



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

Facultad de Artes

Secretaría de Investigación y Posgrado

Nómade

**Una aproximación al Jazz Contemporáneo desde la perspectiva
Argentina, a través del aprendizaje autorregulado y la auto
etnografía.**

**Documento vinculado a trabajo de producción que para
obtener el grado de**

Maestro en Producción Artística

Presenta Damian Pieruccioni

Roberto Sánchez Picasso

Director

Chihuahua, 22 de junio de 2023

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE ARTES
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

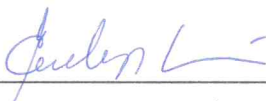
Los que suscriben, **Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, Director de Tesis y Comité de Grado** hacen **CONSTAR** que el presente Documento Vinculado a Trabajo de Producción:

**NÓMADE: UNA APROXIMACIÓN AL JAZZ CONTEMPORÁNEO DESDE LA PERSPECTIVA ARGENTINA, A
TRAVÉS DEL APRENDIZAJE AUTORREGULADO Y LA AUTO ETNOGRAFÍA.**

Reúne los requisitos exigidos por la normativa interna de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, por lo que es aceptado para su impresión y defensa, como requisito parcial para optar por el grado de Maestro en Producción Artística de la:

C. DAMIAN PIERUCCIONI

Se extiende la presente a los veinte días del mes de febrero del año dos mil veintitrés.



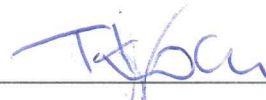
M.A. EVELYN ROCIO GIRÓN VELÁZQUEZ
SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



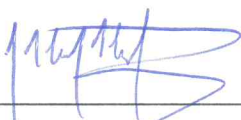
M.A. Sánchez Picasso Roberto
DIRECTOR DE TESIS



Artes
UACH
INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO



Dra. Izabela Tkocz
ASESOR



M.A. Montes Lara Mario
ASESOR



M.A. Solís Garibay Ariel Esaú
ASESOR

Resumen

A través de la autoetnografía, aplicada al aprendizaje autorregulado del estudio diario de la guitarra y la improvisación llevado adelante por el autor, se procura hacer un aporte al jazz contemporáneo desde una perspectiva argentina. El análisis de piezas musicales aporta tanto al mencionado estudio como a la composición y arreglos de un repertorio que es el producto final del proyecto. La realización de entrevistas a músicos destacados sustenta esta búsqueda poniendo en relieve la preocupación general de los músicos por estos temas.

Abstract

Through autoethnography, applied to the self-regulated learning of the daily study of the guitar and improvisation carried out by the author, an attempt is made to make a contribution to contemporary jazz from an Argentine perspective. The analysis of musical pieces contributes both to the aforementioned study and to the composition and arrangements of a repertoire that is the final product of the project. Conducting interviews with prominent musicians supports this search, highlighting the general concern of musicians for these issues.

Índice

1.	Introducción.....	4
2.	Estado del arte.....	5
2.1.	Historia de la guitarra en el jazz.....	6
2.2.	El jazz y la música folklórica argentina en la actualidad.....	8
3.	Marco teórico.....	10
3.1.	El estudio y la práctica en la actividad musical.....	11

3.2.	El aprendizaje autorregulado.....	13
3.3.	Antecedentes del estudio autoetnográfico de la práctica diaria del músico.....	17
3.4.	El nomadismo.....	18
4.	Metodología.....	20
4.1.	Investigación cualitativa.....	20
4.2.	La investigación sobre artes.....	21
4.3.	La autoetnografía.....	22
4.4.	Entrevistas.....	26
5.	Resultados.....	27
5.1.	Textos auto etnográficos.....	27
5.2.	Análisis de obras.....	35
5.3.	Planificación del estudio diario.....	84
5.4.	Composiciones.....	87
5.5.	Arreglos.....	104
5.6.	Entrevistas.....	131
6.	Conclusiones.....	139
7.	Referencias bibliográficas.....	145
8.	Anexos.....	149
8.1.	Planificación del estudio diario.....	149
8.2.	Videos evidencia del estudio de cada pieza.....	217
8.3.	Composiciones.....	218
8.4.	Arreglos.....	280
8.5.	Entrevistas.....	323

1. Introducción

El presente trabajo se enfoca, por un lado, en la realización de una investigación auto etnográfica del estudio diario de la guitarra y la improvisación que permita reflexionar sobre el qué y el cómo el autor desarrolla sus rutinas durante los primeros tres semestres de la maestría, todo ésto abordado desde el aprendizaje autorregulado. En él se consignan los tópicos que se abordan, los ejercicios que se utilizan para cada uno, el tiempo que se dedica, y su resultado semanal que permita una reflexión que favorezca la planeación de las semanas subsiguientes.

Por otro lado se analizan obras pertenecientes al jazz y la música argentina bajo el método de investigación sobre las artes (Borgdorff, 2005). De ellas se extraerán los tópicos y ejercicios que alimentan la planificación explicada anteriormente. Las obras a analizar (solos, arreglos y composiciones) serán elegidas en función del interés personal, la tradición de los géneros, las innovaciones de los músicos contemporáneos y las debilidades y fortalezas de los conocimientos previos del autor. Se incluyen también algunas piezas del folklore argentino, género desde el cual se busca hacer un aporte al jazz.

Adicionalmente, luego de la búsqueda realizada para el desarrollo del apartado *estado del arte* (punto 2), surgió la necesidad de entrevistar a músicos de gran trayectoria en los dos géneros mencionados, con el fin de conocer sus opiniones sobre la actualidad y la posibilidad de acercamiento entre ambos.

Por último el autor realiza la composición y arreglos de un repertorio para ser presentado en el concierto de graduación. El grupo tendrá una formación de trío (guitarra, bajo y batería) más una sección de cuatro instrumentos de viento formada por trompeta, saxofón tenor, trombón y saxofón barítono. Este será grabado en audio y video, con la intención de aportar una visión latinoamericana al jazz contemporáneo.

Palabras clave: Autoetnografía, aprendizaje autorregulado, jazz, música folklórica argentina, estudio, guitarra, improvisación, análisis.

1. 1. Objetivos

General

➤ Reflexionar, analizar y planificar el estudio diario de la guitarra y la improvisación a través del aprendizaje autorregulado y la autoetnografía, con el fin de ser aplicado en un repertorio compuesto y arreglado para el concierto final realizando un aporte desde la perspectiva argentina al jazz contemporáneo.

Específicos

- Hacer un análisis profundo de diferentes piezas pertenecientes al jazz y al folklore argentino.
- Generar ejercicios para el estudio diario con los elementos extraídos de las piezas analizadas.
- Componer y arreglar un repertorio para el formato de trío (guitarra, bajo y batería) más una sección de cuatro instrumentos de viento (trompeta, saxofón tenor, trombón y saxofón barítono).
- Presentar las composiciones y los arreglos en un concierto.

2. Estado del arte

Me dispongo en este apartado a contextualizar, por un lado, la actualidad de la guitarra como instrumento solista en el jazz partiendo desde la perspectiva histórica; y por el otro, acercar

al lector algunos artículos que echan luz desde distintos puntos de vista a la actualidad tanto de la música folklórica argentina, como del jazz. Luego de destacar estos antecedentes, considero, surge a las claras la necesidad de abordar estos géneros musicales de la manera que lo haré más adelante.

2.1. Historia de la guitarra en el Jazz

La guitarra es un instrumento que ha ido ganando protagonismo a lo largo de la historia del Jazz. Su primer rol en las Big bands estaba reducido casi al aspecto rítmico y en menor medida armónico. En ese contexto, se limitaba a marcar el pulso en negras continuas enlazando los acordes con *voicings* que podían variar de una a cuatro voces. Con el advenimiento del Bebop fue eliminada de la sección rítmica, como lo evidencia Ross Russell en su libro “*Bebop*” del año 1959. Este testimonio es muy importante ya que escribe muy pocos años después de los hechos que relata y analiza, habiéndolos vivenciado en primera persona:

La principal víctima del nuevo estilo fue la guitarra, por veinte años, un requisito obligatorio de la sección rítmica. Está limitada por su sonido suave y fragmentado, que hace sonar ruidosa a la sección. En realidad, debe ser vista como una víctima de la rigurosa economía del Bebop, que asigna una función específica a cada instrumento y evita la duplicación. Los músicos de Bebop sienten que la guitarra no agrega nada que no pueda ser obtenido más claramente con el piano, contrabajo y batería y su timbre la despega del sonido limpio del combo. (R. Russell, 1959. Sección Ritmo, párrafo 23)

Aunque, desde la perspectiva de hoy, esto puede ser visto como una bendición, en vez de una mala fortuna, ya que los guitarristas dejaron de estar confinados a tocar *four on the bar* y se permitieron concebirse desde otro lugar, que con el tiempo los llevaría a posicionarse como

protagonistas del género.

Charlie Christian fue el primer gran transformador de este instrumento, participando fuertemente en la creación del Bebop y tocando en la orquesta de Benny Goodman, una de las más exitosas de la época de oro del swing. Sobre él, Ted Gioia en su libro “History of Jazz” dice:

Para muchos de sus contemporáneos, Christian pudo parecer más un acto de novedad que un presagio del Jazz futuro. Para esta generación pre-sintetizador, la electricidad era una cuestión práctica, ligada a iluminación en la calles y pararrayos, no a la actividad musical. Como Hampton y su vibráfono, puede no haber inventado su instrumento, pero se destacó sin embargo como uno de sus pioneros más visionarios, jugando con sonido amplificado en un tiempo en que esas aventuras tenían matices de un gran experimento. Aún así, la dedicación de Christian a la guitarra eléctrica representa sólo la parte más pequeña de su contribución al jazz. Con su osado sentido de travesura interválica, sus tresillos danzantes y sus semicorcheas swigueadas, su instinto de saltar alterando las notas más altas de la armonía, extrayendo el máximo de emoción de estas notas bemoles y sostenidas - con esas armas bajo su mando, Christian hubiese sido un maestro en cualquier instrumento. Su influencia en guitarristas posteriores difícilmente puede ser sobrestimada. Escuchar la pequeña cantidad de *performances* que dejó (...) y escuchar el material melódico que incontables guitarristas posteriores imitarían, a menudo pidiendo prestadas frases completas nota por nota como si esos dispersos 78s fueran un libro de texto sobre cómo solear con las seis cuerdas. Además de ser el primer gran guitarrista eléctrico en el jazz, Christian también demanda respeto como el más influyente. (Gioia, 2011, p. 144, traducción propia)

A partir de lo hecho por Christian, el desarrollo de la guitarra continuó a paso firme. Podemos destacar a grandes exponentes que le aportaron un salto de calidad, algunos de los más destacados son Joe Pass, Wes Montgomery o Jim Hall. Esto dió lugar a nuevas formaciones como el trío de guitarra reemplazando al tradicional trío de piano, cuartetos con piano y guitarra y una gran variedad de formaciones con instrumentos de viento en cuartetos o quintetos, en los cuales la guitarra conservaba su rol de instrumento solista. También fueron ellos quienes sentaron las bases de la adaptación de los elementos que componen el lenguaje del género, los cuales en su mayoría fueron desarrollados por pianistas, o instrumentos de viento, a la guitarra. Incluso fueron más allá, desarrollando estilos y vocabularios personales que alimentaron a incontables músicos, no solamente a guitarristas, hasta el día de hoy. Esto favoreció el nacimiento de una nueva generación, en la cual podríamos destacar a George Benson, Pat Metheny y John Scofield entre muchos otros, superadora respecto a sus predecesores en cuanto a su capacidad técnica, su conocimiento de la armonía y de temas que le aportan otra profundidad, como la historia del arte o la filosofía. Ésta camada de guitarristas excelsos aportó nuevas maneras de concebir el instrumento, así como posibilidades sonoras y tímbricas, cuestión favorecida por el avance tecnológico a partir de las décadas del 70 y 80. Cabe también destacar que, quizás por influencia del Rock, éstos nuevos exponentes superaron en popularidad a sus contemporáneos de otros instrumentos, llegando algunos de ellos a la categoría de estrellas del género.

2. 2. El jazz y la música folklórica argentina en la actualidad.

Al comenzar mi exploración en busca de autores, textos, artículos y/o libros sobre estas temáticas me encontré con distintas situaciones. Por un lado, en el caso del jazz, existen muchos libros que registran y analizan su historia, algunos de los cuales son relativamente

recientes, o tienen actualizaciones que lo son, como es el caso del ya citado “*History of jazz*” de Ted Gioia (2011); otros ya han quedado desactualizados, como “*El jazz*”, de Nueva Orleans al jazz rock (1962) de Joachim E. Berendt; o se enfocan solamente en una etapa puntual de este género, como “*West Coast Jazz: Modern Jazz in California 1945-1960*” (Gioia, T. 1992).

Podríamos decir que, a pesar de que existe una amplia bibliografía, no es fácil encontrar allí un reflejo de la actualidad del género. En cuanto a la música folklórica argentina, existen gran cantidad de estudios y escritos académicos con diferentes enfoques de los cuales se mencionan a continuación sólo algunos ejemplos. Desde la perspectiva de la antropología, el artículo “Itinerarios de los Estudios Folklóricos en la Argentina” (Blache y Dupey, 2007) ofrece un recorrido por la historia de este campo del conocimiento, mediante los distintos aportes que los investigadores realizaron y realizan. En “Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino” escrito por Ricardo J. Kaliman (2016), podemos encontrar el análisis de dos visiones desde la ilustración hacia la música folklórica, una que podemos describir como más elitista, y otra más horizontal. Cabe destacar que este trabajo se enfoca hacia las prácticas académicas o institucionalizadas, por ello el uso de la palabra *ilustradas*; es además un escrito con perfil histórico y analítico. Por último, “La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango” (Vila, J. C., & Vila, P. 2017) analiza la relación entre la música citadina y la campera durante la primera mitad del siglo XX, los cambios que atravesaba la sociedad argentina de la época, y la evolución de estas músicas hasta la aparición del tango.

En cuanto a la relación entre ambos géneros la bibliografía es mucho menos extensa. Berenice Corti en su artículo “*Hacia un “jazz argentino”: identidad, relocalización y discurso*” (2008) hace un gran aporte desde la perspectiva de las ciencias sociales, aunque podríamos

afirmar que su objeto de estudio se limita a los primeros años del nuevo milenio y a lo acontecido únicamente en la ciudad de Buenos Aires y alrededores, tomando como objeto de estudio tres agrupaciones muy destacadas de dicha ciudad. Podemos encontrar allí elementos que son muy relevantes para este trabajo en sus entrevistas a músicos argentinos, que abordan ambos géneros desde una perspectiva jazzística. Por ejemplo en su entrevista al gran baterista José María “*Pepi*” Taveira refiere: “Los ritmos folklóricos están emparentados con el afro y el swing. Tocar una chacarera y tocar arriba a lo Elvin Jones funciona, fluye rítmicamente” (citado en el artículo de Corti, B. 2008). Aporta también excelentes definiciones sobre la interacción entre los músicos de jazz, la relación entre la individualidad y lo grupal, la búsqueda de la propia identidad a través de la tradición, etcétera. Se trata sin duda de un artículo que aportará mucho a cualquier músico de jazz o persona que se interese en este arte.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, me decidí a realizar entrevistas a músicos que considero eminentes para saber sus opiniones respecto a la actualidad de estos géneros musicales y su interrelación, así como su visión general de la situación actual del quehacer musical y los músicos.

3. Marco teórico

En este segmento analizaremos tres elementos que están estrechamente relacionados: el estudio y la práctica en la actividad musical, el aprendizaje autorregulado y la autoetnografía. Acercaremos al lector un breve resumen de lo que algunos autores destacados han aportado en estas materias, con el fin de presentar estas teorías que son fundamentales para este trabajo.

3. 1. El estudio y la práctica en la actividad musical

Uno de los temas centrales de este documento es la importancia de la práctica y el tiempo de estudio como medio para alcanzar el desarrollo del músico profesional. Un libro que he releído en distintos momentos de mi vida es “Free play” (1990) del músico y escritor S. Nachmanovitch. En él, el autor desarrolla algunas ideas que son de mucha importancia en relación a estos temas. Refiriéndose a la práctica, reflexiona: “La idea occidental de la práctica es adquirir destreza. Está muy relacionada con nuestra ética de trabajo, que nos exige soportar la lucha o el aburrimiento, en aras de las recompensas futuras” (p. 85). En este sentido, destaca lo que en nuestra cultura se entiende muchas veces por práctica, algo tortuoso y/o aburrido, que tenemos que atravesar para adquirir una determinada capacidad. Es indudablemente importante recalcar la relevancia del esfuerzo y la constancia como necesarios para lograr los objetivos en los procesos de aprendizaje¹, lo que no implica que éstos conlleven necesariamente un sufrimiento. Es interesante observar desde esta perspectiva la película “Karate kid” (1984), allí se refuerza claramente esta visión de la práctica como algo casi tortuoso, pero con resultados excelentes luego de atravesado el proceso. En contrapartida, Nachmanovitch propone una visión diferente, en la cual se prioriza el propio proceso por encima de la obtención del logro: “En la práctica el trabajo es juego, es intrínsecamente gratificante. Es sentir a nuestro niño interno que pide jugar sólo cinco minutos más” (1990, p. 90). Esta visión, más relacionada con algunas culturas orientales que el autor nos presenta, tiende a repensar el tiempo de estudio como juego, como un momento que también puede ser placentero: “El dominio viene de la práctica, la

¹ 1- En este sentido cita un pasaje del libro “The blue cliff record”: “Si no estás bañado en transpiración no esperes ver un palacio de perlas en una hoja de pasto”. (the blue cliff record, citado en Free Play, p. 83).

práctica viene de la experimentación juguetona y compulsiva y de una sensación de algo maravilloso” (p. 90).

Stravinsky, en su “poética musical” se expresa en contra de lo que se comprende en la actualidad por “artista” y también de la importancia y casi potencialidad mágica de la “inspiración” y defiende el “descubrimiento y el trabajo”:

La idea de la obra a realizar está tan unida para mí a la idea de la ordenada disposición y al placer que de ella dimana, que si, caso imposible, me vinieran a traer mi obra terminada, me avergonzaría y desconfiaría como de una mistificación. (1942, p. 75)

Podemos quizás alinear la visión de Stravinsky con algunas ideas de Nachmanovitch, asumiendo ciertos riesgos, ya que el motivo de su poética no es abordar directamente estos temas.

Otra de las ideas que aborda *free play*, es la del contexto seguro que debe existir en el tiempo de práctica, en el cual no debe haber juicios de valor y en el que se intenta abordar lo que todavía no se está en condiciones de dominar (Nachmanovitch, 1990. p. 89). “Hay un momento para hacer cualquier cosa, para experimentar sin temor a las consecuencias, para tener un espacio de juego a salvo del temor a las críticas, para poder sacar afuera nuestro material inconsciente sin censurarlo antes” (p. 86). Incluso lo compara, en este sentido, con la psicoterapia.

Por último, destacaremos otro aspecto que aborda este autor: la idea de que la práctica conduce, a través del desarrollo de la técnica, a posibilitar la expresión de las propias ideas (en este caso musicales, pero esto puede extrapolarse a otras actividades) y que el estudio de un elemento, como puede ser un arpeggio o una escala, posibilita su asimilación a nuestro universo de posibilidades expresivas. En este sentido afirma: “La práctica da a los procesos creativos un ímpetu constante, de manera que cuando se dan los procesos imaginativos pueden incorporarse al organismo de nuestra imaginación” (p. 90). Y también: “practicamos hasta que nuestro oficio se

vuelve inconsciente” (p. 91). y por último: “La técnica es el vehículo para traer a la superficie un material inconsciente” (p. 91). Estas últimas dos citas son importantes porque señalan, por un lado, la imposibilidad de la expresión artística desprovista de técnica; y por otro, que el gran objetivo del tiempo de práctica es volver inconsciente, o automatizar ciertos movimientos o capacidades tanto físicas como mentales que, a pesar de tener una gran complejidad, se vuelven tan familiares que dejan de requerir esfuerzo para ser realizadas.

Es desde esta perspectiva que abordaremos el concepto de *práctica* y el de *estudio diario*, no entendidos solamente como un medio para lograr los objetivos que nos proponemos, sino como un fin en sí mismos. Como algo que será disfrutado a cada minuto, como el niño que juega y se niega a irse a dormir.

3. 2. El aprendizaje autorregulado

Barry Zimmerman (2010), uno de los más destacados teóricos del aprendizaje autorregulado, describe la situación de la enseñanza-aprendizaje en el siglo XIX de la siguiente manera:

El aprendizaje se consideraba una disciplina formal, y el hecho de que un estudiante no aprendiera se atribuía ampliamente a limitaciones personales en inteligencia o diligencia.

Se esperaba que los estudiantes superaran sus limitaciones individuales para beneficiarse del plan de estudios de la escuela. (Zimmerman, 2010. P 65, traducción propia)

Destaca también como un hecho que vino a modificar este estado de cosas que “En los albores del siglo XX, la psicología surgió como ciencia y el tema de las diferencias individuales en el funcionamiento educativo atrajo un amplio interés” (Zimmerman, 2010. P65, traducción propia).

