b MAJ⁷(#11)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷** **B^b MAJ⁷**

E.B. **B^b MIN¹¹** **A^b MAJ⁷(#11)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷** **B^b MAJ⁷**

D. S. **B^b MIN¹¹** **A^b MAJ⁷(#11)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷** **B^b MAJ⁷**

85 86 87 88

SHOUT

T. SX. **B^b MAJ⁷(13)** **A MAJ⁷(#11)** **A MAJ⁷(13)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷ B^b MAJ⁷**

E.GTR. **B^b MAJ⁷(13)** **A MAJ⁷(#11)** **A MAJ⁷(13)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷ B^b MAJ⁷**

E.B. **B^b MAJ⁷(13)** **A MAJ⁷(#11)** **A MAJ⁷(13)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷ B^b MAJ⁷**

D. S. **B^b MAJ⁷(13)** **A MAJ⁷(#11)** **A MAJ⁷(13)** **A^b MAJ⁷** **A MAJ⁷ B^b MAJ⁷**

SIMILE

89 90 91 92 93

12 **SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO**

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 12-97) features a guitar (GTR.) and drums (D.S.) in 4/4 time. The guitar part includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains several triplet markings (3) and a double bar line at measure 95. The drum part consists of a steady eighth-note pattern. The second system (measures 98-101) continues the guitar and drum parts. The guitar part changes to a 2/4 time signature at measure 98 and then to a 3/4 time signature at measure 100. A chord marking $G\ MAJ^7(\sharp 11)$ is present in measure 100. The drum part features a *pp* (pianissimo) dynamic at measure 100 and a *mf* (mezzo-forte) dynamic at measure 101. Measure numbers 94, 95, 96, 97, 99, 100, and 101 are indicated at the bottom of the score.

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

13

Musical score for measures 102-105. The score is written for four staves: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 102 features a half note G4 and a half note G#4. Measure 103 features a half note G4 and a half note G#4. Measure 104 features a half note G4 and a half note G#4. Measure 105 features a half note G4 and a half note G#4. The electric guitar part includes a 'JAZZ WALTZ' fill in measure 105. The electric bass part includes a 'pp' dynamic marking in measure 105. The drum set part is marked with a double bar line and a slash in each measure.

Musical score for measures 106-108. The score is written for four staves: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 106 features a half note G4 and a half note G#4. Measure 107 features a half note G4 and a half note G#4. Measure 108 features a half note G4 and a half note G#4. The electric guitar part includes a 'JAZZ WALTZ' fill in measure 108. The electric bass part includes a 'pp' dynamic marking in measure 108. The drum set part is marked with a double bar line and a slash in each measure.

14

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

109 110 111 112

113 114 115 116

Chords: E^{MIN}/E, E^bMIN⁷/E, D^{MIN}⁷/E, C[#]MIN⁷/E

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

15

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

Chord progression: E^{MIN7}/E, E^{bMIN7}/E, D^{MIN7}/E, C^{#MIN7}/E

117 118 119 120

Detailed description: This system contains measures 117 to 120. The top staff (T. SX.) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill at the end. The guitar staff (E. GTR.) shows chord voicings for E^{MIN7}/E, E^{bMIN7}/E, D^{MIN7}/E, and C^{#MIN7}/E. The bass staff (E. B.) has a simple bass line with quarter notes. The drum staff (D. S.) shows a consistent pattern of eighth notes.

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

Chord progression: E^{MIN7}/E, E^{bMIN7}/E, D^{MIN7}/E, C^{#MIN7}/E

121 122 123 124

Detailed description: This system contains measures 121 to 124. The top staff (T. SX.) continues the melodic line. The guitar staff (E. GTR.) shows chord voicings for E^{MIN7}/E, E^{bMIN7}/E, D^{MIN7}/E, and C^{#MIN7}/E. The bass staff (E. B.) has a simple bass line with quarter notes. The drum staff (D. S.) shows a consistent pattern of eighth notes.