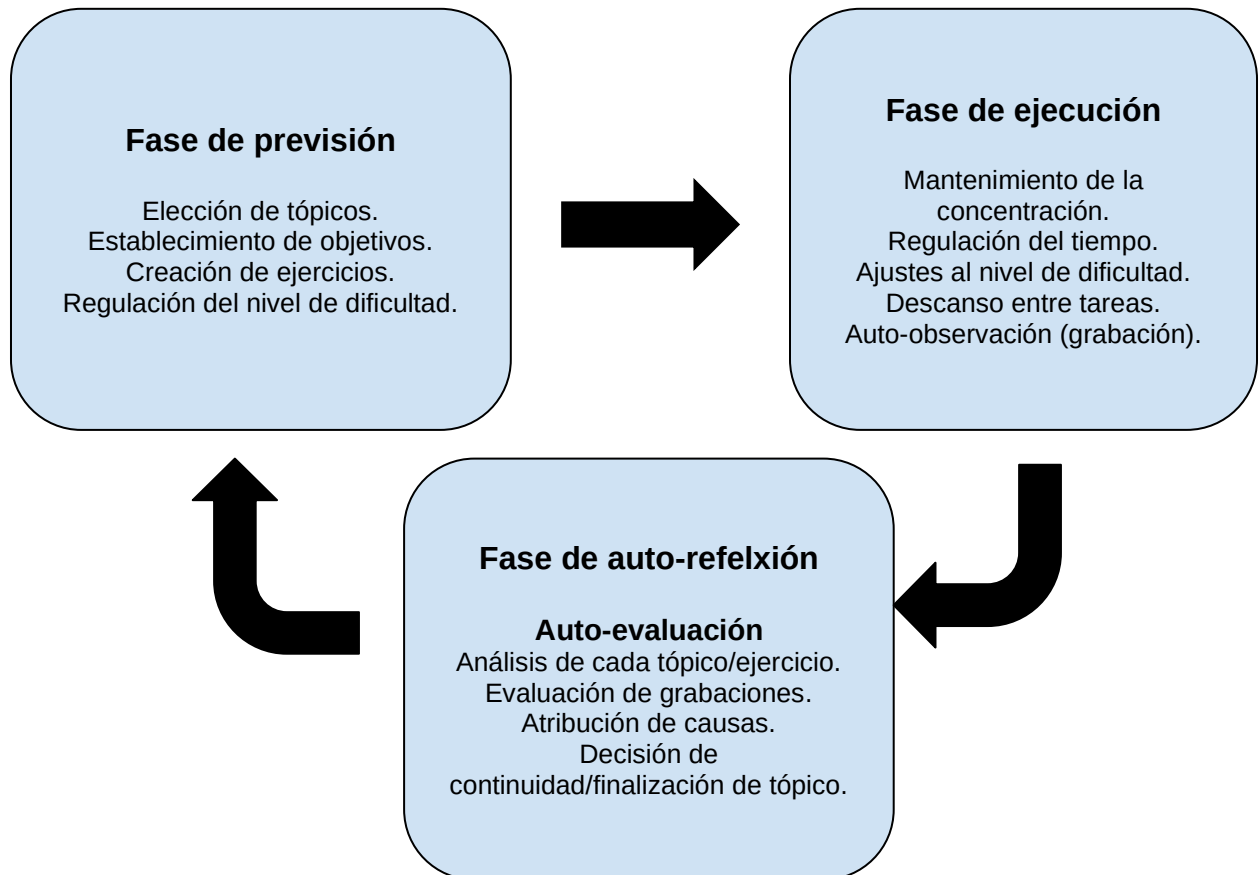
Pero no fue sino hasta fines del siglo XX y principios del XXI que surge el concepto de AAR (usaremos estas siglas para referirnos al aprendizaje autorregulado), de la mano de diferentes

autores, teóricos e investigadores que aportaron esta nueva perspectiva, la cual se centró en lo que los estudiantes necesitaban saber sobre sí mismos para manejar sus limitaciones durante los esfuerzos por aprender. (Zimmerman, 2010. P 65). Por otro lado, el filósofo Noam Chomsky, al ser entrevistado afirma: “El propósito de la educación, según esta perspectiva, es ayudar a las personas a aprender a darse cuenta cómo aprender por ellos mismos” (Chomsky, 2012, 1:26). En ella, comenta cómo el paradigma de la educación que nos llega desde la ilustración es generar individuos críticos, creativos e investigativos, en lugar de, como se busca en otro tipo de pedagogías más ligadas al control y la disciplina, personas obedientes y conformistas.

Las autoras Puustinen y Pulkkinen en su artículo del año 2010 “Modelos de aprendizaje autorregulado: una revisión” definen a este tipo de aprendizaje como “un constructo que describe las formas en que los individuos regulan sus propios procesos cognitivos dentro de un contexto educativo” (Pág. 269, traducción propia). La autorregulación no es una habilidad mental ni una destreza de rendimiento académico; más bien es el proceso de autodirección mediante el cual los alumnos transforman sus habilidades mentales en habilidades académicas. (Zimmerman 2010. P 65). Este autor destaca que la autorregulación es importante porque una de las principales funciones de la educación es el desarrollo de habilidades para generar aprendizaje significativo, el cual tendrá validez en el largo término. (Zimmerman 2010. P66). También señala que éste implica la autoconciencia, la automotivación y la habilidad conductual para implementar ese conocimiento de manera adecuada (Zimmerman 2010. P 66).

En su artículo “Modelos de aprendizaje autorregulado: una revisión” las autoras Minna Puustinen & Lea Pulkkinen analizan los cuatro principales modelos de este tipo de aprendizaje; son los correspondientes a los autores Boekaerts, Borkowski, Pintrich & Winne y Zimmerman. En él, concluyen que todos los autores asumen que el AAR comienza con algún tipo de fase

preparatoria o preliminar, pasando por la fase de ejecución real o concreción de la tarea, hasta una fase de evaluación o adaptación. (Puustinen & Pulkkinen. 2010. P280). El siguiente cuadro representa cómo fue abordada cada una de ellas desde una perspectiva personal.



Fase de Previsión

En esta etapa el principal objetivo es la fijación de metas, considerando mis conocimientos previos, mis debilidades y mis intereses. Los objetos de estudio surgen de éstos y de los elementos que se encuentran en las piezas estudiadas (solos, chord melodies, acompañamientos o melodías). Por ejemplo, en el solo de Jonathan Kreisberg, estudiado durante el primer semestre (ver sección 5.2.1.), se observa el uso de la escala alterada sobre acordes dominantes; es por ello que considerando que es esta una escala que no he estudiado en

profundidad, me aboqué a realizar diferentes ejercicios en la fase de ejecución durante varias semanas para mejorar mi capacidad de utilizar este recurso.

Otro de los aspectos importantes en esta etapa es la creación de ejercicios que faciliten el alcance de los objetivos establecidos; en este sentido, mi enfoque se basó en la dificultad progresiva de estos ejercicios. Continuando con el ejemplo anterior, comencé ejercitando sobre acordes dominantes aislados en las doce tonalidades; luego sobre cadencias de II, V, I en modo mayor y menor; para finalmente desembocar en un contexto más real, como pueden ser canciones del repertorio tradicional.

Fase de ejecución

Uno de los principales aspectos de esta fase fue el control y el aprovechamiento del tiempo de práctica. Para ello comencé estableciendo cuánto tiempo se dedicaría a cada ejercicio diariamente y estableciendo una rutina de entre tres y cuatro horas diarias de estudio en el instrumento. Otro aspecto fue la administración de las energías para lo cual se estableció un período de 15 minutos de descanso entre cada actividad, las cuales tenían un mínimo de 30 y un máximo de 60 minutos. Esto mejoró considerablemente mi capacidad de concentración y con ello la efectividad de cada ejercicio.

Fase de autorreflexión

En esta etapa intenté analizar los resultados y reflexionar sobre qué se podía mejorar en cada ejercicio, si era pertinente subir el nivel de dificultad del mismo o si ya se habían alcanzado los objetivos y por lo tanto se finalizaba la actividad. Si bien muchas veces es difícil realizar una autoevaluación, en algunos casos la realización de los videos que exige la universidad como evidencia del trabajo realizado, me ayudaban a auto observarme y sacar conclusiones al respecto. En otros casos tuve que apelar al autoconocimiento y recordar en qué situación estaba al

comenzar, con respecto a la habilidad que se estaba trabajando, y compararla con la situación final. De esta manera pude decidir con cierta seguridad cuando un tópico necesitaba más tiempo de trabajo, cuando podía subir la dificultad o cuando ya había logrado el objetivo.

3. 3. Antecedentes del estudio autoetnográfico de la práctica diaria del músico

Ante la escasez de trabajos académicos concernientes a la práctica diaria del músico instrumentista profesional, su administración del tiempo de estudio, definición de objetivos y herramientas para lograrlos, el presente trabajo intenta aportar desde la propia experiencia una visión de estos temas abordando las herramientas de la auto etnografía y el aprendizaje autorregulado. Con ello se pretende hacer un aporte a docentes, estudiantes y profesionales de la música o de otras disciplinas que deseen optimizar los procesos de aprendizaje y obtener herramientas que les permitan la autonomía.

En cuanto a los antecedentes podemos citar autores que enfocaron sus esfuerzos hacia el análisis de las instituciones educativas que se dedican al jazz, como la tesis del Maestro R. Sanchez Picasso “La educación del jazz en México: Antecedentes, actualidad, retos y visión”(2019); otros que aportaron a establecer métodos o libros de texto para esas instituciones con el fin de aportar a la sistematización de la educación, como el libro de David Baker “Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student” (1989); otros que desde una visión más filosófica intentaron aportar nuevas miradas sobre la improvisación y su aprendizaje como S. Nachmanovitch en su libro “Free play” (1990), o el famoso libro de Kenny Werner “Maestría sin esfuerzo” (2015).

Uno de los trabajos que sin dudas tiene muchos puntos en común con el presente documento es el artículo “Guided Metacognition in Instrumental Practice”, de John T. Hart Jr. (2014). En él se aborda la importancia de estructurar la práctica diaria del músico para lo cual aporta unas tablas que divide en tres niveles. También resalta el hecho de que a mayor nivel del músico, más necesitará de la autonomía para desarrollar sus capacidades. Si bien se encuentran muchas concordancias, el presente trabajo pretende tener una visión más amplia incorporando los conceptos de autoetnografía y aprendizaje autorregulado, así como aportando desde la propia experiencia un ejemplo de planificación con el fin de que cada músico pueda crear, basándose en él, el propio. Otro trabajo que guarda relación con este es “An Exploratory Study of Musicians’ Self-Efficacy to Maintain Practice Schedules” (J. Rojas and D. G. Springer, 2014), aunque desde un enfoque más cuantitativo, destaca la importancia de la autorregulación para el aprendizaje de los músicos, pero se enfoca en el mantenimiento de rutinas de estudio en contextos adversos. Por último, el artículo “Practice Education: Teaching Instrumentalists to Practice Effectively” (Oare, S. 2011) aborda la cuestión del aprendizaje autorregulado y la efectividad en la práctica a través de la fijación de objetivos, pero enfocado en un contexto de estudiantes principiantes, de escuelas primarias.

3. 4. El nomadismo

Con respecto a la elección del título del actual proyecto, “*Nómade*”, recurriremos al sociólogo y filósofo Zigmunt Bauman, quien en su libro “La modernidad líquida” (2000), describe dos etapas claramente diferenciadas de la era moderna: la primera modernidad, la cual denomina sólida, caracterizada por lo estable y duradero; y la segunda, la modernidad líquida o fluida, que describe como un momento en el que nada posee la estabilidad que solía tener para las generaciones pasadas, como ser el empleo (incluso la profesión), la vivienda, las relaciones y

el lugar de residencia, todo adquiere las características de un líquido, es decir algo cuya forma es inestable por naturaleza. En este sentido, reflexiona acerca del cambio de paradigma con respecto a la importancia que se le otorga a la territorialidad en este nuevo período de la humanidad. Describe el comienzo de la modernidad de la siguiente manera:

La febril construcción de naciones y estados-nación que se desencadenó (...) en toda Europa puso el “suelo” muy por encima de la “sangre” al sentar las bases del nuevo orden legislado, que codificaba los derechos y deberes de los ciudadanos. Los nómades, que menospreciaban las preocupaciones territoriales de los legisladores y que ignoraban absolutamente sus fanáticos esfuerzos por establecer fronteras, fueron presentados como los peores villanos de la guerra santa entablada en nombre del progreso y de la civilización. (p 18)

Continúa afirmando que durante la primera etapa de la era moderna, que denomina sólida, los hábitos nómades fueron mal vistos, incluso hasta considerarlos en contra de la ley. La ciudadanía, con los derechos que implica para los individuos, iba de la mano con el sedentarismo, y no pertenecer a un Estado implicaba la exclusión de éstos (p 18).

En contraposición, describe la situación actual de la siguiente manera:

Aunque ese trato todavía se aplica a la “subclase” de los sin techo, (...) la época (...) del dominio de lo sedentario sobre lo nómade tiende a finalizar. Estamos asistiendo a la venganza del nomadismo contra el principio de la territorialidad y el sedentarismo. En la etapa fluida de la modernidad, la mayoría sedentaria es gobernada por una elite nómade y extraterritorial. (p 18)

Recalca aquí cómo se ha revertido la situación entre estas dos etapas: hoy, las clases bajas son forzados a vivir sedentariamente, ya que buscan sacar el mayor provecho de los pocos bienes de

los que disponen, y ven cercenado su derecho a atravesar las fronteras en busca de mejores oportunidades; por el contrario, la clase dominante puede ejercer el nomadismo, principal característica del capital. “La élite global contemporánea sigue el esquema de los antiguos ‘amos ausentes’. Puede gobernar sin cargarse con las tareas administrativas, gerenciales o bélicas (...)”. (p 18)

Cabe destacar que más allá de la reflexión de este autor, existen en la actualidad más migrantes que en cualquier otro momento de la humanidad, en su mayoría pertenecientes a clases bajas, que eluden las leyes migratorias en busca de mejores oportunidades. Todo este estado de cosas me afecta fuertemente ya que, además de ser migrante, soy nieto de migrantes y, a pesar de pertenecer a esas clases bajas, he tenido la posibilidad de recorrer muchos lugares de América y habitar de manera estable algunos de ellos, siempre de manera legal, gracias a algunas circunstancias que me favorecen.

4. Metodología

4. 1. Investigación cualitativa

El presente trabajo se realiza bajo el paradigma de investigación cualitativa, sobre el cual J. Baez en su libro “Investigación cualitativa” (Báez, J., & De Tudela, P. 2006) aporta la siguiente definición:

La investigación cualitativa podría entenderse como una categoría de diseños de investigación que extraen descripciones a partir de observaciones que adoptan la forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y

vídeo cassettes, registros escritos de todo tipo, fotografías o películas y artefactos. (Báez, J., & De Tudela, P. 2006, p. 4)

Por otro lado, Lopez-Cano y San Cristobal Opazo la definen más claramente para nuestros propósitos enfocados a la investigación musical:

De lo que hablamos aquí no es de la noción general de “investigación”, sino de un concepto técnico de investigación entendida como una actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión. (López-Cano 2021, p. 38).

Con respecto a la elección del objeto de estudio, los mismos autores refieren:

“Habitualmente nos interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción.” (López-Cano 2021, p. 109). Es por ello que me incliné por esta metodología ya que consideré que era la que mejor se adapta a las necesidades del presente trabajo.

4. 2. La investigación sobre artes

Por su parte Henk Borgdorff en su libro “El debate sobre la investigación en las artes” pág. 9 define la *investigación sobre las artes* de la siguiente manera:

Es la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de

investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador. (Borgdorff, 2005, sección II “Sobre terminología y definiciones de investigación”, párrafo 2).

Esta metodología será aplicada especialmente en el análisis de composiciones, solos y trabajos fonográficos que han sido seleccionados para la extracción de elementos que puedan servir de materia prima para el actual trabajo, tanto para la composición, como para los arreglos o el trabajo autoetnográfico del estudio diario (aprendizaje autorregulado).

4. 3. La autoetnografía

Mediante este paradigma investigativo me aboqué a hacer un análisis profundo del estudio personal del instrumento y la improvisación durante los tres primeros semestres de la Maestría en Producción Artística de la UACH. En él se lleva un registro por acción en períodos semanales, detallando cada ejercicio y el tiempo que se emplea en él, así como una posterior reflexión sobre sus resultados. Con base en esa reflexión planifiqué cada siguiente semana de estudio. Sobre esta metodología Lopez-Cano y San Cristobal Opazo expresan:

Éste [el investigador] se convierte en informante o sujeto investigado sin abandonar su lugar de conductor de la propia investigación. Nos internamos en el campo de la autoetnografía, una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones. (López-Cano 2021, p. 138).

Scribano y De Sena, en su artículo “Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación.” (2009) nos aportan lo siguiente:

La realidad no se presenta de modo límpido para que el investigador la capte. La práctica del conocer tal vez pueda pensarse como un momento de aventura e imaginación sociológica, en la que se genera la participación de al menos dos polos: el sujeto y el objeto que construyen dicho conocimiento.

El investigador tiene el privilegio y la responsabilidad de ser sujeto y objeto. Ello permite la propia interacción con el objeto de estudio e implica la posibilidad de formular(se) preguntas y conocer pareceres. El investigador no es invocado, convocado o participado de un fenómeno determinado por sus "cualidades personales" sino por ser parte de una comunidad, de un colectivo o de un evento a observar. (pp. 5 y 6).

Es por ello que abordaremos el análisis del propio proceso de estudio durante los tres semestres mencionados. Es únicamente el propio investigador quien posee el conocimiento cabal de dicho proceso, sus dificultades, progresos, temores, conocimientos previos e intereses. En el mismo sentido, defienden, e incluso refieren como un deber, el uso de la primera persona, ya que la propia mirada es la que puede incorporar la reflexividad que una mirada externa estaría limitada a realizar (Scribano y De Sena, 2009, p. 6). También comentan, en un sentido más metafórico, que la investigación autoenográfica es como ir al "bosque sin mapa", pero conociendo el destino que se quiere alcanzar y los "caminos para alcanzarlos" (p. 6). Es importante destacar que esta investigación no busca enfocarse en la propia persona extrayéndose de lo social, sino dejar una evidencia del trabajo personal que pueda servir a otros en su propio proceso de estudio o en su actividad como docente. En ese sentido los autores opinan que “Desde la auto-etnografía (...) el

desafío es utilizar la propia experiencia para ampliar la comprensión sobre lo social.” (Scribano y De Sena, 2009, p. 6).

En cuanto a la elección de los hechos artísticos que se abordarán, López-Cano y San Cristobal Opazo afirman: “De manera particular, incluye objetos artísticos creados por el propio investigador-informante o por otros autores, pero que han sido apropiados por él mismo por alguna razón que le interpela profundamente.” (2021, p.141). En este sentido es importante aclarar que no todo el repertorio, los solos o los elementos que fueron objeto de estudio durante la maestría son incluidos en la investigación sino solamente aquellos que sean considerados para tal fin por sus características en relación con mis intereses, necesidades personales y conocimientos previos.

4.3.1. La autoetnografía crítica

Respecto de este enfoque autoetnográfico, los mismos autores refieren: “La autoetnografía se convierte en crítica cuando su cometido no es sólo cuestionar las acciones realizadas, sino observarlas críticamente, detectar sus limitaciones, problemas y defectos tanto en lo técnico como en lo creativo y artístico”. (López-Cano 2021, p. 145). Este enfoque será primordial en lo que se refiere a mi trabajo de documentación del estudio diario, así como la autorreflexión, sobre la cual aportan:

La auto-observación se complementa con la autorreflexión, un modo de pensar sobre sí mismo que implica introspección, análisis y evaluación de lo que hacemos (...) es un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas. Nos aislamos de la práctica para pensar en ella retrospectivamente (...). (López-Cano 2021, p. 159).

Es bajo esta perspectiva que se realizó el análisis de cada ejercicio, del tiempo que se le dedicó, de la manera en que se practicó y del contexto en que se aplicó, con el fin de optimizar el tiempo de estudio y generar un crecimiento libre de obstáculos a lo largo del período determinado.

Las rutinas son lo que solemos hacer recurrentemente en un período de tiempo determinado que puede variar desde un día, una semana, un mes o un año. Para comprender algunos aspectos característicos de nosotros mismos relacionados con la creación, puede ser muy importante conocer y analizar nuestras rutinas pasadas de estudio (...). Por ejemplo, un flautista intenta perfeccionar su técnica en el plazo de un año. Para evaluar sus progresos ha decidido grabar cada una de sus sesiones de estudio y llevar un diario cronológico con los acontecimientos más relevantes. Gracias a este procedimiento el flautista toma consciencia de las características de su rutina de estudio y se da cuenta de que algunos de sus hábitos no son del todo útiles para resolver sus dificultades. (López-Cano 2021, p. 147).

El registro por acción, según estos autores, puede arrojar información sobre *cómo*, mientras que el registro por intervalo es tendiente a descubrir *qué* hacemos cuando hacemos música. En ellos, se registran acciones concretas que se analizan para intentar aprender de ellas o intervenir en las mismas. (p. 156).

Estas metodologías, permitieron no solo optimizar el tiempo de estudio, sino también hacerlo más reflexivo, darle mayor estabilidad y continuidad, en comparación con otras épocas de mi estudio que, por carecer de planificaciones de este tipo, se volvieron más desorganizadas y en efecto menos provechosas para alcanzar los objetivos deseados.

A modo de resumen, podemos decir que la *Investigación sobre artes* fue la metodología elegida para lo que tenga que ver con análisis de composiciones, arreglos y solos elegidos para

enriquecer el presente trabajo; por otro lado la *auto etnografía crítica* fue la que guió el trabajo de la documentación, análisis y planificación del estudio autorregulado del instrumento a lo largo de los dos años.

4. 4. Entrevistas

Las entrevistas que se incluyen en el presente trabajo fueron realizadas a músicos eminentes que han dedicado su vida profesional, o parte de ella, a interpretar tanto *jazz* como *música folklórica argentina* y en ocasiones se han movido en la intersección de ambas. Estas se realizaron de diversas maneras según la disponibilidad de los entrevistados. En los casos en que accedieron a realizar entrevistas cara a cara (en la mayoría de ellos de manera virtual, ya que no nos encontramos en el mismo país), se hicieron de forma semiestructurada, intentando enfocar los temas que nos interesan, pero dejando siempre espacio a que las respuestas tomen distintos cursos y direcciones, según los pensamientos de cada entrevistado. Esto dió lugar a repreguntas que surgieron espontáneamente para profundizar en algunos puntos que consideré importantes a partir de las respuestas recibidas. Cabe resaltar que las preguntas previamente establecidas fueron distintas para cada entrevistado teniendo en cuenta su trayectoria, historia personal y su relación aparente con mi trabajo. La duración de estos encuentros varió entre 25 minutos y una hora y cuarenta minutos. En otros casos los entrevistados prefirieron responder de manera escrita para lo cual se le envió una serie de preguntas. Estas fueron, entonces, realizadas de manera estructurada, aunque intentando que las preguntas sean lo suficientemente abiertas, con la intención de no condicionar las respuestas.

5. Resultados

5. 1. Textos auto etnográficos

A partir de la lectura de un buen número de artículos auto etnográficos, me decidí a escribir algunos textos que dieran cuenta de mi recorrido y de las causas y el contexto en el cual se desarrolla este proyecto, esto con el fin tanto de la autorreflexión como de compartir al lector (y quizás oyente de la música resultante) estas experiencias.

Mi encuentro con el aprendizaje autorregulado

En el año 2014 emprendí un viaje de un par de meses de duración a Nueva York. Para ese entonces yo había terminado mi carrera como instrumentista especializado en jazz en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Argentina) y posteriormente había estudiado improvisación con dos de los mejores guitarristas de jazz de argentina (Guillermo Capocci y Patricio Carposi) por espacio de dos años con el primero y un año con el segundo. Por otro lado también había estudiado composición, arreglos, orquestación y contrapunto con el maestro Osvaldo Suarez en el mismo país durante dos años. Es decir que para el momento del viaje ya tenía una preparación de nivel profesional. Mis días en esa gran ciudad transcurrían entre asistir a conciertos, recorrer los sitios de interés histórico y turístico, y tomar clases con diferentes músicos. Alternaba entre habitaciones alquiladas, cuando el presupuesto lo permitía, y hospedaje gratuito a través de una página web que se dedica a ese fin para viajeros tipo *bag pack* o mochileros. En mis primeros días en Nueva York asistí a una clase con el guitarrista Steve Cárdenas, con el que no tuve un buen *feeling* y decidí no continuar; posteriormente probé suerte con el vibrafonista Behn Gillece, luego de escucharlo por casualidad en un bar, le pedí tomar clases con él ya que me gustó mucho su lenguaje. Con él tuve una gran afinidad y sus clases me sirvieron mucho. Pensaba continuar

pero decidí tomar una clase con el joven guitarrista israelí Yotam Silverstein, ya que un amigo de Argentina me lo había recomendado. Cabe aclarar que mi presupuesto no era tan abultado como para tomar tantas clases por lo cual debía elegir muy bien cuales eran las más provechosas. Lo contacté a través de facebook y acordamos un encuentro.

Al llegar a su casa en Brooklyn, muy cerca de donde me hospedaba por esos días, mi primera sorpresa fue su costumbre de dejar los zapatos junto a la puerta e ingresar a la casa descalzo, desconozco si esto es algo habitual en Israel, pero hace que uno se sienta como en casa y en un ambiente limpio. Por otro lado me asombró que las clases las hacía en la sala de su departamento, es decir que no tenía un espacio de estudio, o por lo menos no lo utilizaba con el fin de dar clases. No pude evitar notar que él recibía a sus estudiantes en pijama, pantuflas o lo que tuviese puesto en el momento, lo cual reflejaba su completa relajación y alejamiento de las formalidades. Todo esto me ayudó con la dificultad con que luché siempre en cuanto controlar mis nervios ante otros músicos, especialmente aquellos a los que admiro. Es decir, todo transcurría en un ambiente muy informal y relajado.

El comienzo de la clase fue lo que más gratamente me sorprendió y que se relaciona directamente con el presente documento. En todas las clases que había recibido hasta ese momento orientadas al jazz y la improvisación, al inicio del primer encuentro docente-estudiante, el primero proponía tocar alguna canción del repertorio tradicional para comenzar a conocer mis aptitudes y debilidades. Luego de ese período de conocimiento, comenzaba una etapa en la que el docente proponía las temáticas de estudio y el repertorio a abordar. En cambio Yotam propuso que yo toque una canción solo, sin acompañamiento, y que íbamos a grabarla y luego escucharla. Con los nervios creciendo en mí, accedí. Recuerdo que toqué “Stella by starlight” a un tempo medio, no estuvo tan mal. Luego lo escuchamos y, aún sin hacer ninguna observación, me

preguntó qué escuchaba yo sobre mi interpretación. Hice un análisis breve desde mi perspectiva marcando algunos puntos débiles. Su respuesta simplemente fue preguntarme cómo estudiaba, cuál era mi rutina de estudio, enfatizando que somos el resultado de cuánto y, especialmente, de cómo estudiamos. A partir de ese momento decidí que suspendería las clases con otros músicos y destinaría mis recursos económicos a las clases con él.

Comenzó entonces una serie de encuentros que se enfocaron en la transcripción de solos de músicos importantes en la historia del género, que eran consensuados por ambos, y en la creación de rutinas de estudio en las cuales se incluyan los elementos encontrados en ellos. Es por esto que esas clases marcaron para mí un antecedente muy importante para el presente trabajo, ya que fue en ellas que se evidenció la importancia de crear una rutina de estudio personal enfocada en incorporar los elementos técnicos propuestos a partir de los propios intereses y debilidades o puntos de mejora. Este mismo sistema hemos trabajado durante el presente período de la Maestría en Producción Artística de la UACH con el maestro R. Sánchez Picasso en la asignatura Guitarra jazz. Cada solo, canción, chord melody o acompañamiento que trabajamos fue propuesto por mí y consensuado con él.

Si bien estas experiencias que acabo de narrar se enfocan directamente hacia el aprendizaje autorregulado, no tenía conocimiento de este término hasta que me topé con él buscando artículos académicos o libros relacionados al tema de mi investigación, que se enfoquen en el estudio del músico profesional o estudiante avanzado. Luego de conocer a los principales autores del AAR y profundizar en la teoría de Barry J. Zimmerman, estoy convencido que este es el mejor camino para desarrollar las capacidades de un músico profesional y puede ser utilizado tanto por docentes como por estudiantes que deseen tener autonomía en su forma de estudio.

Investigando sobre Autoetnografía

Mi primer acercamiento a la maestría de la UACH fue a través del Maestro Armando Nuñez Portillo, quien era el principal docente en ese momento y había sido el creador de la misma, además de un músico y docente muy reconocido. Desde que hablé con él por primera vez a través de un correo electrónico recibí su cordial respuesta y su gran interés por que yo participara de la misma. A la siguiente semana volvimos a hablar y él ya había escuchado mis discos y mis videos y comenzó a asesorarme para el ingreso a la universidad y para mi venida a México. Esto generó en mí una gran alegría y fue determinante para decidirme a realizar el cambio de país, lo cual siempre acarrea muchas dificultades y una gran inversión tanto económica como de energía.

El enfoque del maestro con respecto al proyecto para la maestría era casi exclusivamente artístico, cabe resaltar que la maestría es en “Producción Artística”, y en eso se basó mi proyecto: en crear un repertorio que sería interpretado en un concierto y grabado en audio y video, y en el cual se integraría el lenguaje tradicional del jazz con el aporte del folklore argentino. Durante el proceso de admisión en el primer semestre de 2020, que incluía exámenes de diferentes tipos y entrevistas on line, estalló la pandemia de COVID-19. Los aeropuertos se cerraron y el confinamiento en todo el continente americano fue total desde marzo, lo cual me impidió viajar, desde Colombia donde residía, hacia México, para empezar a cursar en agosto del mismo año. De cualquier manera la universidad se comprometió a respetar mi plaza para el año siguiente en caso que la situación mejore y finalmente pueda viajar. Esto me generó un gran desánimo y preocupación sobre si podría viajar cumplido ese plazo. Casi simultáneamente el maestro Nuñez comenzó con graves problemas de salud que tristemente llevaron a su fallecimiento. Quedé realmente muy desorientado porque él era mi contacto en la universidad, sería mi director de

tesis y mi principal maestro. Luego de ese primer *shock* que me generó la noticia continué comunicándome con la coordinadora de la maestría y viendo su predisposición a ayudarme, decidí igualmente entrar a la maestría.

Pasado ese largo año de espera pude viajar, superando las dificultades que acarreaba tomar un vuelo internacional durante la pandemia. A mi llegada los docentes con los que me encontré me recibieron de gran manera y pude formar un comité asesor que me llevó hacia nuevos horizontes. Su idea del documento que debía redactar para acompañar mi producción era muy diferente de la planteada por Nuñez. En cambio ellos tenían una gran inclinación hacia la investigación, lo cual no estaba previsto en mi anteproyecto. Al principio esto me asustó, ya que mis estudios dentro de la música o la pedagogía no incluían cuestiones como metodología de la investigación, por lo cual esto me resultaba muy ajeno. Esta dificultad pudo encausarse ya que, además de lo artístico, mi anteproyecto hacía énfasis en el estudio del instrumento, al cual le dedicaría, esa era mi propuesta, varias horas diarias para de esa manera elevar mi nivel como músico instrumentista e improvisador. Por este motivo recibí la sugerencia de diversos profesores de desarrollar una investigación auto etnográfica.

Comenzó entonces una etapa de investigación y lectura sobre esta metodología, sus autores referentes y literatura existente. Buscando artículos que se relacionen con mi idea. La primera etapa fue familiarizarme con el trabajo de investigadores como Ellis, Bochner y Mercedes Blanco, entre otros. Allí comencé a comprender de qué se trataba este enfoque. Posteriormente intenté en vano encontrar trabajos similares al mío, que se enfoquen en el estudio diario de un instrumento musical y de la improvisación (en mi caso se trataba de la guitarra en el jazz) mediante un registro de los ejercicios, los tiempos dedicados a ello y las temáticas que se abordaban. El único ejemplo que pude encontrar es el incluido en la página siete del presente

documento el cual citan Lopez-Cano y Opazo acerca de un flautista que registra durante un año sus sesiones de estudio. Aunque cabe destacar que en este caso los autores se valen de este caso imaginario para explicar la metodología, no se trata de una investigación real.

Es por esto que decidí, animado por mis docentes y asesores, emprender la escritura del presente trabajo, con el fin de ayudar a otros en su proceso de autoaprendizaje o en su labor docente, para poder guiar a sus estudiantes y darles herramientas que les permitan estructurar metodologías de estudio autónomas a través de la autorregulación, la autorreflexión y el autoanálisis.

Mi experiencia como nómade y el jazz

Mi infancia estuvo marcada por un evento que significó un cambio rotundo en mi vida hasta ese momento. A los once años, y luego de haber vivido toda mi vida en la misma casa en las afueras de Buenos Aires, y asistir a la misma escuela con el mismo grupo de amigos, mi familia decidió mudarse a una pequeña ciudad, un pueblo de setenta mil habitantes llamado Rafaela, a casi 600 kilómetros. Esta primera experiencia de cambio de hábitat me marcó para siempre, supuso un cambio de vida que, a pesar de las dificultades que trajo, terminó siendo altamente positivo para mí. Allí pude disfrutar de la libertad que otorga vivir en un lugar seguro siendo un preadolescente, hacer nuevos amigos y conocer otra forma de vida.

Otra situación que me marcó fueron los dos viajes a Brasil que realizamos con la familia siendo yo aún más chico. Recuerdo la fascinación que me generaba escuchar otro idioma e ir aprendiendo palabras nuevas, o comer platos totalmente diferentes con nombres desconocidos. Lo percibía como si estuviera en otro mundo.

Ya como adulto pude comenzar a viajar por mi cuenta. Primero algunas experiencias de pocos días por distintas regiones de Argentina y luego cuatro viajes a Brasil que, si bien no

fueron tan extensos como hubiese deseado, alcanzaron para conocer diferentes regiones y disfrutar de la música y la cultura de ese hermoso país. Luego llegó mi primer experiencia real como mochilero, un recorrido de alrededor de un mes y medio comenzando en el norte de Argentina, atravesando Bolivia y luego Perú, hasta llegar a Cusco y Machu Picchu. Al año siguiente otro viaje de aproximadamente la misma duración me llevó a recorrer Colombia, sus dos principales ciudades, Bogotá y Medellín, y luego toda la costa del Caribe, desde el límite con Panamá hasta la frontera con Venezuela. El siguiente año fue el turno de Nueva York, un viaje un poco más extenso en el que me dediqué a conocer y disfrutar de la ciudad, los conciertos de Jazz, tomar clases con grandes músicos y conocer gente de todo el mundo en una de las ciudades más cosmopolitas que existen.

Luego de estas experiencias, sentía que el siguiente paso era ya no viajar como mochilero o como turista tradicional, sino vivir en otro país. Sentía que hacer contacto con una cultura tratando de observar todo lo que podía mientras recorría su tierra durante un tiempo corto ya no alcanzaba. Había que sumergirse más profundamente. Por esa misma época me casé con mi compañera que conocí en Buenos Aires, ella es colombiana. Después de un tiempo decidimos ir a vivir a ese país. Fueron cinco años en los que pude aprender otra forma de ver la vida, disfrutar del clima tropical, de sus exuberantes paisajes y la calidez de su gente. Dadas las circunstancias difíciles económicamente que atravesamos allí, surgió la idea de buscar becas para estudiar una maestría en otro país y emigrar nuevamente. Fue así que encontré la Maestría en Producción Artística de la UACH, en Chihuahua, en el norte de México, hacia allí partimos en busca de nuevas experiencias y nuevos aprendizajes.

En cada lugar en el que estuve traté de absorber y disfrutar al máximo su cultura, su música, su cosmovisión. A través de esos viajes pude entender que el ser humano es un animal

de costumbres, y que existen muy diversas maneras de vivir y de entender el mundo. Presencié un casamiento en unas casitas aisladas del mundo en la Isla del Sol, entre Bolivia y Perú, en el que un reducido número de personas danzaban en ronda tocando sus instrumentos precolombinos. También otro humilde casamiento en una casa en un pueblito del sur de Brasil, en el que una *roda do samba* aunó no sólo a la familia, sino también a los vecinos y a los que pasábamos por allí en torno a la música. Estuve en un taxi en Nueva York con un israelí, conversando con el taxista descubrimos que era musulmán, y ambos terminaron reflexionando sobre el conflicto entre sus países y concluyeron que sus pueblos eran hermanos y que debían finalizar la guerra. Ví personas que no necesitan dinero para vivir, en una casita en medio de la montaña en Bolivia, con su cabra y su pequeño sembrado de maíz y ví limosinas en la Quinta Avenida.

No puedo dejar de relacionar mis viajes con la inclinación que el jazz ha tenido desde su origen a absorber y utilizar a su manera elementos de otros géneros musicales provenientes de muy diversos lugares del mundo. Cabe recordar su origen en el estado de Luisiana, el cual había cambiado en el transcurso de pocos años entre los dominios de Francia, España, Francia nuevamente y finalmente Estados Unidos. Allí convivían hacia fines del siglo XIX (momento en que comenzó a gestarse el jazz) franceses, españoles, africanos, descendientes de culturas prehispánicas y norteamericanos, entre otras culturas; así como las mezclas de todos ellos. Cabe destacar a los “criollos”, producto de la mixtura entre africanos y franceses, muchos de los cuales eran libres y habían logrado un cierto ascenso social y jugarían un rol importante en la creación de este género. Estados Unidos era una nación incipiente que fue el caldo de cultivo ideal para la nueva música.

A lo largo de su historia, el jazz tuvo acercamientos muy notorios y destacables a la música cubana y puertorriqueña, al *bossa nova* brasileño, a la música española y la música clásica, entre muchas otras sólo por citar algunas. De todas tomó elementos para reutilizarlos a su modo, sin pedir licencias. El resultado fue siempre de mutuo crecimiento. De todos estos encuentros salió fortalecido y es un proceso que continúa en nuestros días.

5. 2. Análisis de obras

A continuación se incluyen algunas de las obras que analicé a lo largo de la maestría a modo de ejemplo. El primero (punto 5. 2. 1.) es un solo del guitarrista Jonathan Kreisberg en la canción *Autumn in New York*, grabado en vivo en el año 2008. De ese análisis se extrajeron muchos elementos que fueron abordados en mi planificación de estudio de la guitarra y la improvisación durante el primer semestre de la maestría (ver anexo 8.1. y 8.2.). El segundo (punto 5. 2. 2.) es un análisis del disco “*This meets that*” del guitarrista John Scofield. Este trabajo discográfico representa una importante referencia para mi producción musical ya que ambos comparten la instrumentación, la idea artística en cuanto a rescatar repertorio de la tradición popular y el énfasis en la improvisación. Fue, entonces, un faro también a la hora de la realización de mis arreglos. El tercero (punto 5. 2. 3.) es un análisis de la pieza “*Canyengue*” de Ástor Piazzolla. De ella extraje elementos para la composición y arreglo de la pieza “*El chamuyo*”.

5. 2. 1. Jonathan Kreisberg solo en “*Autumn in New York*” grabada en vivo en formato de trío en Jazzbaltica, Salgau, Germany, el 5 de julio de 2008

Ritmo

El primer aspecto que observaremos es el rítmico. Recomendando con vehemencia la escucha atenta de la pieza para apreciar los elementos que se describen a continuación. Cabe aclarar que, por tratarse de una balada, Kreisberg toca todo el tiempo en *double time feel*, es decir que el pulso de su línea melódica se duplica, más allá que el del resto de la banda no lo haga. Es por ésto que decidí escribir el solo como si el tempo real fuese el del guitarrista, ya que de no haberlo hecho de esa manera, la partitura estaría plagada de fusas y tresillos de semicorchea, por lo que sería muy compleja su lectura. La persona que desee comparar la partitura de la canción original con los ejemplos de éste artículo notará que cada acorde tiene el doble de duración en éste último. Hecha esa aclaración, ahondaremos en su análisis.

Una de las características más destacables del solo es su continuo pasaje de la subdivisión binaria a la ternaria, elementos que suelen usar algunos bateristas, pero que no es habitual encontrar en un solo de guitarra. En la *master class* a la cual pude asistir, impartida en Buenos Aires en el año 2013 en el contexto del Festival de Jazz de esta ciudad, por el mismo Kreisberg, refirió que tomó estos conceptos del baterista Philly Jo Jones. El elemento ternario se observa no sólo en la gran cantidad de tresillos (Imagen 1), sino que también hay que considerar que en algunos pasajes donde vemos corcheas, éstas tienen *swing*, es decir que el guitarrista continúa inmerso en su compás interno de 12/8.

Imagen 1:

De hecho mi opinión es que él piensa todo el solo en ese compás, quizás a excepción de los compases 41, 42 y 43 (ver imagen 2) en los que toca frases en corcheas y notas largas a la manera convencional.

Imagen 2:

Es destacable que los músicos que lo acompañan suelen sugerir este tipo de subdivisión también, sin duda inspirados por Kreisberg, como se puede apreciar claramente por ejemplo en los adornos que realiza el baterista en los platillos durante las notas largas con las que finaliza el solo de guitarra. De no utilizar la subdivisión ternaria, figuras rítmicas como las que encontramos en el compás 4 o el 21 serían difíciles de concebir.

Imagen 3:

Es llamativo que, para darle variedad y no tornar excesivo el uso de este recurso, utiliza frases en semicorcheas (fusas en el *tempo* real) que llevan al oyente nuevamente al ámbito binario. Ésto se

puede observar en la imagen 5, en la que se encuentra el solo de principio a fin. La discusión sobre si Kreisberg piensa las semicorcheas dentro del compás de 12/8 o si cambia su mentalidad a binario en esos pasajes la considero intrascendente.

Otro elemento muy rico rítmicamente, es el utilizado en los primeros tres compases (imagen 4). Se trata de tresillos de negra pero con un patrón de sólo dos notas (la primera es la melodía y la segunda el acorde) que se va desplazando a lo largo de los tresillos, ésto se indica con las ligaduras. Podemos encontrar tresillos de negra también en los compases 12 y 60, lo cual demuestra que continúa con esa figuración en su repertorio rítmico. También sería una opción pensar que los tresillos de negra son tresillos de corchea en el *tempo* original de la canción.

Imagen 4:



Análisis armónico

El segundo elemento que consideraremos es el de la relación armonía - línea, es decir cómo se relacionan las diferentes estructuras que emplea Kreisberg sobre cada uno de los acordes, incluso en los casos en los que decide tocar *outside*, entiéndase fuera de la armonía o más precisamente sobre otros acordes que se proponen desde la propia línea, generando un plano diferente al de la armonía que ejecuta en este caso el contrabajo.

En la imagen 5 podemos observar el solo en toda su extensión para facilitar su lectura. Con números o letras en color rojo se indica la pertenencia armónica de las notas en el tiempo

fuerte del compás (primer beat) o la nota con la que se ingresa al acorde. No se distingue entre séptimas mayores o menores ni terceras mayores o menores ya que se entiende que es la que pertenezca al acorde correspondiente. La nota fundamental de cada acorde está indicada con una “r” (raíz). Los acordes no serán analizados ya que Kreisberg los ejecuta en otro plano dinámico y no forman parte de la línea melódica.

Imagen 5:

Autumn in New York - Jonathan Kreisberg solo

Transcripción: Damián Pieruccioni

$\text{♩} = 115$ Fm^7 r

Gm^7 5 Am^7 r Bb^6 3 C^7 r

Fmaj^7 ap 5 Gm^7 Am^7 r $\text{D}^7(\text{b}9)$ $\text{b}9$

Gm^7 ap r Am^7 3 Bb^6 r C^7 3

$\text{A}\flat^{\circ}7$ 3 D^7 7 Gm^7 5 ap^7 7 Bbm^7 7 Eb^7 ap 3

$\text{A}\flat\text{maj}^7$ 5 Bbm^7 Enc. r Eb^7 5 $\text{A}\flat$ r $\text{D}^{\circ}7$ 7 G^7 3

Cm^7 3 $\text{D}^{\circ}7$ 3 $\text{G}^7(\text{b}9)$ ap r

Cmaj^7 3 B

C^7 $\#5$ Crom. run 7

2 Gm⁷ 9 37 Am⁷ 7 Bb⁶ 6 C⁷ 7

41 Fmaj⁷ 5 Gm⁷ ap 3 Am⁷ 7 D7(b9) #9 Db⁷ 3

45 Cm⁷ 9 3 Dm⁷ 9 3

47 Ebm⁷ 9 3 F⁷ 3 3

49 Bbm⁶ 3 Abm⁶ 6 3

51 Gb⁷ 6 5

53 Fm⁷ 3 C⁷ 3 Fm⁷ 5 Ab⁷ 3

57 Dbmaj⁷ 5 Ab⁷ r

59 Dbmaj⁷ 7 3 Ab⁷ 3

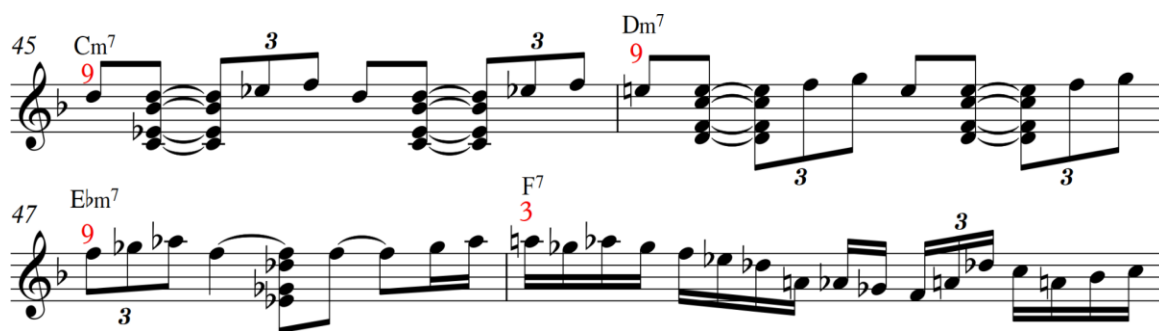
61 Gm⁷ 5 Am⁷ 7 Bbm⁶ 3 C⁷ #5

65 Fm 5 Gm⁷

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'NÓMADE 41'. It consists of ten staves of music, each containing measures 2 through 65. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various chords (Gm7, Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Dm7, Ebm7, F7, Bbm6, Abm6, Gb7, Fm7, Ab7, Dbmaj7) and specific notes or intervals (9, 7, 6, 5, 3, #9, r). There are also triplets and other rhythmic markings. The score ends with a double bar line at measure 65.

Es de destacar la elección del músico de ingresar siempre por notas pertenecientes al acorde, lo que favorece la identificación y correspondencia entre la línea y la armonía, y demuestra un completo control y conocimiento de ésta. Existen sin embargo ciertas excepciones, los compases 4 y 33 se dejaron en blanco ya que corresponden a rearmonizaciones que se analizarán en la siguiente sección. En los compases 9, 13, 22 y 32 utiliza apoyaturas en tiempo fuerte que son rápidamente resueltas a la nota objetivo que se indica en cada caso. En los compases 24 y 42 la nota objetivo se ubica *on beat* precedida de una nota de aproximación *off beat*. Las únicas ocasiones en que no utiliza una nota del acorde recurre al uso de la novena (menor o mayor según corresponda a cada caso), véase especialmente los compases 45 al 47 (imagen 6), en los cuales utiliza un paralelismo para los acordes Cm7, Dm7 y Ebm7, destacando en todos ellos la novena, generando un *in crescendo* que alcanza su clímax en el F7.

Imagen 6:



En este caso los acordes sí cumplen la función de armonizar la línea melódica, como en un *chord melody*, a diferencia de lo que sucedía anteriormente, donde los utilizaba en un segundo plano en los lugares en los que la línea melódica reposa.

Otra situación excepcional podemos encontrar en los compases 26 y 36. En el primer caso (imagen 7), la nota objetivo, perteneciente al acorde (Bb, raíz de Bbm7) no se ubica en el

primer pulso sino que está precedida de un *enclosure*, o doble aproximación diatónica superior (C) y cromática inferior (A).