16

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

125

126

127

128

129

130

131

132

WALKING BASS

SWING

SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO

17


T. SX. 


E.GTR. 


E.B. 


D. S. 

133 134 135 136

T. SX. 

E.GTR. 

E.B. 

D. S. 

137 138 139 140

UCUENCA

18 *SUENO Y SECRETO DEL TIEMPO*

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 141-144) includes staves for T. SX., E.GTR., E.B., and D.S. The T. SX. staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The E.GTR. staff has a treble clef. The E.B. staff has a bass clef. The D.S. staff has a double bar line and a common time signature. Chord diagrams are provided for the guitar and bass parts. The second system (measures 145-147) includes staves for T. SX., E.GTR., E.B., and D.S. The T. SX. staff has a treble clef. The E.GTR. staff has a treble clef. The E.B. staff has a bass clef. The D.S. staff has a double bar line and a common time signature. Chord diagrams are provided for the guitar and bass parts.

Chord Diagrams:

- T. SX. (Measure 141):** $D_{MIN}^{7(ADD11)}$, D_{MIN}^7 , D_{MIN}^7 , D^9 , $D^b_{MAJ}^9$
- E.GTR. (Measure 141):** D_{MIN}^7 , D_{MIN}^9 , D^9 , $D^b_{MAJ}^7$
- E.B. (Measure 141):** D_{MIN}^7 , D_{MIN}^9 , D^9 , $D^b_{MAJ}^7$
- D.S. (Measure 141):** 141, 142, 143, 144
- T. SX. (Measure 145):** D_{MIN}^7 , D_{MIN}^9 , D^9 , $D^b_{MAJ}^7$
- E.GTR. (Measure 145):** D_{MIN}^7 , D_{MIN}^9 , D^9 , $D^b_{MAJ}^7$
- E.B. (Measure 145):** D_{MIN}^7 , D_{MIN}^9 , D^9 , $D^b_{MAJ}^7$
- D.S. (Measure 145):** 145, 146, 147

SCORE

UNA CAUSA DEL ALMA

MARTIN NAVARRO

LATIN

TENOR SAX

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

T. SAX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

mf

mf

SIMILE

5 6 7 8

©

UCUENCA

2

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

9 10 11 12

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Tenor Saxophone (T. SX.) part is mostly silent, indicated by a double bar line. The Electric Guitar (E.GTR.) part features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering of 5. The Electric Bass (E.B.) part provides a rhythmic accompaniment with a bass line featuring a dynamic marking of *p* and a fingering of 5. The Drum Set (D. S.) part is also silent, indicated by a double bar line.

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

13 14 15 16 17

LATIN

Detailed description: This system contains measures 13 through 17. The Tenor Saxophone (T. SX.) part begins with a melodic line and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Electric Guitar (E.GTR.) part continues with a melodic line and a dynamic marking of *mf*. The Electric Bass (E.B.) part continues with a rhythmic accompaniment and a dynamic marking of *mf*. The Drum Set (D. S.) part shows a drum pattern in measures 13-16, followed by a final chord in measure 17. A box labeled "LATIN" is present in the upper right corner of the system.

5

UCUENCA

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 19 and 21. The second system covers measures 22, 23, 24, and 25. The instruments are T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set).

System 1 (Measures 19 and 21):

- T. SX.:** Melodic line with slurs. Chord symbols: D^9 , D^{b9} , C^9 .
- E.GTR.:** Chordal accompaniment. Dynamic marking: *ppp*.
- E.B.:** Bass line.
- D. S.:** Drum set part. Markings: "LATIN" and "SIMILE". Measure numbers 20 and 21 are indicated below the staff.

System 2 (Measures 22, 23, 24, and 25):

- T. SX.:** Melodic line with slurs. Chord symbols: D^9 , D^{b9} , C^9 . Dynamic marking: "SIMILE".
- E.GTR.:** Chordal accompaniment. Dynamic marking: "SIMILE".
- E.B.:** Bass line.
- D. S.:** Drum set part. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated below the staff.