Imagen 7:



En el caso del compás 36 (imagen 8) la nota objetivo Bb (séptima menor de C7) está precedida de una corrida cromática (*chromatic run*) desde la nota D, pasando por Db, C y B.

Imagen 8:



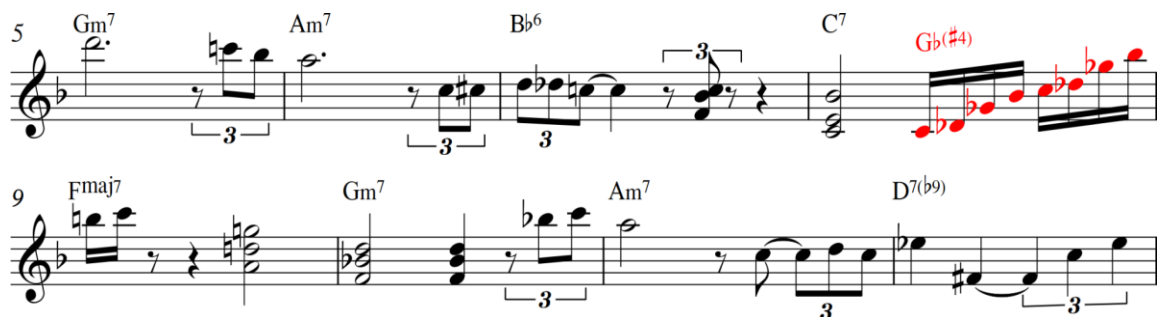
Rearmonización

En las siguientes imágenes los diferentes colores representan los distintos tipos de dispositivos armónicos empleados, en rojo se destacan las rearmonizaciones, en verde la elección de escalas no diatónicas y en amarillo los cromatismos sucesivos. En cuanto a la elección de rearmonizaciones (resaltadas en rojo) podemos encontrar como primer ejemplo el compás 4 (Imagen 9), donde utiliza la escala por tonos de F sobre el Fm7 original.

Imagen 9:

Esta elección puede parecer poco convencional ya que no conduce a su resolución como dominante en el siguiente acorde (Gm7). Una explicación posible para ésta situación es que dentro de la inestabilidad que genera la escala por tonos, la nota más aguda (C# conduce naturalmente a la nota D del siguiente compás, que no sólo tiene importancia por estar en tiempo fuerte y tener tres pulsos de duración sino que además es la nota en la que reposa la primera frase de la melodía de la pieza.

En el compás 8 (Imagen 10) podemos encontrar una típica sustitución tritonal. Es destacable que el acorde propuesto por Kreisberg (Gb) no tiene séptima y sí la #4. Este acorde es desplegado en dos octavas y la misma nota de partida es la nota de llegada (C, es #4 del Gb y quinta en el F respectivamente).

Imagen 10:

En el compás 14 (Imagen 11) encontramos una sucesión de acordes que forman una cadencia auténtica compuesta con intercambio modal hacia el F. El acorde subdominante es

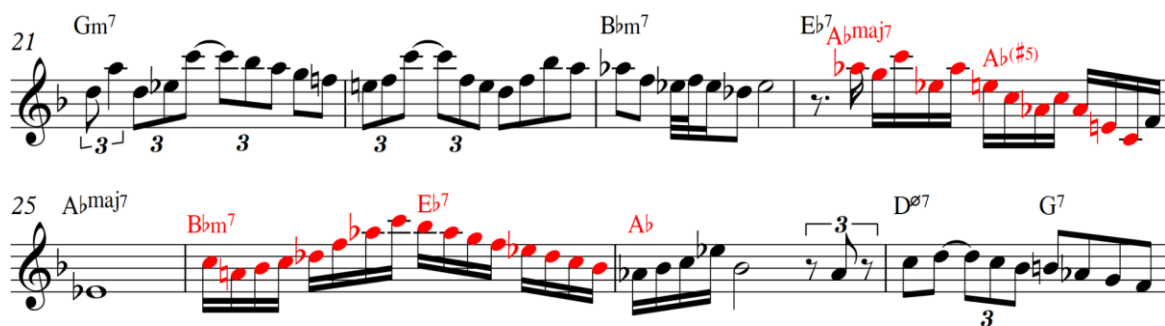
Bbm(maj7), el dominante (C7) está reemplazado por Db°7, lo que aporta la b9 del acorde de C7, una sustitución típica del lenguaje Bebop. Ésto encuentra resolución en F triada. Estos tres acordes son expresados desde la línea sobre el Bb6 que suena en ese compás ejecutado por el contrabajo.

Imagen 11:



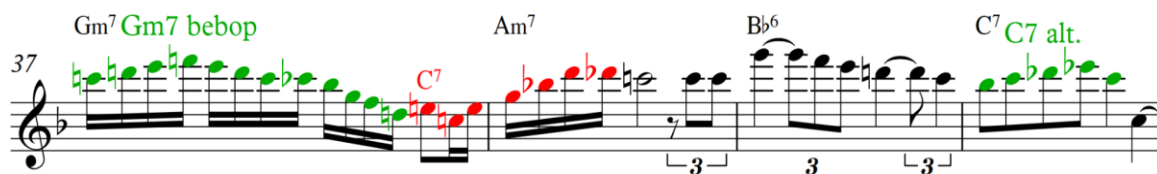
En el compás 24 (Imagen 12) sobre el Eb7 el guitarrista emplea el acorde al cual resuelve (Ab) y luego lo transforma en un Ab#5, lo que puede ser interpretado como un E#5, es decir el dominante del Eb7.

Imagen 12:



En el compás 26 (Imagen 13) sobre el Abmaj7 que dura tres compases, utiliza la cadencia IIm7 V7 I, pero esta vez no en forma de acorde sino de escala, la armonía que él sugiere puede identificarse por el *enclosure* inicial y las notas *on beat*.

Imagen 13:

Imagen 15:

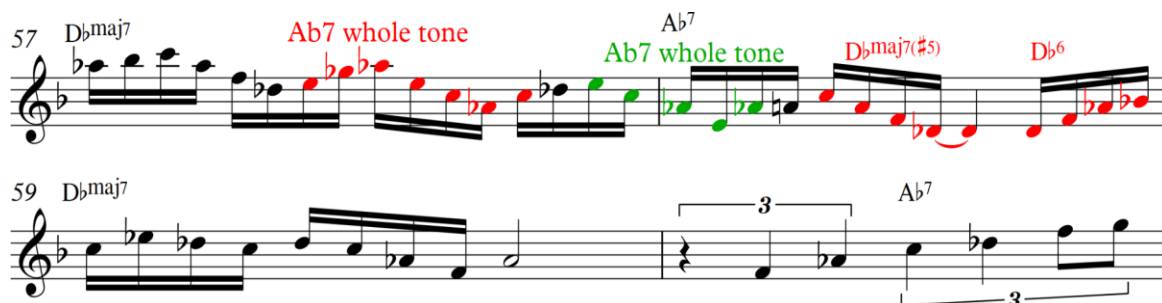
En el compás 49 (Imagen 16) encontramos una superposición típica, el Dbmaj7 sobre el Bbm7, es decir que el arpeggio del Dbmaj7 aporta la novena del Bbm7.

Imagen 16:

En el compás 57 (Imagen 17) vemos la utilización del dominante del acorde real: el Ab7#5 sobre el Dbmaj7. Éste es un dispositivo tradicional utilizado a través de la historia por músicos destacados como una forma de dar movimiento a la línea mediante la tensión que genera el dominante y su resolución.

Imagen 17:

En el compás 58 (Imagen 18) utiliza el sobre el dominante Ab7 el arpeggio de Dbmaj#5 y anticipa la resolución al Dbmaj7 del siguiente compás al tercer pulso del compás 58.

Imagen 18:

En el compás 68 (Imagen 19) genera un acorde de paso entre el Fm7 con el que cierra la forma de la canción y el Gm7 con el que abre el siguiente coro. El acorde de paso es Gbm7, expresado en un arpeggio.

Imagen 19:

Elección de escalas no diatónicas

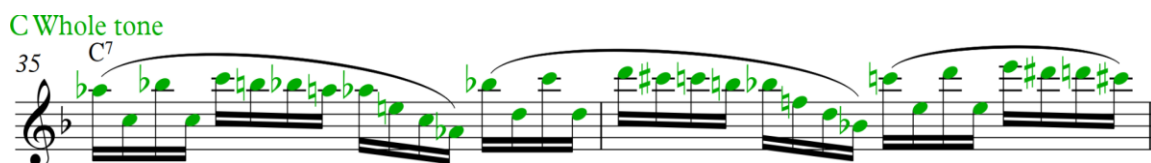
En el compás 19 (Imagen 20, resaltado verde) utiliza la escala alterada (séptimo modo de la escala menor melódica) tanto en forma de escala como en arpeggio. La resolución a la quinta del Gm7 luego de un *enclosure* es típica.

Imagen 20:



En el compás 19 (Imagen 21) utiliza la escala hexatónica de tonos enteros. En el primer pulso con dos líneas oblicuas que derivan en la corrida cromática del segundo pulso conduciendo al arpeggio aumentado en el tercero. Este patrón de tres pulsos se repite subiendo por tonos a partir del cuarto pulso de dicho compás y del tercer pulso del siguiente.

Imagen 21:



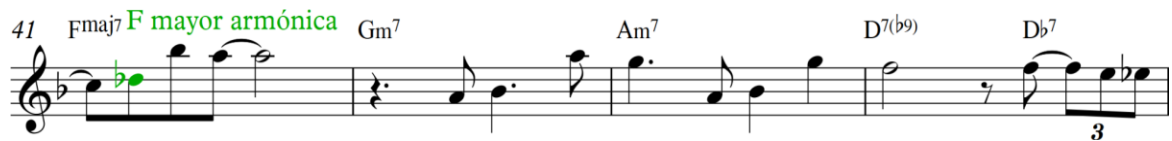
En la imagen 22 podemos observar dos situaciones: en el compás 37 la escala menor de Bebop, con su cromatismo característico entre la 4ta y la 3ra del Gm7; y en el 40 nuevamente la escala alterada, aunque no esté completa, sobre el C7.

Imagen 22:



En la imagen 23 vemos por primera vez la aparición de la escala mayor armónica de F con la 6ta menor no resuelta.

Imagen 23:



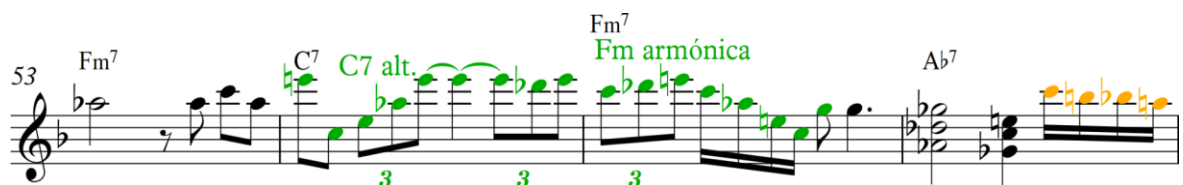
En el compás 48 (Imagen 24) se aprecia nuevamente el uso de la escala alterada, esta vez en el F7.

Imagen 24:



En el compás 53 (Imagen 25) nuevamente la opción elegida es la escala alterada sobre el C7, la cual nuevamente es resuelta sobre la 5ta del Fm7. En el siguiente compás opta por la escala menor armónica, sin duda una sonoridad poco habitual para un acorde menor.

Imagen 25:



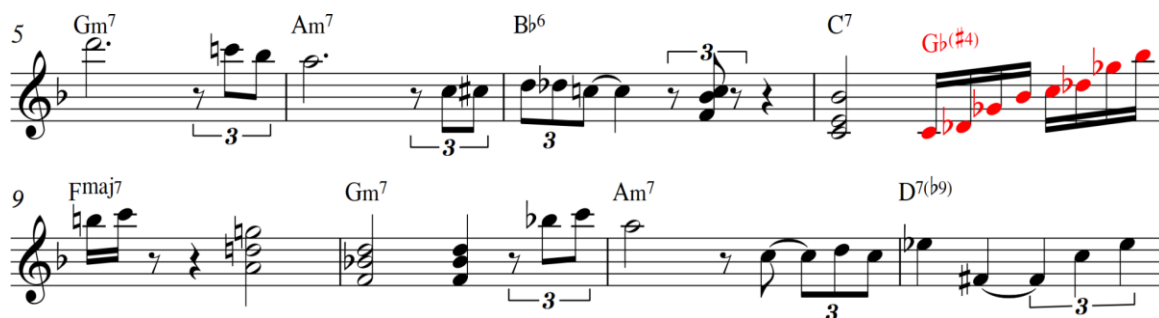
En la imagen 26 podemos observar en el pasaje de un compás al otro el uso de la escala por tonos sobre el Ab7, cabe recordar que lo resaltado en rojo corresponde a las rearmonizaciones vistas en el apartado dedicado a ello.

Imagen 26:

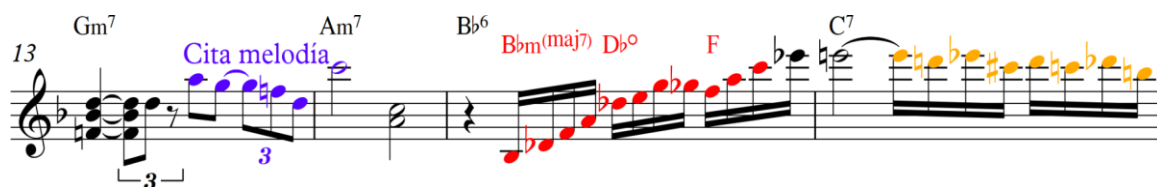
En el compás 64 (Imagen 27) nuevamente eligió la escala alterada sobre un dominante (C7).

Imagen 27:

Otro aspecto melódico destacable es su uso de pasajes extremadamente verticales (imagen 28), como en el caso del compás 8, en el cual en sólo dos pulsos y medio genera una subida de dos octavas que se completan en el C agudo del compás 9. Este tipo de curva melódica abunda en el solo en forma de arpeggios tríada, arpeggios de séptima o como sucede en este caso, la tríada de Gb está precedida de una apoyatura (Do) hacia la 5ta (Reb).

Imagen 28:

Un último elemento a destacar es su uso de citas de la melodía, la cual no pierde de vista a pesar del gran caudal de notas que despliega por momentos. Ésto le sirve también para reducir la densidad del solo, generar más aire y descanso al oyente. Podemos apreciarlo claramente en los compases 13 (imagen #29) y 61 (Imagen #30).

Imagen 29:**Imagen 30:**

En la imagen 31 se incluye el sólo en toda su extensión, con todos los elementos mencionados anteriormente.

Transcripción: Damián Pieruccioni

=115 Fm7
 5 Gm7 Am7 Bb6 C7 Gb(#4)
 9 Fmaj7 Gm7 Am7 D7(b9)
 13 Gm7 Am7 Bb6 Bbm(maj7) Db° F C7
 17 Aø7 D7 D7 alt.
 21 Gm7 Bbm7 Eb7 Ab7 Eb7 Ab(#5)
 25 Abmaj7 Bbm7 Eb7 Ab Dø7 G7
 29 Cm7 Dø7 G7(b9)
 33 Cmaj7 G C C B C
 35 C7 C Whole tone

2 Gm7 Gm7 bebop Am7 Bb6 C7 C7 alt.

37

41 Fmaj7 F mayor armónica Gm7 Am7 D7(b9) Db7

45 Cm7 3 Dm7 3

47 Ebm7 3 F7 F7 alt. 3

49 Bbm6 Dbmaj7 Abm6 3

51 Gb7

53 Fm7 C7 C7 alt. Fm armónica Ab7

57 Dbmaj7 Ab7 whole tone Ab7 whole tone Dbmaj7(#5) Db6

59 Dbmaj7 Ab7 3

61 Gm7 Cita melodía Am7 Bbm6 C7 C7 alt.

65 Fm Gbm7

69 Gm7

Conclusiones

El análisis realizado a este solo tan rico, evidencia el altísimo nivel de preparación de Jonathan Kreisberg. Quiero hacer la salvedad que él no es el inventor de éstos recursos, sino que son tomados de la tradición jazzística que se remonta a los comienzos del género a principios del Siglo XX, como por ejemplo el uso de la escala por tonos que hacía el pianista Art Tatum, o el recurso de reemplazar los dominantes por su sustituto tritonal, el cual podemos encontrar en diferentes músicos de la era del Swing, como lo evidencia J. C. Zagalaz. en su libro *“Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística: Un recorrido a través de Body and Soul”*. Lo novedoso es que él recicla estos elementos y los adapta a su lenguaje, mucho más actual que el de los ejemplos citados. En este sentido podríamos clasificar a Jonathan como un tradicionalista, en el sentido de que no busca crear o desarrollar nuevos elementos sino reafirmar los del pasado adaptándolos a la estética actual.

Es importante, también, destacar que estas capacidades se logran desarrollar luego de años de estudio profundo de estos y otros tantos elementos, y no son, como suele ser la creencia popular *“un don”*. Por ésta razón se recomienda a los músicos interesados en este tipo de lenguaje la creación de ejercicios que permitan el estudio y la incorporación de estos recursos. En el punto 5. 3. del presente documento pueden encontrar a modo de ejemplo una semana de mi planificación del estudio; y en el anexo 8.1., la planificación completa de los tres primeros semestres de la maestría.

5. 2. 2. Análisis del lenguaje de John Scofield a través del disco “This meets that” (2007)

Unidades de análisis

- Solos: Análisis de la relación escala - acorde, escalas utilizadas, lenguaje, desarrollo melódico.
- Composiciones: género, lenguaje armónico y melódico, forma, análisis melódico.
- Arreglos: texturas, voicings, función que cumple cada instrumento.

Procedimiento:

- Escucha del material. Escucha de todo el disco repetidas veces para comenzar a reconocer los elementos que lo componen a *grosso modo*.
- Elección de las piezas que se analizarán en profundidad. Para ésto se tomó en cuenta los diferentes géneros a los que pertenecen las piezas del disco, tomando como objeto de estudio una de cada género (ver apartado de composición).
- Reconocimiento de los elementos que requieren transcripción (pasajes de solos, composiciones, voicings de los arreglos, texturas, etc.).
- Transcripción. La cual realicé yo mismo.
- Análisis. Éste abarca los distintos aspectos mencionados.
- Conclusiones.

Análisis

Composiciones

El disco cuenta con once canciones en total de las cuales ocho son originales y tres pertenecen a otros compositores. Entre estas últimas podemos encontrar una canción tradicional (“the house of the rising sun”) y dos clásicos de los 60’s y 70’s, el primero de ellos es el clásico de los Rolling Stones, “(I can’t get no) satisfaction” y el segundo, “Behind closed doors” fue un hit del Country del año 73 luego versionado con éxito en forma de soul. Esta elección ya de por sí muestra a Scofield como un músico que mira mucho más allá de los límites del Jazz, demostrando que no tiene pruritos en reconocer sus intereses y sus influencias tempranas y que las utiliza para crear un trabajo que mira en diferentes direcciones sin perder el foco ni la coherencia. Ésto mismo sucede con sus composiciones y sus solos. En cuanto a las ocho composiciones originales podemos encontrar un *swinging funk* como “The low road”, la canción que abre el disco, otras con un lenguaje más ligado al country o el *folk*, como “Down D” y “Shoe dog”, piezas absolutamente ligadas al *funk*, como “Heck of a job” y otras en un lenguaje más *straight ahead*, como “Memorette” o “Trío blues”. Quizás la más extraña sea la denominada “Pretty out”. En la cual comienza con una introducción de más de un minuto con un *over dub* (sobregabación) de dos guitarras. Podríamos definir esta pieza como la aventura más *free* del disco. No tiene *groove* ni tempo claro. De igual manera el grupo ejecuta el arreglo del tema principal con precisión. En él, la melodía de la guitarra es doblada por el saxo barítono. Luego siguen un solo de batería, y uno de guitarra. No es habitual que el guitarrista transite este tipo de lenguaje, pero sin duda éste disco era el indicado para hacerlo debido su amplia gama de lenguajes, como ya se ha mencionado.

“Trío blues”

Es un blues de doce compases (ver imagen 35), cuya melodía consta de tres frases de cuatro compases cada una. Luego de la frase inicial, ésta se repite adaptándose a la llegada del cuarto grado, como sucede en los *blues* tradicionales del jazz. Con la llegada de los últimos cuatro compases, encontramos un desarrollo del motivo original en el sector dominante. El lenguaje melódico podríamos ligarlo al *hard bop*, el cual combina los elementos del Blues y del Bebop, en formas melódicas más líricas que las de Parker y compañía.

“Shoe dog”

Imagen 32:

3

$\text{♩} = 125$ Shoe dog

Staff 1: $\boxed{A}$ G C D G C D

Staff 2: G^7 C D G C D

Staff 3: $\boxed{A}$ G C D G C D

Staff 4: G^7 C D G C D

Staff 5: $\boxed{B}$ Em A^7

Staff 6: Em $C\#m^7$ $F\#^7/C\#$ C *gliss.*

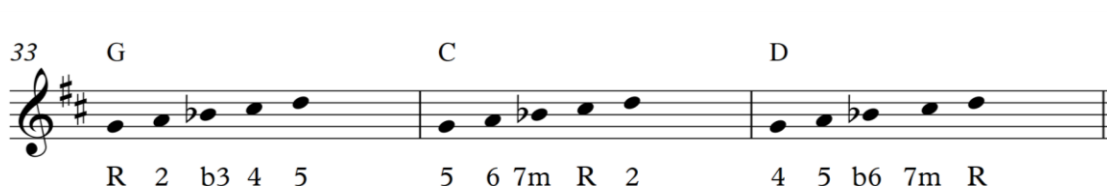
Staff 7: $\boxed{A}$ G C D G C D

Staff 8: G^7 C D G C D

Su forma es AABA de treinta y dos compases. Su lenguaje melódico y armónico está muy emparentado a la música Country y también a los Blues tradicionales. En la sección A la armonía se mueve por los grados I, IV y V en tríadas, con la adición del dominante del IV (I7) en el 5to compás. En la sección B la aparición del VI menor cumple una doble función ya que es seguido por el II7 (A7, es decir el V/V), por lo cual también funciona como IIm7/V formando una cadencia auténtica compuesta. En el séptimo compás de esta sección encontramos un típico movimiento de II V (C#m7 F#7/C#) con la particularidad que no resuelve como es esperado a Bm sino que deriva en el IV (C) para resolver como una cadencia plagal al I (G) en la siguiente sección.

En cuanto a la melodía cabe aclarar que si bien las tres A son evidentemente la misma sección la interpretación de Scofield incluye variaciones de una repetición a otra. Es destacable la continua utilización de la escala pentatónica menor, incluyendo la tercera menor y la séptima menor de este acorde. Cabe aclarar que, también dentro de la tradición del Blues, las terceras menores son intencionalmente desafinadas, es decir que están en un punto intermedio entre la tercera menor y la mayor del sistema temperado. Esta escala es utilizada sobre los tres acordes, incluso en el V7, donde la existencia del F# como tercera podría sugerir su utilización en la melodía, lo cual no sucede. La imagen 33 muestra la relación interválica entre la escala y los tres grados mencionados.

Imagen 33:



Es importante observar que en la sección B (imagen 32) la melodía abandona el uso de la escala mencionada en favor de la escala diatónica de G mayor. Allí se abandona la estética del *Blues* en favor de una melodía más convencional, que se adapta a las notas pertenecientes a cada uno de los acordes.

“Heck of a job”

Imagen 34:

Heck of a job

Transcripción: Damian Pieruccioni

J. Scofield

♩=92

Guitarra de jazz

5

Guit. jazz

9

Guit. jazz

13

Guit. jazz

17

Guit. jazz

21

Guit. jazz

25

Guit. jazz

29

Guit. jazz

Chords: A, G#ø7, Bm7/A, B7, G#ø7, Bm7/A, B7, B, G#ø7, C#7(b9), Cø7, B7, G#ø7, A(sus4), A7, Dm7, Em7, Dm7, G#ø7, C, Amaj7, Gø7, Amaj7, E, B7, B, G#ø7, C#7(b9), Cø7, B7, G#ø7, A(sus4), A7, Dm7, Em7, Dm7, G#ø7

Se trata de una canción muy ligada al lenguaje *Funk*, como ya se ha mencionado. Su forma se puede dividir en cuatro secciones de ocho compases cada una, en la cual la cuarta es una repetición de la segunda, lo que muestra un esquema A, B, C, B. La armonía de las secciones A y B está relacionada al lenguaje modal, ya que no se observan cadencias que resuelven ni una tónica estable. La sección C es la que más se distingue del resto debido a que tiene un lenguaje un poco más tonal. Ésto se compensa con la simplicidad de la melodía, compuesta exclusivamente sobre la escala pentatónica de Re mayor. En ella parece no importar demasiado la relación con la armonía. Una de sus características más llamativas, y que le da una unidad muy fuerte a la pieza, es que todas sus frases tienen cuatro compases de duración y comienzan con el mismo motivo.

Arreglos

En cuanto a los arreglos, como se mencionó anteriormente, la relación tradicional de las big bands se invierte y los instrumentos de viento pasan a formar parte de un background por momentos armónico, rítmico o melódico.

Trío blues

Imagen 35:

TRIO BLUES

TRANSCRIPCION: DAMIAN PIERUCCIONI

J. SCOFIELD

♩=200

SAXOFÓN CONTRALTO *p*

SAXOFÓN BARITONO *p*

TROMPETA EN Si♭ *p*

TROMBÓN *p*

♩=200

QUITARRA ELECTRICA *mp*

F7

5

A. SAX.

SAX. BAR.

TPT.

TBN.

QUIT. EL.

8b7

F7

2

9

A. SAX. *mf*

SAX. BAR. *mf*

TPT. *mf*

TBN. *mf*

QUIT. EL. *Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7*

13

A. SAX. *mp*

SAX. BAR. *mp*

TPT. *mp*

TBN. *mp*

QUIT. EL. *F7*

17

A. SAX.

SAX. BAR.

TPT.

TBN.

QUIT. EL.

8b7

F7

21

A. SAX.

SAX. BAR.

TPT.

TBN.

QUIT. EL.

Gm7

C7

F7

D7

Gm7

C7

En esta pieza podemos observar un estilo muy simple, en el cual utiliza la trompeta y el trombón como *team* de brass y los dos saxos como *reeds* a la manera tradicional. No se preocupa por no poder completar los acordes, sino que logra resolver el arreglo con sólo dos voces por *team*. La forma es un blues tradicional de doce compases. Durante los primeros nueve compases los instrumentos de viento sólo tocan los tritonos de los acordes de I y IV respectivamente, los saxos duplican a los *brass*, cumpliendo una función principalmente de background rítmico, con ataques staccato y un patrón rítmico con mínimas variaciones. A partir del compás 10 se empieza a anticipar lo que sucederá en el siguiente coro. En éste los instrumentos agudos (trompeta y saxo alto) duplican unas partes de la melodía y los graves (trombón y saxofón barítono) otras, generando así una sensación de pregunta - respuesta, tan típica del lenguaje de las *Big Bands*. La excepción es lo que sucede en los últimos dos compases del primer coro y el último del segundo, en los cuales estos instrumentos vuelven a su función armónica expresando el acorde de dominante por primera vez con densidad tres, con su tritono y la novena aumentada.

“Shoe dog”

En ella (ver imagen 32), podemos apreciar primeramente la extraordinaria habilidad del guitarrista para interpretar la melodía con exquisita sensibilidad al mismo tiempo que ejecuta los acordes, dando la sensación de que existieran dos guitarras. En este arreglo podemos apreciar especialmente cómo los instrumentos de viento cumplen una función casi exclusivamente armónica y muy en segundo plano con respecto al trío. De hecho la introducción y las dos primeras secciones comienzan sin su participación. En la sección B hacen su entrada muy sutilmente representando la armonía en un sólo bloque instrumental en un *fade in* con una mínima actividad como contramelodía, elementos que continúan en la última sección de la

exposición de la pieza. El mismo esquema se repite en el solo de bajo de solamente un coro de duración y el primer coro del solo de guitarra. En el segundo coro de éste los instrumentos de viento ejecutan un background rítmico/melódico con poca actividad. El siguiente coro es ocupado por el solo de batería únicamente en las dos primeras secciones, re-exponiendo la melodía a partir de la B. Luego la pieza deriva en una larga coda sobre los acordes I, IV y V en la cual la improvisación de la guitarra es intercalada con melodías escritas que son ejecutadas por los vientos y en la cual hay un *solí* de éstos por momentos duplicado por la guitarra, todo con transiciones sutiles en las cuales casi no se percibe el paso de una textura a otra. La diferencia principal entre el arreglo de “Trío blues” y éste es que aquí los cuatro instrumentos de viento forman una sola sección.

“Heck of a job”

El arreglo de esta pieza comienza con una introducción de guitarra de ocho compases. En ella se expone la armonía de la primera sección y el groove de la canción, el cual podemos definir como *swing de semicorcheas*. Al inicio de la forma descrita en la sección de “composiciones”, la guitarra pasa a interpretar la melodía y es suplantada en el acompañamiento por la sección de vientos, con una sutileza admirable. Es muy probable que el oyente distraído no note el cambio tímbrico en el acompañamiento, ya que la rítmica escrita para la sección de vientos, similar a una clave, representa excelentemente el groove que proponía la guitarra. Ésta situación continúa hasta el final de la sección B, en el cual toda la banda apoya la rítmica de la melodía generando un momentum que desemboca en la parte C. En ella cambia radicalmente la textura, los instrumentos de viento pasan a interpretar una segunda melodía que funciona como un contrapunto de la primera, expuesta por la guitarra. Al regresar la sección B, se repite el arreglo descrito para esa parte sólo en los primeros cuatro compases. En los últimos cuatro la

textura es la utilizada en la C, es decir que la contramelodía retorna transformando a esta sección en una especie de *racconto* de lo sucedido anteriormente.

Una cuestión importante en el arreglo es que la forma expuesta sólo se aprecia en la exposición de la pieza. Los solos solamente se realizan sobre las secciones A y B. El primer solo es el de bajo, de solamente un coro, es decir, 16 compases en formato de trío. Lo mismo sucede con el primer coro de solo de guitarra. En el segundo coro los vientos retornan con su comping. Es decir, con la clave rítmica que mostraron al inicio. Continúa el solo de batería, luego del cual retorna la melodía en su reexposición.

La reexposición continúa fiel a la forma de los solos, es decir que ya no incluye la sección C, sino que al llegar al final de la B, los últimos dos compases se repiten sugiriendo un final inminente, algo que no sucede. Sorprende aquí la llegada de una extensa *coda*. Ésta comienza con la textura de la sección C, es decir las dos melodías contrapuntísticas, en una especie de ostinato que se repite con mínimas variaciones a través de una armonía que se vuelve inestable y disonante, surcando regiones que no existían en la forma original y generando texturas que evocan al bitonalismo. Todo esto desemboca sorpresivamente un cambio de tempo, que se vuelve más lento, y una pequeña sección que parece parodiar un Blues al estilo B. B. King. Finalizando en un típico calderón recurrente en ese género.

Solos

En cuanto a los solos de Scofield podríamos describir su lenguaje como una combinación de lo tradicional, puntualmente ligado a B. B. King, o el lenguaje del Blues, y a elementos de Charlie Parker, es decir el vocabulario del bebop, y lo moderno en cuanto al desarrollo de su

propio lenguaje, su uso de intervallos disonantes como segundas y tritonos, algunas superposiciones y su sonido tan despegado de los exponentes tradicionales del Jazz en favor del ligado al Blues, el Rock y el Funk.

“Trío blues”

En este solo del guitarrista podemos observar mediante la transcripción de los siguientes pasajes su utilización del lenguaje Bebop en el primer ejemplo y del Blues en el segundo. En la imagen 36 vemos como utiliza offbeat aproximaciones a las notas de Gm7 (on-beat) y en el C7 recurre a la superposición del acorde de séptima disminuía desde la tercera del acorde, lo cual aporta el intervalo de novena menor, tan característico en el lenguaje de Charlie Parker y posteriormente incorporado como vocabulario habitual del Bebop.

Imagen 36:

♩=200 Trío blues solo 0:57 Transcripción Damian Pieruccioni

The musical notation is in 4/4 time with a tempo of 200. It features a single staff with a key signature of one flat (Bb). The chords indicated above the staff are D7, Gm7, C7, E7, F7, and D7. The melody consists of eighth and quarter notes. Annotations include 'Enc.' and 'ap' with arrows pointing to specific notes. A triplet of eighth notes is marked '3' and 'b9'. The transcription is by Damian Pieruccioni.

En la imagen 37 vemos la utilización de la escala de Blues de F sin preocuparse por la armonía. Las notas que aparecen en la frase (ordenadas de acuerdo a dicha escala) son Fa, Lab, Sib, Si, Do y Mib. Éstas se muestran en el segundo sistema. En este caso el lenguaje es mucho más afín a los intérpretes de Blues tradicional, que utilizan la escala de Blues como una entidad con tanta personalidad que funciona sobre cualquiera de los acordes del mismo.

registro medio a grave. Él no se preocupa por el lenguaje del bebop ni por superposiciones alocadas, lo suyo son las melodías simples y la representación de la armonía.

El solo de Scofield también es fiel a su estilo. Con citas a la melodía y frases plagadas de cromatismos alternadas con otras más diatónicas. También es destacable que, a diferencia de la melodía de la canción, se apega a los cambios de la armonía, sin alejarse de la inspiración del blues. El segundo coro, marcado por el crecimiento de la dinámica del grupo y el retorno del background de los vientos, es acompañado por la subida a un registro más agudo y la utilización, en algunos pasajes, de dobles cuerdas con intervalos disonantes, además de un incremento en la densidad de notas y la reducción de los silencios.

Conclusiones

“This meets that” es un disco en el cual se expresa la mirada amplia de John Scofield. Sus composiciones surcan diferentes lenguajes y géneros sin perder la unidad y la cohesión. En ellos se evidencian sus inicios como guitarrista de Funk y Blues, y su posterior estudio profundo del lenguaje de Jazz. Grabado a sus 56 años, podemos observar en este trabajo toda su madurez como guitarrista, compositor y arreglador.

En cuanto a su performance en el instrumento, podemos ubicarlo a la altura de sus mejores trabajos. Ésto fue con seguridad potenciado por la conformación del trío que él mismo suele mencionar como su *all star*, con Bill Stuart y Steve Swallow. Con ellos, se evidencia que se siente en su máximo *comfort* y podríamos decir que el resultado es mayor que la suma de las partes.

En lo que atañe a los arreglos, considero que administra de gran manera los recursos. Éstos se perciben simples y naturales. La sección de vientos cumple en muchos momentos la

función de acompañar al líder (la guitarra) acoplándose con la sección rítmica. En otros, las texturas cambian a melodías contrapuntísticas u orquestación de la melodía principal con una fluidez que hace que la narrativa de las piezas lleve de una sección a otra manteniendo al oyente expectante.

5. 2. 3. “Canyengue” de Astor Piazzolla

La obra de Astor Piazzolla se caracteriza no sólo por su gran belleza y variedad, sino también por la utilización de diferentes técnicas las cuales no están asociadas a etapas o momentos en su vida, sino que podríamos afirmar, por el contrario, que responden a decisiones que tomó para cada obra independientemente. Con esto se intenta señalar que podemos encontrar piezas más alejadas de lo tonal en su juventud, otras más tradicionales en su adultez y viceversa. Él mismo definía su música como *música popular de cámara*, y fue llamada por muchos el *tango nuevo*. “Canyengue” fue compuesta para orquesta de cuerdas en el año 1977 y representa fielmente la unión que tanto caracterizó a este compositor entre la música clásica, el tango y en cierta medida el jazz, todos ellos abordados desde una perspectiva muy personal y totalmente alejada de los convencionalismos.

Un excelente artículo que podemos citar en relación a este, aunque se enfoca en analizar el primer arreglo escrito por Piazzolla para la orquesta de Anibal Troilo, es “Misterioso “Azabache”: contextualización y análisis del primer arreglo de Astor Piazzolla para la orquesta de Aníbal Troilo” de Andrés Serafini (2022). En él se analiza el arreglo en profundidad así como el contexto histórico en que fue escrito y su relación con la tradición del lenguaje musical tanguero. Otro libro muy interesante es “Siempre estoy llegando” de Javier Cohen y Fernando Vicente (2021), aunque enfocado en la vida y obra de Anibal Troilo, narra los inicios de Astor y la relación entre ambos de gran manera. Muchas páginas se han escrito en torno a la obra de este

gran compositor e intérprete aunque no tantas en el plano académico. Es por ello que este artículo intenta aportar en este sentido.

Unidades de análisis

Análisis formal

Se enfocará en determinar dónde empiezan y terminan cada una de las secciones según sus movimientos armónicos, melódicos y temáticos.

Elementos técnicos utilizados

En este caso, hablamos de los acordes y escalas utilizados.

Análisis melódico

Se observarán las notas estructurales de la melodía y cómo se relacionan las diferentes secciones.

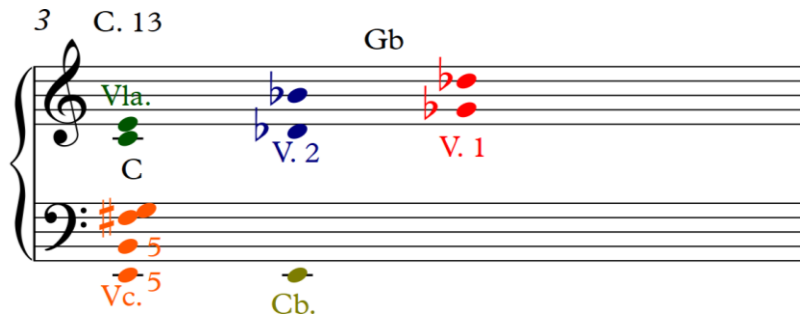
Análisis armónico

Se tendrá en cuenta tanto los pasajes tonales como los no funcionales.

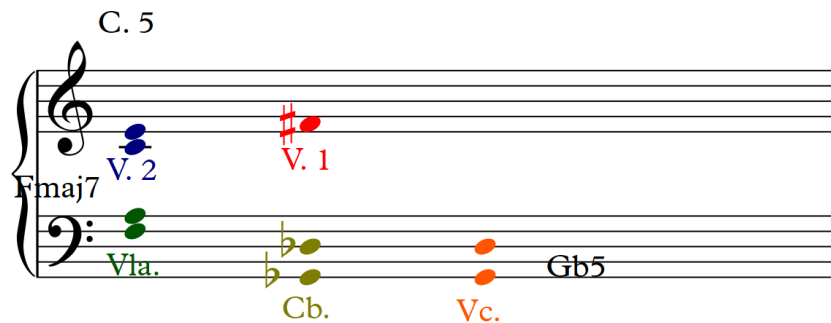
Resultados

En las siguientes imágenes se pueden observar cinco ejemplos de acordes dispuestos por Piazzolla. En ellos se observa una disposición cerrada, en algunos casos similar a un cluster. En colores se destacan cada uno de los instrumentos: violines primeros en rojo, violines segundos en azul, violas en verde oscuro, violonchelos en naranja y contrabajos en verde claro.

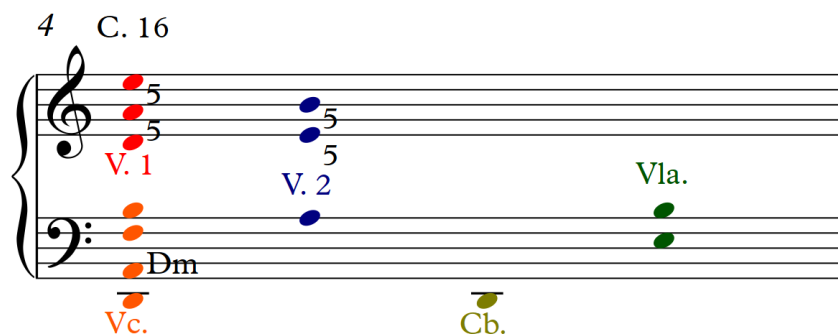
Desarrollaremos primeramente el compás 12 (imagen 39). En él podemos observar el acorde de F mayor formado por los violines primeros y segundos (en rojo y azul) formado en

Imagen 40:

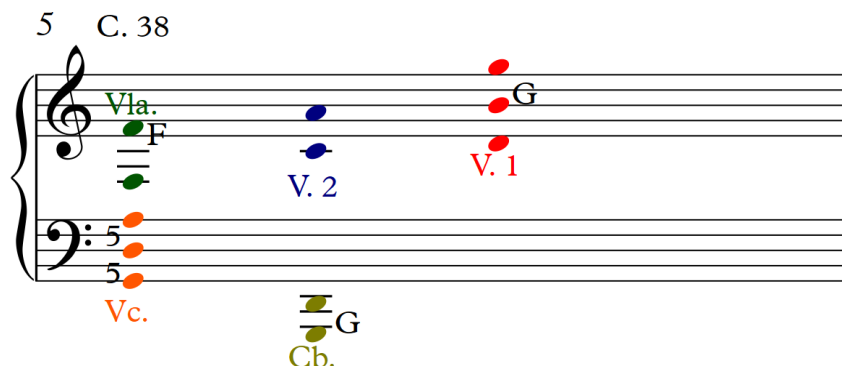
En el caso del compás 5 (imagen 41) encontramos un caso más simple, dos acordes superpuestos. En la parte grave los violonchelos y el contrabajo tocan un acorde de Gb5, y en la aguda las violas y los violines segundos forman un Fmaj7 en disposición cerrada. Los violines primeros vienen ejecutando una melodía que en ese momento reposa sobre un F#, más en concordancia con el Gb de la parte grave.

Imagen 41:

En el siguiente ejemplo (correspondiente al compás 16, imagen 42). Tenemos otro caso de diferentes capas que se superponen. En la parte aguda los violines primeros forman un acorde por quintas desde D; los violines segundos otro acorde por quintas en este caso desde A, las violas ejecutan un acorde de E5; los violonchelos forman un acorde abierto de Dm en la parte grave y la voz aguda duplica al B de las violas; por último el contrabajo refuerza la voz más grave de los violonchelos.

Imagen 42:

En el último ejemplo de este tipo (compás 38 en la imagen 43) vemos cuatro estructuras claramente diferenciadas, aunque también superpuestas. Los violines primeros forman un acorde de G en disposición abierta; las violas junto a los violines segundos forman un acorde de F con duplicación de la fundamental compuesto por intervalos de 8va y 6ta respectivamente; los violonchelos tocan un acorde por quintas desde G y los contrabajos refuerzan las dos voces graves de ese acorde formando un G5.

Imagen 43:

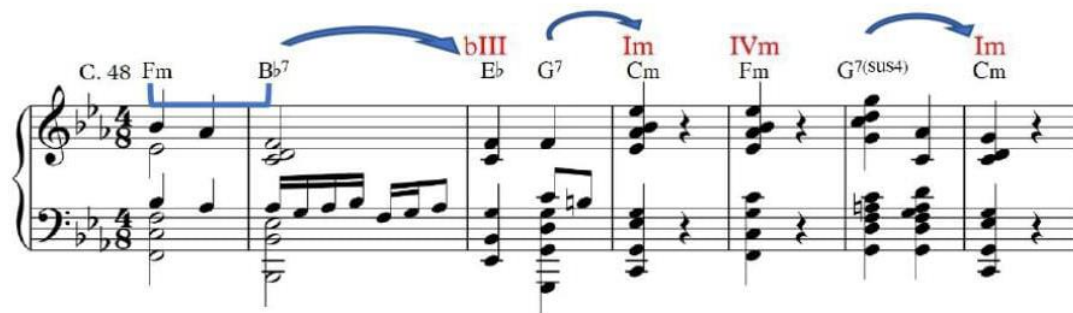
En todos los ejemplos anteriores podemos observar la poca importancia que tiene para Piazzolla la relación armónica entre las diferentes capas. Se puede colegir que su elección privilegia más las texturas y los “colores” que forman la sumatoria de esas capas por sobre la función tonal o el acorde total que podríamos intentar cifrar en cada caso. Por otro lado, es una

elección inteligente el hecho de que esas capas se encuentren superpuestas en un mismo registro, formando así una sumatoria de muchas notas a distancias muy pequeñas, en algunos casos similares a clusters. También en el plano armónico es necesario mencionar que la elección de acordes en el sector grave suele estar más cercana al centro tonal, a diferencia de la parte aguda en la cual la elección es más libre, como ya se ha dicho, privilegiando el color que pueda aportar totalmente liberado de relaciones tonales. Otro aspecto a destacar es la utilización de intervalos de 5ta y 6ta, que son muy simples de ejecutar en violines, violas y violonchelos, los cuales están afinados por quintas.

Continuando en el plano armónico es destacable la aparición de pasajes fuertemente tonales, en una especie collage, algo similar a lo que podemos encontrar en composiciones de Wayne Shorter, como por ejemplo “Fee-fi-fo-fum”, en las cuales también suele mezclar en una misma pieza pasajes no funcionales y otros totalmente tonales. En este sentido podemos mencionar la educación quizás poco organizada que recibió Astor de sus diferentes maestros, que lo llevaron a utilizar técnicas muchas veces de maneras poco ortodoxas o al menos muy personales.

En la imagen 44 apreciamos uno de esos pasajes a partir del compás 48, en el cual Cm se establece como tónica a través de dos cadencias de V - I, luego de una cadencia auténtica compuesta a su relativo (Eb). En este ejemplo se omitió la melodía con el fin de enfocar la atención del lector hacia la parte armónica.

Imagen 44:



En cuanto al análisis formal, la imagen 45 gráfica de alguna manera este aspecto. Sobre el margen izquierdo en color naranja y en recuadros encontramos señaladas las distintas secciones. Los corchetes negros superiores indican la duración de cada frase de la melodía y dentro de ellos en verde y azul se indican las semifrases con los nombres de antecedente o coneciente (también llamado pregunta y respuesta) según corresponda. También se incluye alguna información que puede ayudar a que el oyente relacione el gráfico con lo que escucha en cada momento como ser los *tutti*, los momentos rítmicos, etc. Se incluyen también los cambios de armadura de clave y de tempo como se expresan en la partitura original. Se recomienda al lector escuchar la música siguiendo el esquema y, en caso de ser posible, tener la partitura original para realizar la comparación y constatación de lo señalado en la siguiente imagen.