UCUENCA

4

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

26 5 FILL 28 29

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

f *pp* **LATIN** *mf* **SIMILE**

C⁹ C^{7(b9)} F^{MAJ7} D⁹ D^{7(b9)} G^{MAJ7}

32 33

UCUENCA

T. SX. *C⁹ C⁷⁽⁴⁹⁾ F^{MAJ7} D⁹ D^{7(b9)} G^{MAJ7}*

E.GTR. *SIMILE*

E.B. *pp*

D. S.

34 35 36 37

T. SX. *C^{MIN7} F⁹ C^{MIN7} F⁹*

E.GTR.

E.B.

D. S.

38 39 40 41

UCUENCA

6

T. SX.

B^bMIN⁷ E^b9 B^bMIN⁷ E^b9

E.GTR.

E.B.

D. S.

42 43 44 45

T. SX.

DMIN⁷ DMIN⁹ G⁷(b13) G⁷ CMAJ⁷

E.GTR.

E.B.

D. S.

46 47

UCUENCA

The image shows two systems of musical notation for guitar and bass. Each system consists of four staves: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The first system (measures 57-60) features a 'Solo' section for the guitar and bass. The guitar part starts with a 'ppp' dynamic and a 'mf' dynamic, while the bass part starts with a 'ppp' dynamic and a 'mf' dynamic. The drum set part includes a 'Solo' section with 'ppp' and 'mf' dynamics. The second system (measures 61-64) continues the piece with similar dynamics. The number '57' is written at the end of the second system.

UCUENCA

8

The musical score is arranged in two systems. Each system contains four staves: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The first system includes dynamic markings of *ppp*, *mf*, *ppp*, and *mf*, with a measure number '61' at the end. The second system includes dynamic markings of *ppp*, *mf*, *ppp*, *p mf*, and *mp*. The D.S. staff features various rhythmic patterns, including triplets and accents marked with an asterisk (*).

UCUENCA

The image shows two systems of musical notation for guitar and bass. Each system includes staves for Tenor Saxophone (T. SX.), Electric Guitar (E. GTR.), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The first system covers measures 70 and 71. The second system covers measures 72 and 73. The guitar part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include *ppp* and *mf*. The number 71 is written below the bass staff in the second system.

UCUENCA

10

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

74

76

pp *mf*

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The T. SX. staff is empty. The E.GTR. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The E.B. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The D. S. staff has a double bar line and a key signature of one sharp (F#). Measure 74 starts with a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 75 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 76 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Dynamics include *pp* and *mf*. There are three triplets in the D. S. staff, each marked with a '3'.

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

77

80

81

ppp *mf* *ppp* *mf*

4/4

Detailed description: This system contains measures 77, 78, 79, 80, and 81. The T. SX. staff is empty. The E.GTR. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The E.B. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The D. S. staff has a double bar line and a key signature of one sharp (F#). Measure 77 starts with a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 78 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 79 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 80 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Measure 81 features a guitar pickup (7) and a bass line with a 7. Dynamics include *ppp* and *mf*. The system ends with a 4/4 time signature.

REPEAT THIS SECTION AFTER EVERY SOLOIST
FUNK 11

$\text{♩} = 120$

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

83 *pp* *mf*

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

SIMILE

88 89

UCUENCA

12

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

SOLO BREAK!