Imagen 45:

Canyengue (Análisis formal)

Presto marcato **Intro**

$\text{♩} = 160$

7 Kicks Falsa entrada

A **Fm:** Antecedente Concecuente Antecedente Concecuente Libre

17

29 **A** Antecedente Concecuente Tuti Antec. Concecuente

Menos mosso
Expresivo

B 38 **Cm:** Antecedente Concecuente Muy agudo Antecedente Grave Concecuente

50 **B** Antecedente Ritmo Tempo 1 (Intro) Imitativo

63 **A** Antecedente ampliado Concecuente amp. Antecedente amp. Ritmo

78 **A** Antecedente Concecuente Antecedente

85 **Coda** Tuti Unisóno descendente

La obra cuenta con una introducción de 16 compases. En ella se observa una carencia de tema. En el gráfico se resalta el movimiento de la melodía partiendo de un C (dominante de la tonalidad de Fm) para descansar luego en F# en el compás 4 y llegar nuevamente a C en compás 7. Este movimiento simétrico que parte la octava a la mitad es acentuado por la similitud en los tres momentos destacados en los que dicha nota está precedida de un salto de 4ta y seguida de un acorde en la parte grave. Finalmente en el compás 11 se llega a la tónica (F) seguido de cuatro compases de acordes en un ostinato rítmico. Otro elemento destacable de esta sección es la aparición en el compás 15 de una falsa entrada de la melodía, es decir se muestra el motivo que será fundamental para la sección A, pero sólo las primeras notas, luego es interrumpido y seguido por una frase descendente de la orquesta.

La sección A cuenta con dos frases, la primera, encerrada con el primer corchete superior en la imagen anterior, imita lo sucedido en la introducción. Esto es, comienza en la tónica (fa) descendiendo hasta un si, la mitad de la octava, y retorna a fa para cerrar la frase (ver imagen 8, notas resaltadas en rojo). La segunda frase podemos considerarla una variación de la primera.

Imagen 46:



La siguiente sección (A) comienza con la melodía interpretada por la orquesta, a diferencia de la anterior que fue ejecutada por el solista. Tiene, además, un compás menos de duración en la primera frase y dos en la segunda.

La sección B está marcada por el cambio de tempo, que se vuelve mucho más lento y la indicación de “expresivo”. Aquí (imagen 47) la melodía interpretada por el violín solista es

acompañada por acordes cortos y espaciados interpretados primero con arco y luego pizzicato. En el segundo compás de este ejemplo se destacan los acordes de cada grupo de instrumentos formados por cuartas o quintas.

Imagen 47:

Musical score for Image 47, showing six staves: Violín, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/8 time, key of B-flat major, and marked "Meno mosso" and "Expresivo". The first staff (Violín) has a melody starting on G4, marked "mf". The other five staves (Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked "p". The second measure of the score shows a crescendo ("Cresc.") and a change in the accompaniment pattern, with the Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo staves marked "5ta" and the Contrabajo staff marked "4ta".

Cabe recordar también el ya mencionado cambio de tonalidad a Cm. La segunda frase de esta sección tiene un fortissimo muy marcado en el cual la orquesta completa ejecuta la melodía en un *tutti* de gran belleza.

A partir del compás 50 nos encontramos con la repetición de la sección B, no en su totalidad, sino solamente la primera semifrase. La melodía reposa luego en una nota larga que da lugar a acordes nuevamente cortos y espaciados. La siguiente frase (imagen 48) es una especie de fuga o imitativo muy libremente escrita. Esto se observa en el hecho de que la entrada de la segunda voz, interpretada por las violas, no se da a una quinta de distancia de la primera como es habitual, sino a distancia de tercera. Es importante también destacar el retorno al tempo inicial.

Imagen 48:

Tempo 1°

Esta sección finaliza con los últimos compases de la introducción, que constan de unos acordes rítmicos.

La siguiente A se diferencia de la original principalmente en lo siguiente: la primera frase está extendida de seis a nueve compases; la segunda carece de consecuente, el cual es reemplazado por unos compases de acordes rítmicos; y, por último, comienza con un imitativo similar a lo que ocurrió en la sección anterior. La decisión de Piazzolla de interrumpir la melodía y reemplazarla por secciones puramente rítmicas es recurrente. Podemos encontrar este recurso en además de en esta ocasión, en la segunda B y en el final de la última A y el ingreso a la *coda*.

La última A es la más fiel a la primera pero se ve interrumpida a la mitad de la segunda frase para entrar abruptamente en la *coda*. En ella encontramos tres compases muy rítmicos en un acelerando que incrementa el *momentum* para desembocar finalmente en un largo unísono descendente (imagen 49) en el cual la instrumentación va mutando conforme el registro

desciende. Finaliza la obra con un acorde pizzicato de Fm que incluye algunas estructuras similares a las observadas en los ejemplos iniciales.

Imagen 49:

The musical score is presented in a system of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The middle three staves are grouped together, likely representing a double bass or a specific guitar register. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *Pizz.* (pizzicato). The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some measures featuring complex rhythmic patterns and others featuring sustained notes or rests.

5. 3. Planificación del estudio diario.

Como se ha detallado en puntos anteriores, me aboqué a realizar un diario de los elementos que estudié durante los dos años de la maestría. El registro se articula semanalmente y en él se detallan los objetivos que se busca alcanzar; los ejercicios con los cuales se pretende lograrlo; el tiempo que se dedica a cada uno y, finalmente, los resultados de cada semana analizados punto por punto, lo cual permite planificar la semana siguiente.

A modo de ejemplo se incluye a continuación la planificación de una de las semanas. En este caso ya había realizado previamente la transcripción de la interpretación de la melodía de “Samba em preludio” por parte del guitarrista Gilad Hekselman así como su solo. Esta canción

tiene la particularidad de tener dos melodías simultáneas, las cuales Gilad interpreta con maestría y utiliza ese mismo recurso en el solo. Es por ello que los ejercicios uno y dos intentan abordar esta cuestión de dos melodías simultáneas, lo cual era en ese entonces totalmente nuevo para mí. El tercer ejercicio se enfoca en el estudio de la escala alterada, que es utilizada en el solo sobre algunos acordes dominantes. Si bien ya había estudiado esta escala y la utilizaba en mis improvisaciones, lo que se buscó aquí es adquirir vocabulario acorde a la tradición del jazz. Cuarto punto es el estudio del solo propiamente dicho.

El documento completo con todas las semanas correspondientes a los tres primeros semestres de la carrera se pueden encontrar en el apartado anexo 8.1. Los links a todos los videos de las piezas estudiadas se encuentran en el anexo 8.2. Video de esta pieza puntualmente: [2.4.1. Samba em preludio - Gilad Hekselman Solo.mp4](#)

Samba em preludio, solo de Gilad Hekselman (Semana del 24 de febrero del 2022)

Objetivos específicos:

- 1- Tocar distintas escalas y arpeggios manteniendo notas pedales agudas con cada uno de los dedos.
- 2- Ejecutar líneas guía en el agudo y arpeggios en cuerdas superiores simultáneamente.
- 3- Incorporar vocabulario usando la escala alterada.
- 4- Interpretar Samba em preludio, en la versión de Gilad Hekselman.

Ejercicios:

1. Notas pedales en las primeras cuerdas.

Se ejercitará sobre diferentes escalas y arpeggios manteniendo notas pedales agudas con cada uno de los dedos.

2. Líneas guía en voz aguda y arpegios en graves.

Se ejercitará la capacidad de llevar una línea guía con la menor actividad posible en primera o segunda cuerda mientras se ejecutan los arpegios en las cuerdas graves sobre diferentes *standards*.

3. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

4. Transcripción de Samba en preludio de G. Heikselman.

El solo ya se encuentra transcrito. Esta semana será dedicada a ejecutarlo correctamente y grabarlo.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1- 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

2- 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

3- 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4- 50 minutos diarios.

Total: 3 hs con 10 minutos.

Resultados

Tópico 1: A pesar de que es una técnica totalmente nueva, de a poco voy sintiéndome cómodo.

Continuaré con el ejercicio dos que es similar a este, el cual será reemplazado por otro.

Tópico 2: Este ejercicio me resultó más difícil de lo que esperaba. Pude tocar sobre diferentes *standards* pero sin *tempo*, llevando el ritmo de manera libre de modo de tener tiempo para pensar en cada cambio armónico. Intentaré tocar a *tempo* la próxima semana.

Tópico 3: Continúo haciendo experiencia dentro de la escala con distintas frases.

Tópico 4: Durante esta semana estuve estudiando el solo pero aún no pude grabarlo por la dificultad de tocarlo en toda su extensión sin errores. intentaré grabarlo cuanto antes para comenzar con la siguiente pieza.

5. 4. Composiciones

5. 4. 1. One for Armando

El nombre fue elegido en honor al mencionado maestro Armando Nuñez Portillo, músico y pedagogo chihuahuense, creador de la Maestría en Producción Artística de la Universidad Autónoma de Chihuahua, quien no llegué a conocer personalmente, pero mediante nuestras charlas por whatsapp y videollamadas, pude comprobar su gran humildad y vocación. En cuanto a lo musical, se trata de una variación de un *blues* menor desde una perspectiva personal. La forma es de 24 compases, es decir que cada compás del *blues* original es duplicado. Los primeros ocho compases en el acorde de tónica (Bbm6) son seguidos de cuatro en el bVIIIm6 (Abm6), reemplazando al IVm como es tradicional. Luego se retorna a la tónica durante cuatro compases para desembocar en los cuatro compases que tradicionalmente están ocupados por el bVI7 y el

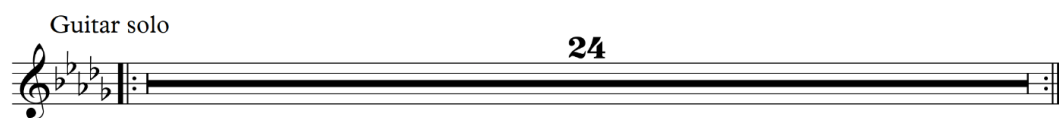
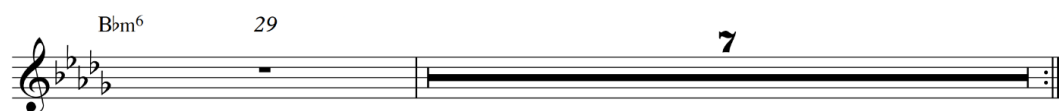
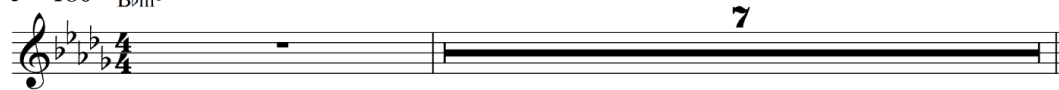
V7. En vez de ellos, nos encontramos con un pasaje de acordes no funcionales que conducen al retorno a la tónica en los últimos cuatro compases.

En cuanto a la melodía mantiene el esquema tradicional del *blues* de tres frases (en este caso de ocho compases cada una) en las cuales la segunda es la adaptación de la primera a la nueva situación armónica, y la última representa una respuesta a lo planteado por las primeras dos frases desarrollando el mismo material melódico.

Imagen 50:

Fast swing

Damian Pieruccioni

♩ = 186 Bbm⁶

5. 4. 2. Iran into you

Imagen 51:

Damian Pieruccioni

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into five systems, each containing a piano staff and a treble staff. The first system (measures 1-4) features chords D-7, C-6, Bb-7, and GbΔ, with a triplet in the treble staff. The second system (measures 5-8) features chords F-6, AbΔ, EbΔ, and G-, with triplets in the treble staff. The third system (measures 9-12) features chords A7b5, Gb7b5, Eb7b5, and C7b5, with triplets in both staves. The fourth system (measures 13-16) features chords DΔ, GΔ, CΔ, and FΔ, with triplets in both staves and a dynamic marking of *ppp*. The fifth system (measures 17-20) features chords EΔ and C#-, with a dynamic marking of *mf* and a triplet in the piano staff.

2
20

p

B^b-7 $G-7$ $C-7$ A^b-6

3

B^b-7 $G-7$ $C-7$ A^b-6

En este caso vemos una reducción del arreglo escrito para bajo y guitarra. En cuanto al aspecto armónico, se trata de armonía no funcional. En algunos sectores podemos establecer una relación tonal más tradicional, por ejemplo en los compases 5 al 8, pero en general los movimientos entre acordes responden más a estructuras constantes, como en los compases 9 al 12 o 13 al 16, donde las tónicas se mueven en intervalos constantes, o los compases 20 al 24, donde se mueven libremente.

En el aspecto melódico, la idea general de la composición es que cada nueva frase inicia con el final de la anterior. Como ejemplo podemos ver (en la imagen 52) la primera frase, la cual finaliza en el compás 3. En ella vemos el final (resaltado en verde) que es tomado como inicio de la siguiente frase (resaltado en rojo). Esto sucede con todas las frases de la pieza, más allá de la transposición y modificación que pueda sufrir cada frase para adaptarse a la nueva situación armónica.

Imagen 52:

Imagen 52 shows a piano accompaniment in 4/4 time. The first system features chords D-7, C-6, Bb-7, and GbΔ. The second system features F-6, AbΔ, EbΔ, and G-. Red markings highlight specific melodic lines and triplets.

Otro aspecto destacable de la melodía es el uso de arpeggios para unir pasajes armónicos no relacionados entre sí. Como se observa en la imagen 53, el arpeggio de Eb formado por la melodía (resaltado en rojo) enlaza los acordes Bbm7 y Gm7; y el arpeggio de Bb enlaza el Cm7 con el Abm6 final.

Imagen 53:

Imagen 53 shows a piano accompaniment in 4/4 time. The score includes chords Bb-7, G-7, C-7, and Ab-6. Red markings highlight specific melodic lines and triplets.

Esta pieza fue compuesta originalmente para piano y es por esto que se incluye la parte de la guitarra y del bajo, ya que los contrapuntos entre estos son fundamentales. En cuanto a la

forma, posee tres secciones, la primera de ellas de doce compases, la segunda de ocho y la última de cuatro.

El nombre de esta pieza tiene un doble sentido: por un lado es una pieza que se había perdido entre algunos ejercicios de composición que realicé y que había olvidado, por eso el sentido de “encuentro” del nombre; por otro lado, se relaciona con el encuentro con mi compañera, con quien a pesar de haber nacido en diferentes países, pudimos constatar que antes de conocernos estuvimos varias veces en el mismo lugar, en el mismo momento, por lo cual el encuentro de alguna manera *iba* a suceder.

5. 4. 3. Mañana es mejor

Imagen 54:

♩ = 120

[A] Am⁷ Fm⁷/Ab
 mf

5 Gm⁷ D/F#

9 Am/G D/F# F Ebmaj⁷

13 Bbmaj⁷ Am⁷ C(sus4)

[A] 17 Am⁷ Fm⁷/Ab
 mf

21 Gm⁷ D/F#

25 Am/G D/F# F Ebmaj⁷

29 Bbmaj⁷ Am⁷ C(sus4)

[B] 33 Dbmaj⁷ Cm⁷ Gbmaj⁷ Fm⁷
 mp

37 Bbmaj⁷ Am⁷ Ab⁷

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of nine staves of music, each containing four measures. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and melodic lines. Some measures have a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking, while others have an 'mp' (mezzo-piano) marking. The score is divided into two sections by a bracket labeled 'B' at measure 33. The first section (measures 1-32) is marked with a bracket labeled 'A'. The second section (measures 33-40) is marked with a bracket labeled 'B'. The chords are: Am7, Fm7/Ab, Gm7, D/F#, Am/G, Bbmaj7, Cm7, Gbmaj7, Fm7, and Ab7. The melodic lines are mostly eighth and quarter notes, with some half notes and rests. There are several ties and slurs throughout the piece.

2 [B]

41 $D\flat\text{maj}^7$ Cm⁷ $G\flat\text{maj}^7$ Fm⁷

Lider

mp

45 $B\flat\text{maj}^7$ Am⁷ $B\flat^7(\sharp 11)$

En este caso, es una balada en $\frac{3}{4}$, con armonía no funcional, más allá de la aparición de algunos dominantes que, si bien resuelven, no alcanzan a establecer una tónica con claridad. En la sección A, la melodía fuertemente diatónica transita sin alteraciones todos los acordes de la sección, los cuales aportan distintos colores. Por el contrario, la sección B, destaca por la aparición de algunos bemoles que hacen oscurecer la melodía en una suerte de cambio de modo, para cerrar con la frase que dió inicio a la pieza.

El nombre de la canción es un fragmento de “Cantata de puentes amarillos”, de Luis A. Spinetta; se refiere al optimismo sobre el futuro de nuestra existencia. En este sentido, es también dedicado a mi compañera que ha sufrido graves problemas de salud en el último tiempo y es una invitación a abrazar la vida con ganas renovadas.

5. 4. 4. Donde me lleve el viento

Imagen 55:

A **4**
HARD BOP Cm⁷ 21 Dm⁷ 22 Eb^{Δ7} 23 24

Db^{+Δ7} 25 Db^{7(b13)} 26 Cm⁶ 27 28

A Cm⁷ 29 Dm⁷ 30 Eb^{Δ7} 31 32

Db^{+Δ7} 33 Db^{7(b13)} 34 Cm⁶ 35 36

B Fm⁷ 37 Gm⁷ C⁷ 38 Fm⁷ 39 F⁷ 40

Bb⁷ 41 Eb⁷ 42 Ab⁷ 43 G^{7(b9)} 44

A Cm⁷ 45 Dm⁷ 46 Eb^{Δ7} 47 48

Db^{+Δ7} 49 Db^{7(b13)} 50 Cm⁶ 51 52

Se trata de una canción con forma A, A, B, A, que tiene un carácter predominantemente modal. La melodía de la sección A está construída sobre la escala menor melódica con la segunda menor; mientras que la B es la escala menor natural en la misma tónica. En el aspecto armónico algunos acordes de la sección A pertenecen a la escala mencionada, como el Db#5maj7, y otros juegan más a favor de establecer la tónica en Cm.

En cuanto a la elección del título, el disparador fueron los días extremadamente ventosos que hubo en la ciudad de Chihuahua por los días que tuve que bautizarla, pero al mismo tiempo, es una referencia metafórica sobre mi experiencia como nómade y la incertidumbre que se abre a partir de la inminente finalización de la maestría y la posibilidad de un nuevo cambio de rumbo.

5. 4. 5. El chamuyo

“Chamuyo” es una palabra perteneciente al lunfardo. Sobre el significado de la palabra lunfardo sólo diré brevemente que nos referimos con ese nombre a la jerga (o *argot*) propio de la ciudad de Buenos Aires y alrededores que se formó por influencia, tanto del español (único idioma hablado en la región) como de la migración italiana, y de tantos países durante los siglos XIX y XX hacia este territorio. Sobre ésto, en “Lunfardo: curso básico y diccionario” de Gobello y Oliveri afirman: “no se formó, en efecto, en las cárceles, ni tampoco en los prostíbulos (...) sino en los hogares de inmigrantes, principalmente en los que ocupaban los famosos conventillos de la Boca del Riachuelo” (2005, p. 14). Elegí esta palabra por ser justamente perteneciente a este lenguaje tan local, que quería que se reflejara en esta música. El significado de ella nos remite directamente a una mentira, “¡me estás chamuyendo!” se le dice a alguien que nos quiere embaucar o que nos cuenta una historia poco creíble. Es por esto que en este caso se refiere a que no soy ni he sido nunca un músico de tango, género al que amo y respeto mucho, y es por esto que me siento un poco *mentiroso* al componer dentro del lenguaje de este género. Otra acepción

de esta palabra se refiere al coqueteo o conversación con intenciones amorosas. En este sentido también esta pieza representa para mí un coqueteo con la música de Buenos Aires.

Esta pieza nació de la intención de experimentar con elementos extraídos de algunas obras que analicé de Astor Piazzolla. En él, intenté manipular tanto las texturas que él utiliza; ciertos acordes que podríamos denominar como levemente fuera de lo tonal (estructuras superpuestas, a veces similares a *clusters*); giros melódicos y acompañamientos rítmicos que son característicos de este compositor y del género. Es evidente que en esta pieza se rompe un poco el esquema planteado de trío de jazz, más la sección de vientos, en favor de una utilización más orquestal de los instrumentos involucrados.

Imagen 56:

♩ = 100 Intro 2

Trompeta en Sib *f*

Saxofón tenor *f*

Trombón *f*

Saxofón barítono *f*

Guitarra de jazz *f*

Bajo *f*

♩ = 100

Conjunto de batería

2

3 4

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

$\text{♩} = 135$

3 6 7 4 8

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

 $\text{♩} = 135$

5

6

7

8

9 10 11 12 13

Tpt. *mf* *mp*

Sax. ten. *mp* *mf*

Tbn. *mp*

Sax. bar. *mp*

Guit. jazz *mp*

Bajo *mp*

Bat.

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18

Tpt. *mf* *mp* *mf*

Sax. ten. *mp* *mp* *mf* *mp*

Tbn. *mp* *mp* *mf* *mp*

Sax. bar. *mp* *mp* *mp*

Guit. jazz *mp* *mp* *mp* *mp*

Bajo *mp* *mp* *mp* *mp*

Bat.

14 15 16 17 18

4

19 20 21 22 23

Tpt. *mp* *mf*

Sax. ten. *mf*

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

19 20 21 22 23

24 25 26

Tpt. *mf*

Sax. ten. *mf*

Tbn. *mf*

Sax. bar. *mf*

Guit. jazz

Bajo

Bat.

24 25 26

Detailed description: This is a musical score for a jazz ensemble, titled 'NÓMADE 101'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 23, and the second system covers measures 24 to 26. The ensemble consists of Trumpet (Tpt.), Saxophone tenor (Sax. ten.), Trombone (Tbn.), Saxophone baritone (Sax. bar.), Jazz Guitar (Guit. jazz), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The time signature changes from 2/4 to 4/4 between measures 20 and 21. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The drums part is represented by a single line with a double bar line and a '1' indicating a specific drum sound.

27 28 29 30

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

27 28 29 30

31 32 33 34 35

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

31 32 33 34 35

The musical score is for a jazz ensemble. The first system (measures 27-30) is in 3/4 time. The Tpt. part has a melodic line with slurs and accents. The Sax. ten. part has a similar melodic line. The Tbn. part has a bass line with slurs and accents. The Sax. bar. part has a bass line with slurs and accents. The Guit. jazz, Bajo, and Bat. parts are mostly rests. The second system (measures 31-35) is in 2/4 time. The Tpt. part has a melodic line with slurs and accents. The Sax. ten. part has a similar melodic line. The Tbn. part has a bass line with slurs and accents. The Sax. bar. part has a bass line with slurs and accents. The Guit. jazz, Bajo, and Bat. parts are mostly rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

6

36 37 38 39

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

36 37 38 39

40 41 42

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

40 41 42

43 44 45

Tpt. *mp*

Sax. ten. *mf*

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

43 44 45

5. 5. Arreglos

Los arreglos de este trabajo han sido escritos pensando en destacar la estética del trío de guitarra, contrabajo y batería, al cual se le añade una sección de vientos compuesta por trompeta, saxofón tenor, trombón y saxofón barítono. En este sentido, las melodías en la mayoría de los casos está a cargo de la guitarra, y la sección de vientos cumple la función de mostrar la armonía, hacer backs rítmicos, contrapuntos, doblar la melodía dando variedad tímbrica, etcétera. Sólo en casos puntuales, en que la música lo requiere o en breves pasajes que buscan dar variedad al arreglo, los vientos están en primer plano y llevan la melodía, alternándose sus componentes en esta función de líder. Para más claridad sobre estos asuntos veremos algunos casos de manera

particular. Incluyo también algunas planillas con el análisis de los *voicings* que utilizo, los cuales son el resultado de mi estudio con el compositor y arreglador Osvaldo Suarez (Argentina).

Voicings

Los *voicings* utilizados provienen de diversas fuentes. Por un lado podemos encontrar acordes en *close position* y *drops* en sus diferentes formas desde semiabierto hasta abierto (drop 2, 3 y 2 + 4). En cuanto a este tipo de disposición el lector puede remitirse al libro de T. Peace and B. Freeman “Arranging 2 workbook” (1989, p. 41 en lo que respecta a *close position* y pp. 45 a 48 a los *drops*). También se utilizó el recurso de reemplazar alguna nota del acorde por una *tensión* (ejemplo: 2da por fundamental), según indica el libro de Russell García “Arranging for large ensemble” (1954, p. 25) y también el anteriormente mencionado libro de Peace y Freeman en las páginas 41 y 42.

Por otra parte, durante mis estudios con el arreglador y compositor Osvaldo Suarez en Argentina, dedicamos un tiempo considerable a estudiar todas las posibilidades de superposición de diferentes estructuras. Considerando cuales servían para superponer sobre cada tipo de acorde. El resultado de esto fueron unas planillas que se incluyen a continuación. En ellas, la letra A indica que la superposición puede ser utilizada como mano izquierda de un pianista o como sustento del acorde por poseer las notas fundamentales de éste y no tener otros componentes que puedan generar inconvenientes; la letra B indica que puede ser usado como mano derecha de un pianista, es decir, que contiene notas del acorde (aunque a veces no lo represente totalmente) y tensiones admisibles que corresponden a una o varias escalas (se indica los casos especiales); la letra C indica que contiene alguna nota que no es admisible o que podría generar alguna disonancia no deseada, aunque no tan grave como para descartar la superposición. En este caso

puede ser utilizada como un pasaje melódico o como un acorde que luego debe resolverse. Las columnas corresponden a cada tipo de acorde, los dominantes tienen tres columnas: una que corresponde a los inalterados (mixolidia y mixolidia con #4), la segunda a los alterados (Ej: escala alterada) y la tercera a los mixtos (por ejemplo mixolidia b13) (en caso de dudas, en la imagen 58 se pueden ver qué escalas se incluyen en cada categoría).

Triadas:

Imagen 57:

MODOS			mayor	menor	menor 7 ^{b5}	dom. in alt. sus 4	dom. alt.	dom. MIXTOS
1	3M	5j	B	ba		B		
1	3M	5j	X			X		
2	4	b6			c)		B 5 ^{pa} m. 12	
2	4	b6			c)		X	
3	#4	6	X	B) (2 ^a 4 ^a 7 ^a 9 ^a 11 ^a)				6 ^a 12 ^a
3	#4	6	X	X	c)			X
(b3#9)	5	b7		A)			5 ^a 11 ^a 13 ^a	
(b3#9)	5	b7		X			X	
3M	#5	Δ7	M. 2 ^a 4 ^a					
3M	#5	Δ7	X					
4	6	T		X		B)		
4	6	T		X		X sus 4		
b5	b7	b9			c)		B)	
b5	b7	b9			X		X	
5	Δ7	9		m. Melódica				
5	Δ7	9	X	X				
b5	T	(b3#9)					Au.	
b5	T	(b3#9)					X	
6	b9	3						DIAT.
6	b9	3						X
b7	9	4		B)	B)	B)		
b7	9	4		X	X	X		
Δ7	(b3#9)	#4		B)				
Δ7	(b3#9)	#4		X				

H. Mancini

IV
I

bVII
I

osval_suarez@yahoo.com.ar

MODOS

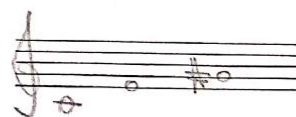
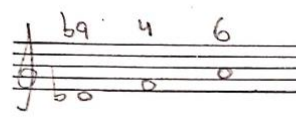
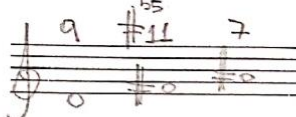
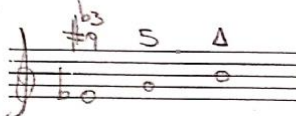
1 3m 5

Mayor	Menor	Menor 7 ^o	DOMINANTES		
			ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
- ESCALAS SOPORTES -					
LIDIA	MIXOLIDIA	LOCRIA	MIXOLIDIA	ALTERADA	WHOLE TONE

Imagen 59:

Modo Din I 3m 5°	Mayor	Menor	Ø	DOMINANTES		
				INDLT. - MIXO	ALT. - ALT - SPANISH	MIXTAS - WHOLE - MIXO#4 - DIM II - MIXO6
1 b3 b5 a b0 b0			A X		B X	
b9 3 5 #0 0 0					A (SPANISH) X	A X
9 4 b6 0 0 b0						B (MIXO) X
#9 #11 6 #0 #0 0						B (DIM) X
1 3 5 7 0 0 b0			A X			
4 b6 Δ 0 b0 b0						
#11 6 1 #0 0 0	B (LIDIA) X					B (MIXO) B (DIM) X
5 7 b9 0 b0 b0						A (MIXO) A (MIXO#4) X
#5 Δ 9 #0 0 0	A (LIDIA) X					
6 F b3 0 0 b0		B (DOR.) X				B (DIM II) X
7 b9 3 B0 Δ 9 4					A X	

Imagen 60:

MODOS	MAIOR	MENOR	✓	DOMINANTES		
				INALT. - MIXO	ALT. - ALT. - SPANISH	MIXTAS - WHOLE - MIXO#4 - DIM II - MIXO 6b
AUM. F 3 S+					A	A (MIXO 6b) A (WHOLE)
	X				X	X
b9 4 6						B (DIM II)
						X
9 #11 7				A (LOCK AM2)		B (WHOLE) B (MIXO#4)
			X			X
#9 5 Δ						B (MELOS)
		X				

Acordes cuartales

Imagen 61:

45 45		MAYOR	MENOR	Ø	DOM.		
					INALT	ALT	MIXTAS
1 4 7			A	A	A		
			X	X	X		
b9 #11 Δ							
2 5 1		A	A		A		
		X	X		X		
#9 b6 b9						B	
						X	
3 6 9		B			B		
		X			X		
4 7 #11			A	A			
			X	X			
#11 Δ B		A(Lidio)					
		X					
5 1 4			B		B		
			X		X		
b6 b9 b5						B	
						X	
6 9 5		B	B(ritter)		B		
		X	X		X		
7 b3 b6							
Δ 3 6		A					
		X					

Imagen 62:

#4 - 45	MAJOR	MEJOR	Ø	DOM.		
				INAT.	ALT.	MIXTAS
1 #4 Δ	B					
0 #4	X					
6 9 5 1					B	B
0 #6					X	X
9 b6 b9						
0 b6						
6 9						
0 #6						
3 7 #9					B	B
0 b6					X	X
4 Δ 3						
0 0						
#4 1 4			B			
0 0			X			
5 b9 #11					B	
0 b6					X	
b6 9 5						B
0 b6						X
6 #4 b6						
0 #6						
7 3 6				Δ		
0 0				X		
Δ 4 7						
0 0						

Acordes tétrada con omisión de un sonido

Imagen 63:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODOS	MAYOR	Menor	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
				- ESCALAS SOPORTES -		
	Lidia	Phrygia	Locria	Mixolidia	Alterada	Whole Tone
F 3 7						
F 3 7				A		
b9 4 Δ				X	X	X
9 #11 1	B					B
#9 #11 1	X					X
b3 5 b9					B	
b3 5 b9					X	X
3 #5 9	B (Lidia)					B (Mixolydian)
3 #5 9	X					X
4 6 b3		B				
4 6 b3		X				
#11 7 3					B	B
#11 7 3					X	X
5 Δ 4						
#5 1 #11	(Lidia)				Alt.	
#5 1 #11	X				X	
6 b9 5						B (Lidia)
6 b9 5						X
7 9 b6						B (Mixolydian)
7 9 b6						X
Δ b3 6						
Δ b3 6						

Imagen 64:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODOS	Mayor	Menor	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
				- ESCALAS SOPORTES -		
Lidia	Dria	Locria	Mixolidia	Alterada	Whole tone	
F 3 A						
F 3 A	A					
b9 4 1	X					Sus4
9 #11 b9						X
b3 5 9		A				
3 #5 #9		X				
4 6 3					B	
#b5 #11 7 4			A			
5 7 #11		X				
#b3 1 5						
6 b9 #5						
7 9 6				B		
A b3 b7				X		

Imagen 65:

osval.suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODO

F 3m. 7m

$\frac{3}{7}$ my lohem

F b3 b7.

	MAYOR	Menor	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				WALTERIAS	ALTERADAS	MIXTAS
	- ESCALAS SOPORTES -					
	LIDIA	MIRA	LOCRIA	MIXOLIDIA	ALTERADA	MIXOLIDIA
	LIDIA (+)	min. Hel.	Locria HZ	+ smulish 8	LID b7	Dim. II
	MAJ. ARM.					
		A			B)	
		X				
		B		B(sus)		
		X		X		
					B	
					X	
		A		A		
		X		X		
		B				B
		X				X
		A		A(sus)		
		X		X		
		B		e)		
		X		X		
					B	
					X	
		B				
		X				

Acordes tétrada

Imagen 66:

esval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODO m7

F 3m 5 7

	MAYOR	MENOR	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
- ESCALAS SOPORTES -						
LIDIA	DORIA	LOCRIA	HIXODIA	ALTERADA	WHOLE TONE	
		<				

Imagen 67:

[illegible]

Imagen 68:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODO Δ $b5$
F 3 $b5$ Δ

MAYOR	MENOR	MENOR 7 b5	DOMINANTES		
			WALTERIAS	ALTERADAS	MIXTAS
- ESCALAS SOPORTES -					
LIDIA	MIXA	LOCRIA	MIXOLIDIA	ALTERADA	WHOLETONE

Acordes con sonidos agregados (4 sonidos en total)

Imagen 70:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODOS

F 2 4 7

	Mayor	Menor	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
- ESCALAS SOPORTES -						
	Lidia	Daria	Locria	Mixolidia	Alterada	Whole Tone
	Lidia (+)	Min. Mel.	Locria +2	+ b7 + b9 + 11	+ b9 + 11	+ b7
	MAJ. ARM.					Dim. II
F 2 4 7		B		B		
		X		X		
b9 b3 b5 A						
9 3 5 1	A			A		
	X			X		
b3 4 b6 b9			C			
			X			
3 #4 6 9	B (Lidia)					B (Lidia)
	X					X
4 5 7 b3		A				
		X				
b5 b6 A 3	B (Lidia)					
	X					
5 6 1 4				B		
				X		
b6 7 b9 b5					B	
					X	
6 A A 5	A					
	X					
7 1 b3 b6						
A b9 3 6						

Imagen 71:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODO
F 3_m 4 7

MAYOR	Menor	Menor 7 D5	DOMINANTES		
			ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
- ESCALAS SOPORTES -					
Lidia	DORIA	LOCRIA	MIXOLIDIA	ALTERADA	WHOLE TONE

Imagen 72:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODOS	MAYOR	Menor	Menor 7 b5	DOMINANTES		
				WALTERIAS	ALTERIAS	MIXTAS
				- ESCALAS SOPORTES -		
	Lidia	Mixolidia	Locria	Mixolidia	Alterada	Whitetone
F 2 b3 5						
1 9 b3 5		A				
2 3 4 5					B	
3 4 5 6					X	
4 5 6 7						
5 6 7 9			A			
6 7 9 11			X			
7 9 11 13						
8 9 11 13						
9 11 13 15						
10 11 13 15						
11 13 15 17						
12 13 15 17						
13 15 17 19						
14 15 17 19						
15 17 19 21						
16 17 19 21						
17 19 21 23						
18 19 21 23						
19 21 23 25						
20 21 23 25						
21 23 25 27						
22 23 25 27						
23 25 27 29						
24 25 27 29						
25 27 29 31						
26 27 29 31						
27 29 31 33						
28 29 31 33						
29 31 33 35						
30 31 33 35						
31 33 35 37						
32 33 35 37						
33 35 37 39						
34 35 37 39						
35 37 39 41						
36 37 39 41						
37 39 41 43						
38 39 41 43						
39 41 43 45						
40 41 43 45						
41 43 45 47						
42 43 45 47						
43 45 47 49						
44 45 47 49						
45 47 49 51						
46 47 49 51						
47 49 51 53						
48 49 51 53						
49 51 53 55						
50 51 53 55						
51 53 55 57						
52 53 55 57						
53 55 57 59						
54 55 57 59						
55 57 59 61						
56 57 59 61						
57 59 61 63						
58 59 61 63						
59 61 63 65						
60 61 63 65						

Imagen 73:

osval_suarez@yahoo.com.ar
4231-5794

MODOS

F b3 4 5

	MAYOR	MENOR	MENOR 7 b5	DOMINANTES		
				ALTERADAS	ALTERADAS	MIXTAS
	- ESCALAS SOPORTES -					
	LIDIA	DORIA	LOCRIA	MIXOLIDIA	ALTERADA	WHOLE TONE
	LIDIA (+)	DORIA Mel.	LOCRIA HZ	+ SALTUS 2	LID b7	Dim. II
	HAJ. ARM.					
F b3 4 5		A				
		X				
b9 3 #4 b6					B (ALT)	
					X	
9 4 5 6		B (DOR)		B (MIX)		
		X		X		
b3 b5 b6 7			B		B	
			X		X	
3 5 6 A	A					
	X					
4 b6 7 F					B (ALT)	
					X	
#4 6 A b9						
5 7 F 9		A		A		
		X		X		
b6 A b9 b3						
6 F 9 3	A			A		
	X			X		
7 b9 b3 4						
A 9 3 #4	A (LIDIA)					
	X					

Ejemplos del uso en los arreglos de “Nómade”

Drops

En el siguiente pasaje de la pieza “I ran into you” podemos observar un ejemplo del uso de la disposición conocida como *drop 2* en los instrumentos de viento, los cuales tienen la función de expresar la armonía a modo de *colchón*.

Imagen 74:

The musical score for measures 20-23 of "I ran into you" illustrates a *drop 2* voicing technique in the wind section. The instruments involved are Tpt. (Trumpet), Sax. ctrl. (Soprano Saxophone), Tbn. (Trombone), and Sax. bar. (Baritone Saxophone). The *Gtr lider* (Guitar leader) part is also shown, along with the A. Gtr. (Acoustic Guitar) and Bajo (Bass).

The *drop 2* voicing is characterized by the second and third notes of a chord being dropped an octave. In this passage, the wind instruments play a series of chords: B^b-7 in measure 20, $G-7$ in measure 21, $C-7$ in measure 22, and A^b-6 in measure 23. The *Gtr lider* part provides a harmonic guide, with the *Gtr* (Guitar) part playing a *mp* (mezzo-piano) line. The *Bajo* (Bass) part plays a *p* (piano) line, with the *Gtr lider* part also marked *p*.

The score includes a *3* (triple) marking in the *A. Gtr.* part in measure 20. The *Gtr lider* part is marked *p* in measures 20, 21, and 22, and *mp* in measure 23. The *Bajo* part is marked *p* in measures 20, 21, and 22, and *mp* in measure 23.

Close

En la siguiente imagen perteneciente a la pieza “Mañana es mejor” podemos observar el uso de un voicing 7, 1, 3 en el primer acorde en los vientos. En este caso se trata de un Cmaj7 (7, 1, 3) que dan como resultado la novena, la tercera menor y la quinta del acorde de Am7. El segundo acorde corresponde al Fm en disposición cerrada.

Imagen 75:

120 INTRO

2 3 4

FLUGELHORN

SAXOFÓN TENOR

TROMBÓN

SAXOFÓN BARITONO

GUITARRA DE JAZZ

BATO

120

BATERIA

2 3 4

Uso de contrapunto

En el siguiente ejemplo (imagen 76) perteneciente a “I ran into you”, podemos ver el uso de la textura contrapuntística a dos voces. La primera voz está en la línea aguda de la guitarra

duplicada por el saxo alto; mientras que la segunda, la lleva el bajo doblada por el trombón en los dos primeros compases, y por el saxo barítono en los últimos dos.

Imagen 76:

Imagen 76 shows a musical score for measures 13 to 16. The score is written for six instruments: Tpt. (Trumpet), Sax. ctrl. (Saxophone Contralto), Tbn. (Trombone), Sax. bar. (Saxophone Barítono), A. Gtr. (Acoustic Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *dolce* (dolce). The Tpt. part is mostly silent, with a final note in measure 16. The Sax. ctrl. and Tbn. parts play a melodic line with triplets. The Sax. bar. part plays a similar melodic line. The A. Gtr. and Bajo parts provide harmonic support with chords and bass lines. The A. Gtr. part includes chord symbols: D^Δ, G^Δ, C^Δ, and F^Δ. The Bajo part includes chord symbols: D^Δ, G^Δ, C^Δ, and F^Δ. The measures are numbered 13, 14, 15, and 16 at the top and bottom of the score.

Sección como líder y superposiciones

En la imagen #77 que corresponde a los compases 49 a 52 de “Mañana es mejor” podemos observar uno de los momentos en que, como se mencionó anteriormente, la sección de vientos toma el liderazgo y lleva adelante la melodía orquestada. Si bien aquí la textura no es totalmente contrapuntística, se tuvo en cuenta la horizontalidad de las voces y la conducción de las mismas. La melodía está a cargo de la trompeta, duplicada mayormente por el trombón. En el compás 50 podemos observar dos tríadas sucesivas, la de F y la de Eb sobre el Cm, lo cual aporta

el color dórico. En el siguiente compás la tríada de Bbm aparece sobre el bajo en Gb para formar el Gbmaj7, el cual desemboca en el compás 52 en un Fm7 en disposición 1, 3m, 7m.

Imagen 77:

B **Lider** 49 50 51 52

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

49 50 51 52

Cambio de timbre en la melodía

En el siguiente pasaje (imagen 78) perteneciente a la pieza “The Beatles”, podemos observar un recurso utilizado por Anton Webern en su orquestación de la pizza de Bach “Ricercare”. Se trata de dar variedad tímbrica a la melodía cambiándola continuamente de instrumento, lo que da como resultado una sensación de movimiento en la orquestación. En el presente arreglo, la guitarra y el saxo barítono llevan la melodía continuamente con el objetivo de lograr el empaste necesario para que ésta se perciba claramente. Podemos observar (resaltado

en naranja) que la primera nota de la melodía está duplicada por la trompeta, la segunda (un la) por el saxo alto, la tercera (el si) por la trompeta nuevamente. Luego en el compás 54 el trombón, el saxo alto y la trompeta se reparten la melodía, lo cual continúa durante los siguientes compases.

Imagen 78:

The image shows a musical score for measures 51 through 56. The score is written for six parts: TPT. (Trumpet), SAX. CTRL. (Saxophone Contralto), TBN. (Trombone), SAX. BAR. (Saxophone Baritone), QUIT. (Quintet), and BATO. (Baton). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a 'TEMA' section starting at measure 51. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for 'LIDER' and 'TEMA' in boxes. The score is divided into measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56, with measure numbers written below the staves.

Acordes en bloque y rearmenización

En la siguiente imagen (#79), que pertenece a la pieza “one for Armando”, se observa un fragmento del soli de la sección de vientos. En él, se utiliza una escritura de tipo *acordes en bloque*, en la cual no se piensa tanto en la conducción de las voces sino en que todas se muevan, generalmente, de manera paralela con la intención de que empasten y se aprecien, como su nombre lo indica, en un bloque. Es importante destacar que por la fluidez del pasaje, se utilizaron rearmenizaciones que aportan una sensación de movimiento y riqueza, como ser *side slips*, en los

cuales todas las voces se mueven por semitono paralelamente, dominantes que resuelven, entre otros. En este aspecto, en el libro ya citado “Arranging 2 workbook” (Peace, T. and Freeman, B. 1989, pp. 72 a 74) se puede encontrar una buena descripción de su uso.

En cuanto a los voicings elegidos, se observa en el primer acorde un Bbm6 con el reemplazo de la 9na por la fundamental del acorde en la melodía (imagen 79). La segunda corchea forma un acorde de B7 que funciona como sustituto tritonal que resuelve al Bbm6 que domina el compás. En el compás 66 podemos ver el Bbm6 en disposición cerrada precedido de cuatro acordes de *side slip*, es decir que todas las voces se mueven paralelamente por semitono hasta llegar al objetivo. En el compás 67 vemos un F7 con onceava aumentada, a modo de dominante, el cual resuelve indirectamente en la primera corchea del tresillo del compás siguiente, que está antecedida por otro acorde de *side slip*.

Imagen 79:

65 66 67 68

Tpt.

Sax. ctrl.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bat.

65 66 67 68

Cambios de textura y superposiciones

En la pieza “La antuquera”, una chacarera del compositor Juan Falú, (imagen 80) destaca el uso de la escala menor melódica. Si bien los primeros 5 pulsos corresponden a un Em, han sido armonizados en la sección de vientos con acordes pertenecientes a dicha escala, especialmente A, B7 y Em6; hasta desembocar en el B7 del último pulso del compás 9. En este arreglo también destaca el cambio constante de orquestación para lograr cambios abruptos en las dinámicas y variedad de texturas. Esto se puede comprobar al comparar los compases 8 y 9, en los que vemos al grupo en una orquestación que podríamos describir como *tutti*; con los compases 10 y 11. En estos últimos, la batería, el trombón, el sax tenor y la trompeta se

silencian, mientras que el saxo barítono pasa a doblar la melodía, a cargo de la guitarra, y sólo son acompañados por el bajo.

Imagen 80:

8 [A] 9 10 11

Tpt. *p* *mf*

Sax. ten. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Sax. bar. *p* *mf*

Guit. jazz *p* *mf*

Bass *p* *mf*

Dr. *p* *mf*

8 9 10 11

5. 6. Entrevistas

El objetivo de las entrevistas era, como ya se ha mencionado, consultar a músicos con trayectoria relevante sobre la actualidad del jazz y la música folklórica argentina, sus similitudes, diferencias, posibilidades de acercamiento, repensar la historia de ambas, la situación laboral de los músicos y de la enseñanza musical en la actualidad. Se dieron charlas muy enriquecedoras en

las que se abordaron estos y otros temas ya que cada uno de los entrevistados tuvo el espacio y la libertad de dar respuestas prolongadas, que siguieran los caminos que cada uno decidió tomar.