90 91 92

OPEN FOR SOLOS

FUNK

B MIN^b B MIN^b B^b MAJ^{7(#11)} B^b MAJ^{7(#11)}

A MIN^b A MIN^b A^b MAJ^{7(#11)} A^b MAJ^{7(#11)}

A MIN^b A MIN^b A^b MAJ^{7(#11)} A^b MAJ^{7(#11)}

SIMILE

SIMILE

95 96

UCUENCA

Chord progression for measures 97-100:

- 97: C#MIN⁶ (T.S.), B MIN⁶ (E.GTR., E.B.), D.S. (Fill)
- 98: C#MIN⁶ (T.S.), B MIN⁶ (E.GTR., E.B.), D.S. (Fill)
- 99: C MAJ^{7(#11)} (T.S.), A^b MAJ^{7(#11)} / A MAJ^{7(#11)} (E.GTR., E.B.), D.S. (Fill)
- 100: C MAJ^{7(#11)} (T.S.), B^b MAJ^{7(#11)} (E.GTR., E.B.), D.S. (Fill)

Annotations: (SOLOS TILL CUE) 1, 2, 3. 13

Chord progression for measures 101-104:

- 101: (ON CUE) 4. (T.S.), FILL (D.S.)
- 102-104: Melodic lines for T.S., E.GTR., and E.B. with a D.S. line marked "SIMILE".

UCUENCA

14

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

105 106 107 108

Detailed description: This system contains measures 105 through 108. The top staff (T. SX.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The electric guitar (E. GTR.) and electric bass (E. B.) parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The double bass (D. S.) part is indicated by a double bar line and diagonal slashes, suggesting a simplified or omitted part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 1/2.

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

109 111

pp *mf*

Detailed description: This system contains measures 109 through 111. The top staff (T. SX.) has a melodic line that includes a whole rest in measure 110. The electric guitar (E. GTR.) and electric bass (E. B.) parts continue with their respective parts. The double bass (D. S.) part includes some specific articulation marks (asterisks) and dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 1/2.

UCUENCA

LATIN
♩ = 100

15

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

ppp

SIMILE

SIMILE

D⁹ D^{b9} C⁹ D⁹ D^{b9} C⁹ D⁹ D^{b9} C⁹ D⁹ D^{b9} C⁹

115 116

117 118 119 120

UCUENCA

16

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

121 5 123 124

5

Fill

T. SX.

E.GTR.

E.B.

D. S.

f

*C*⁹ *C*^{7(b9)} *F*^{MAJ7} *D*⁹ *D*^{7(b9)} *G*^{MAJ7}

mf *f*

mf *SIMILE*

127 128

UCUENCA

T. SX.

C⁹ C⁷⁽⁹⁾ F^{MAJ7} D⁹ D^{7(b9)} G^{MAJ7}

E.GTR.

SIMILE

E.B.

D. S.

129 130 131 132

T. SX.

C^{MIN7} F⁹ C^{MIN7} F⁹

E.GTR.

E.B.

D. S.

133 134 135 136

UCUENCA

18

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

$B^{\flat} MIN^7$ $E^{\flat 9}$ $B^{\flat} MIN^7$ $E^{\flat 9}$

137 138 139 140

T. SX.

E. GTR.

E. B.

D. S.

$D MIN^7$ $D MIN^9$ $G^7(b13)$ G^7 $C MAJ^7$

f *pp*

f *mp*

141 142

Detailed description: The image shows a musical score for guitar and bass. It is divided into two systems. The first system covers measures 137-140, and the second system covers measures 141-142. The guitar part (E. GTR.) is in the treble clef, and the bass part (E. B.) is in the bass clef. The drum set part (D. S.) is shown as a single line with slashes indicating rhythmic patterns. Chord diagrams are provided for the guitar part, and dynamic markings (f, pp, mp) are used to indicate volume changes. The key signature has two sharps (F# and C#).

UCUENCA

The musical score for 'UCUENCA' is arranged for four instruments: Tenor Saxophone (T. SX.), Electric Guitar (E.GTR.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The T. SX. part features a melodic line with slurs and a final measure marked '19'. The E.GTR. part includes chords such as C MAJ⁷ and D^{b9}, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The E.B. part provides a bass line with dynamics *f* and *mp*. The D.S. part shows a rhythmic pattern with accents and a final measure marked '148'.