Los músicos y educadores entrevistados fueron: Javier Cohen, ex director del área de tango y ex docente de guitarra de jazz en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Argentina), con amplia experiencia como guitarrista en jazz y tango; Leo Genovese, argentino, pianista y compositor de jazz de éxito internacional, radicado en Nueva York. Ha tocado con músicos de la talla de Esperanza Spalding y Wayne Shorter; Carlos “negro” Aguirre, músico y compositor argentino que cuenta con una extensa discografía y ha realizado giras por Asia, Europa y América, es director del sello discográfico digital “Shagrada medra”; Juan Enrique “Juancho” Farías Gómez, docente de ensamble folklórico en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Argentina), durante muchos años fue integrante del grupo de Luis Salinas, uno de los más destacados guitarristas argentinos; y Roberto Sanchez Picasso, docente en la Maestría en estudios de Jazz de la Universidad Autónoma de Chihuahua, con estudios de jazz en Europa y amplia experiencia como guitarrista de jazz.

Uno de los temas en que hubo una opinión unánime fue la facilidad en el acceso a la información y la educación formal musical en la actualidad, enfocada al jazz o géneros fuera de lo clásico. Respecto a lo que sucedía en épocas pasadas Sanchez Picasso comenta: “Antes era casi un oscurantismo, los músicos iban un tiempo a Nueva York y regresaban y eso era como graduarse del jazz”. Esta opinión se puede verificar en el relato que Javier Cohen hace de su aprendizaje de este género, que estuvo marcado por su viaje a dicha ciudad y sus estudios con el célebre guitarrista Jim Hall. Todos coincidieron en remarcar el crecimiento y la importancia de las instituciones que se dedican a la enseñanza de la música popular (entiéndase jazz y las distintas músicas folklóricas, entre otros géneros). En este sentido, Aguirre refiere: “hay también

como un piso, mucha gente estudió, dio ese paso grandote, tiene más herramientas a la hora de gestar los arreglos o las composiciones. Van dando fruto esas escuelas (como la EMPA, la de Mendoza, menciona algunas otras en Argentina), años atrás esa posibilidad no existía, faltaría que muchas repliquen esos trayectos dentro de la música popular”. En el mismo sentido, Sanchez Picasso afirma: “Cada vez es más fácil [se refiere a estudiar jazz]. Hay más acceso a la información, hay más músicos educados”. Y agrega: “El jazz ya pasó a ser como la música clásica, no es una música masiva pero sí tiene escuelas dedicadas a ello”.

Respecto de las posibilidades a la hora de mostrar la propia producción y a hacer un medio de vida de ello encontramos opiniones divididas. Por un lado Genovese, que está radicado en Estados Unidos, y se encuentra en una posición de consagrado, tocando continuamente en festivales de jazz a lo largo y ancho del mundo con músicos de la élite del género, opina: “El jazz actual está a pleno. Cada vez más comunidad, más gente tocando, muchos clubs. Me parece genial y que creció muchísimo en los últimos 20 años”. En contrapartida, Sanchez Picasso, quien radica en México, dice: “El espacio para tocar cada vez es más cerrado, cada vez hay menos espacios para tocar. Muchos músicos que antes tocaban más, ahora dan más clases”. Javier Cohen también comenta la dificultad que ha atravesado (en su caso en Argentina) durante su carrera para generar ingresos de la actividad musical, y menciona que sus grabaciones siempre han sido autogestionadas, y que su público (bromea al respecto) siempre fue de alrededor de doce personas. Carlos Aguirre también comenta la dificultad que enfrenta con los cambios de gobierno en Argentina y los consecutivos cambios en la política cultural. Aunque, un poco más optimista, narra sus avances en la autogestión afirmando que a pesar de que no han dado grandes frutos económicos, han posibilitado nuevos espacios y oportunidades no sólo para él sino para muchos músicos de Latinoamérica.

Una explicación a esto podemos encontrarlo en las palabras de Sanchez Picasso y de Farías Gómez. El primero, con una visión más internacional, comenta que observa en la actualidad cuatro tipos de músicos de jazz: a saber, 1) los que solo tocan; 2) los que dan clases y casi no tocan; 3) músicos aficionados que se dedican a tomar clases y tocar de vez en cuando; y 4) músicos que por motivos laborales se dedican a tocar otros géneros. También destaca que la proliferación de instituciones educativas genera una gran cantidad de músicos profesionales para los cuales no hay muchas posibilidades laborales. El segundo, más circunscrito a la realidad argentina, afirma que la música folklórica es la principal fuente de trabajo para los músicos en el país, debido a la gran cantidad de festivales en todas las regiones del mismo, a diferencia del tango que tiene un mercado focalizado en Buenos Aires y el exterior. También remarca que el jazz no ofrece una posibilidad laboral firme, a no ser que el músico salga del país en busca de mercados más fuertes.

Al ser consultados por la actualidad de la música folklórica argentina, Farías Gomez refiere: “La música folklórica está viva”. Así mismo, Genovese agrega: “La música folklórica estalla. En cada provincia en cada asado en cada reunión nunca falta una guitarra en el interior del país. Bombo y guitarra son nuestra carta de identidad. Yo sigo escuchando a los maestros de siempre. Y siempre me alegro de ir a Argentina y conseguir música argentina folklórica que no conocía”. En este sentido hay un acuerdo en los entrevistados respecto a la buena salud de este género. Carlos Aguirre nos habla de dos enfoques, uno más comercial y facilista y otro más profundo y reflexivo: “Para mí siempre convivieron expresiones de escasa indagación con otras (...) más profundas”. “Hoy hay en Argentina (...) mucha gente haciendo cosas hermosas. Después está ese otro folklore que tiene que ver con lo masivo (...) que muchas veces son funcionales al sistema, son músicas de fácil digestión, que no proponen un oído crítico, por ende

una actitud crítica frente a la vida tampoco.” Y agrega: “Eso también existió siempre, está bueno que existan todas esas cosas, uno le pone fichas a ese otro camino”.

Sobre la posibilidad de acercamiento entre el jazz y la música folklórica, ninguno de los entrevistados dudó en mostrarse totalmente a favor. Farías Gomez aporta: “el jazz es (...) políglota, toma de todas las fuentes que puede”. Continúa: “yo creo que el concepto de jazz es algo que va a ser perenne, va a seguir creciendo”. Y también: “Con Luis Salinas siempre hemos tocado chacareras, zambas, chamamé pero a la manera del jazz”. Leo Genovese, con sus palabras bellamente metafóricas, comenta: “creo saber que hay clubes de jazz en casi todos los países del mundo o todos. Y así gente que practica y ama a esta música en todos los países del mundo, entonces es difícil intentar evitar que las aguas no se toquen o que no sean la misma cosa. El jazz emerge como nueva forma de música en lugares en donde se toca, se canta y se improvisa desde [hace] miles de años. Por eso me parece que se polinizan entre ellas las flores”. Y agrega: “De todas maneras el jazz es la música folklórica afronorteamericana, y entre ellas [se refiere nuevamente al jazz y las músicas folklóricas] se llevan bien. Me parece que son lo mismo, si uno quiere. Si uno no quiere, entonces son agua y aceite”. Incluso propone la disolución de las barreras entre ambas: “Una parte de mí quiere pensar en los géneros degenerandose y que den paso a lo que viene”. Y continúa pensando en la historia de ambas: “todas nuestras formas folklóricas pueden ser rastreadas a través de su adn. Si hace 200 años las músicas folklóricas ya empezaban a polinizarse entre sí y a florecer con nuevas características de acuerdo a la región donde emergía... porque no aceptar esta nueva forma folklórica llamada jazz. Si bien nació y creció en otra tierra lejana, hoy por hoy ya está instalada en nuestras ciudades, en nuestras estaciones radiales y en nuestros oídos. El no aceptar el cruce cultural con nuestras músicas es como no aceptar la realidad, como no creer en el amanecer”.

Javier Cohen también coincide: “Mis discos están más ligados al tango, la música rioplatense (el candombe) y a través de eso, al jazz”, “tocamos a gusto los dos lenguajes, el del jazz y el del tango”, “es como hablar dos idiomas”. También recurriendo a hermosas metáforas, comenta: “un buen vino, es un buen vino. No te preguntás cuánto porcentaje de malbec o de syrah hay. Mucho de ese vino tiene que ver con las partículas que viven en la microbiología del suelo donde se hizo ese vino, mucho aporta la planta y mucho el enólogo y el ingeniero agrónomo en las decisiones que se toman. Con la música pasa algo similar. Es importante hablar bien un lenguaje, por supuesto, porque hay como una seriedad en la concepción de las ideas musicales (...) pero finalmente lo que trasciende es la música”. Y también intenta diluir las fronteras: “Hay algo musical que está por encima de los géneros”, “ahí no tiene sentido hablar de géneros, es un tipo que hace música”. Incluso va más allá y reflexiona sobre la importancia de la propia voz del artista y la interacción con la comunidad: “El denominador común es lo que vos ponés en la música. Uno tiene siempre una voz interna, todo pasa por el tiempo y la dedicación que uno le da a escucharla. Eso de algún modo sale, con el violín o la trompeta o la investigación o la docencia. La idea de que uno vive en un colectivo, pero también es un individuo que tiene que respetar su individualidad y hacer saber lo que piensa artísticamente. Eso no es cómodo, no es fácil”.

Sobre los aportes del jazz a la música folklórica, se recogieron las diferentes opiniones: por un lado “Juancho” destaca la importancia de la improvisación, como elemento constitutivo del jazz, que es traspolado a otros géneros en los cuales no suele estar tan presente: “la improvisación en el jazz es una fuente de la cual aprenden todos los otros géneros”. El “Negro” Aguirre, por otro lado, destaca el aporte que le dio en su aprendizaje personal el jazz es desde los voicings, la improvisación y la armonía. Cuenta que a partir de transcripciones de Oscar Peterson

y Bill Evans incorporó parte de ese lenguaje. “por más que toque una zamba, lo armonizo con esos caminos”. En este sentido comenta: “el jazz con ese aporte fuerte de lo armónico y de la improvisación, dialogando con esas otras posibilidades, que por ahí no las tiene tanto el jazz, que es toda esa diversidad inmensa rítmica, que en realidad hay en todo el planeta”, “ese diálogo a mí me parece maravilloso”. Javier Cohen, reflexionando sobre el asunto de la improvisación en el jazz, y la relación individuo-comunidad, comenta: “En el jazz esa individualidad, esa importancia del protagonismo de un momento, siempre está al borde de dejar de entender la importancia del otro (los otros músicos, los oyentes o el lugar en que vivimos)”, “esa búsqueda de tu voz personal es muy importante pero te puede hacer confundir, pensar que tu voz es más importante que otras”, en este sentido destaca la importancia de la improvisación grupal, la conexión entre los músicos, se refiere a momentos de improvisación, a diferencia del concepto tradicional de solo individual. En este sentido da ejemplos de discos de jazz que considera meros ejercicios individuales a diferencia de otros en los cuales la interacción es “sublime”.

Con respecto al aporte que la música folklórica argentina puede hacer al jazz, el aspecto rítmico fue el más destacado por todos. En este sentido, Aguirre afirma: “hay ahí un lenguaje muy específico que tiene que ver con lo rítmico y con lo melódico-rítmico”. Y agrega: “el diálogo del jazz con esas cosas ha dado resultados muy hermosos”. Farías Gomez coincide: “lo más importante está en los elementos rítmicos”. Cuenta algunas anécdotas en las cuales músicos de jazz extranjeros con los que tuvo contacto se interesaron mucho en tocar música argentina o de otros lugares de latinoamérica, pero tenían dificultades rítmicas, especialmente con la acentuación y el *swing* propio de cada una. También resalta el valor de ese aporte: “(la mixtura) son las páginas renovadoras para el jazz”. Genovese coincide en cuanto a lo rítmico pero agrega otros aspectos interesantes: “La música folklórica, no solo Argentina, sino de cualquier lugar,

puede aportar al jazz nuevas ideas como por ejemplo: ritmos nuevos que vienen de danzas populares con distintos acentos y combinaciones; adoptar instrumentos musicales que solo fueron usados en contextos folklóricos, nuevas ideas sobre formas musicales, la importancia de la historia y las historias que se encuentran petrificadas en las letras de las canciones populares también aportan su magia.”. Vemos aquí importantes menciones a lo formal, lo tímbrico e incluso a la poesía, elemento tan importante en las músicas folklóricas latinoamericanas, que sin duda ha sido uno de los aspectos menos profundizados por el jazz. Cohen continúa con la importancia de lo comunitario, aunque también resalta el lenguaje del terruño de cada uno: “lo argentino siempre va a estar presente en tanto los músicos que toquemos escuchemos nuestra voz y entendamos la importancia del otro”.

La experiencia de las entrevistas fue, sin dudas, muy enriquecedora debido a la profundidad del análisis y la belleza con que se expresaron algunos de los entrevistados. Un momento digno de destacar fue una reflexión de Javier Cohen respecto de las guerras que atraviesa y atravesó la humanidad y la necesidad de entender al otro como necesario, en este caso pensando en el antagonismo oriente - occidente comenta: “el jazz y el tango son la prueba viviente de que todos somos necesarios, no existiría el blues ni la milonga sin la superposición de lo oriental y lo occidental”. Menciona en ese sentido el caso de la flor de loto, que nace y crea su belleza a partir del barro, así como muchas veces el arte es capaz de dar sus frutos más bellos en contextos muy difíciles. Este tema también fue abordado por Carlos Aguirre, que recuerda las dictaduras militares que atravesaron los distintos países de latinoamérica, y destaca los grandísimos artistas que surgieron en el campo de la música popular, aún en esas situaciones tan adversas.

Para finalizar este apartado, es interesante detenernos en la reflexión de Javier Cohen sobre el amplio campo de posibilidades que ofrece el contacto entre el jazz y las distintas músicas folklóricas, que fue la cuestión central de todas las entrevistas. Siempre fiel a sus metáforas vitivinícolas comenta: “La argentina con todos sus folklores, con el tango como el folklore de Buenos Aires y lo afro y lo rioplatense, con lo aborígen precolombino, todo eso es una especie de suelo infinitamente rico para el vino que después puede surgir. Lo que pasa es que después, el vino hay que hacerlo”. Esta última frase nos remite al propósito de este proyecto: crear una música en la cual estos géneros encuentren un cobijo y una tierra fértil para desarrollarse.

6. Conclusiones

Uno de los temas centrales de este documento ha sido el del *nomadismo*, metáfora desde la cual pude abordar tanto mi historia personal, sobre todo en el apartado de textos auto etnográficos, como la incorporación de elementos y repertorio pertenecientes al folklore argentino, tanto al estudio autorregulado (anexo 8.1.) como a mis composiciones y arreglos para el concierto final. En este sentido me parece pertinente una última reflexión retomando el pensamiento del citado Z. Bauman. Si bien hoy en día la existencia de fronteras y de estados-nación parece ser algo natural, que está fuera de discusión para la opinión pública en general, es importante recalcar que durante cincuenta mil años de historia de nuestra especie estos no existían, y era natural que las personas se desplacen de un lugar a otro en busca de mejores condiciones de vida, más allá de que cada pueblo haya tenido una forma de vida que podríamos considerar más nómada, o más sedentaria, dependiendo el caso. No fue hasta hace doscientos o doscientos cincuenta años que la modernidad y el iluminismo nacientes en Europa, trajeron

consigo estos inventos que, si bien fueron asociados con progreso y civilización, creo que estamos en condiciones de comenzar a cuestionar, por su evidente fracaso para dar bienestar a *toda* de la población. Es mi intención que este trabajo sirva como pequeña inspiración en ese sentido, para que a aquellas personas que nacieron en lugares o en situaciones menos favorecidas, se les respete su legítimo derecho de habitar cualquier lugar del mundo que consideren mejor para su desarrollo. Es en este sentido muy importante retomar los pensamientos de Javier Cohen (ver apartado 5. 6. Entrevistas) en cuanto a cómo la música puede ser el vehículo para tomar conciencia de la existencia del otro, tanto en términos musicales como en la vida misma, y abrazar un pensamiento más comunitario que nos permita pensar como especie y no individualmente.

En cuanto a la relación entre el nomadismo y mi historia personal, creo que también desde allí podemos entender la necesidad de incorporar la *música folklórica argentina* a mi visión e interpretación del *jazz*. La música que interpreto es el resultado, no sólo de mi error por el continente americano, sino del encuentro entre la música que nutrió mi infancia, la de mi tierra y mis padres; y la que fui encontrando cuando decidí dedicarme a la música y comencé a transitar los caminos de las escuelas de música primero y del profesionalismo después. Allí se mezclan Mercedes Sosa con Miles Davis, Chet Baker con Piazzolla, Gardel con Scofield, y tantos otros que me hicieron amar este arte hasta el punto de querer pasar la mayor parte del tiempo que dispongo dedicándome a ello.

Otro de los temas que es importante retomar es el del *aprendizaje autorregulado*. Luego de muchos años de estudio del instrumento y de haber tomado clases con tantos y tan buenos maestros; y sobre todo en el proceso de la maestría, en que he reflexionado profundamente sobre este asunto, considero que es éste uno de los condicionantes fundamentales que determinan a qué

nivel llega cada músico. Me parece muy importante destacar que la amplia mayoría de los músicos que llegan a un nivel élite poseen un gran desarrollo de lo que podemos denominar aprendizaje autorregulado; y por el contrario, la carencia de esta capacidad es lo que impide el crecimiento de muchos otros que no logran desarrollar sus habilidades a un gran nivel. Es en este sentido, que el presente trabajo busca poner el foco de los responsables de la educación de los músicos, hacia este tema, tanto a niveles iniciales como en estudios de posgrado.

Con respecto a la realización de las entrevistas (apartado 5. 6, también se pueden ver en su versión completa en el apartado 8.5.), quiero remarcar que no es algo que estaba contemplado al inicio de este proyecto, sino que surgió como una necesidad posterior al análisis de la bibliografía existente tanto en lo que se refiere a la actualidad del *jazz*, como de la *música folklórica argentina* y, mucho más aún, de la intersección entre las dos, la cual es muy escasa. Finalmente, esto resultó ser muy favorable, ya que me permitió conectarme con grandes músicos, algunos de los cuales fueron mis maestros, y otros a los que no conocía personalmente pero que admiro. En todos los casos sus palabras fueron muy inspiradoras, me dieron mucha confianza y me impulsaron a continuar en esta dirección, ya que pude constatar que mi inquietud acerca del contacto entre estos géneros es algo compartido, que forma parte de la razón fundamental del quehacer de muchos artistas.

En cuanto a la realización de los objetivos, creo que, desde mi punto de vista, se han cumplido cabalmente. Por un lado, la realización de la auto etnografía sobre el estudio de la guitarra y la improvisación, me ha dado grandes resultados en lo que respecta a la optimización del tiempo de estudio. Desde la realización de mi anteproyecto, una de mis principales preocupaciones era el aprovechamiento de estos dos años de cursada de la maestría para mi crecimiento como instrumentista. En este sentido, puedo afirmar que, si bien un músico con

autocrítica (como sin dudas lo soy) siempre ve en la propia *performance* elementos a mejorar y cuestiones que requieren más trabajo, es evidente que el crecimiento existió. Fueron dos años de dedicación *full time* que sin dudas han dado sus frutos y eso me causa una gran satisfacción.

Otra conclusión importante, es la posibilidad de continuación de algunos temas que se trataron aquí que podrían ser expandidos o profundizados en futuras investigaciones. En este sentido, el aprendizaje autorregulado es un tema que me interesa muchísimo desarrollar tanto en el plano teórico como en el práctico, en cuanto a su aplicación en el marco de la educación musical, sea ésta institucionalizada o no. Por otra parte, el uso de la autoetnografía como herramienta para la creación artística me ha resultado muy interesante, y podría ser retomada para futuros proyectos musicales.

En cuanto al proceso de montaje de la música compuesta para este proyecto, debo resaltar que pude contar con grandes músicos, a saber: dos maestros, dos compañeros estudiantes de maestría y dos estudiantes de licenciatura. Se realizaron primeramente dos ensayos con la sección de vientos (trompeta, saxo tenor, trombón y saxo barítono) y uno con la sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería). Con la sección de alientos, como se denominan localmente, se comenzó a leer la música y a tratar de ensamblar la sección. Estas primeras sesiones fueron de lento avance por diversos factores, entre ellos, la dificultad que suponían algunos pasajes veloces; el alto grado de complejidad rítmica especialmente de la chacarera (La antuquera); la diferencia entre los lenguajes rítmicos e interpretativos de la música argentina con respecto a lo que los músicos del norte mexicano manejan (este tema se desarrollará más adelante); y la carencia en el manejo de las articulaciones y el lenguaje del jazz de los músicos estudiantes de licenciatura. En el ensayo con la sección rítmica las cosas fluyeron de gran manera, los dos músicos que me acompañaban tienen gran trayectoria, conocimiento y habilidad en sus

instrumentos (batería y contrabajo), además de que estudiaron en profundidad las piezas que yo les había enviado con anterioridad. Realmente no era necesario hacer más de un ensayo con esta sección del grupo.

Posteriormente se realizaron cuatro ensayos generales. Desde el inicio fue difícil encontrar horarios en los que los siete músicos estemos disponibles, razón por la cual se debieron suspender algunos encuentros y no se pudieron realizar más que los cuatro mencionados. En ellos fuimos ajustando detalles y en cada uno se vio un avance significativo con respecto al anterior. La mayor dificultad se dio con las ya mencionadas diferencias entre los géneros argentinos abordados (especialmente la zamba y la chacarera) con el lenguaje rítmico de los músicos ligados en algunos casos más al jazz y en otros a la música clásica, aunque todos ellos muy impregnados de la música nortea mexicana. Tanto la zamba como la chacarera poseen una superposición de compases de 6/8 en la melodía y $\frac{3}{4}$ en el groove (o acompañamiento), en ambos casos se hizo muy evidente que los músicos tenían una clara tendencia al compás de 6/8, muy presente en la música nortea mexicana. Se daba una situación bastante curiosa cuando, luego de mi cuenta en compás de $\frac{3}{4}$ para iniciar cada pieza, veía que los músicos automáticamente comenzaban a tocar marcando el pulso en 6/8. Esto se hacía más evidente en la sección rítmica que en los instrumentos de viento, ya que estos últimos tenían toda la música escrita, mientras que los primeros debían llevar adelante el groove siguiendo los acordes y la forma de la canción, con algunas indicaciones que yo había dado en cuanto a qué tocar en cada caso. Tanto en el contrabajo como en la batería se hacía muy evidente que estaban tocando en 6/8 y el resultado era algo, que si bien no sonaba mal, estaba muy alejado de la tradición de ambos géneros. En el caso de la chacarera, pudimos resolverlo rápidamente en los ensayos y quedé conforme con el resultado; con la zamba las cosas fueron más difíciles, quizás por su extrema lentitud, lo que

generaba que los músicos necesiten subdividir. Fue recién en la prueba de sonido el día del concierto, que por un momento dejé de tocar, escuché con detenimiento al grupo y pude expresarle al contrabajista concretamente la diferencia entre lo que él estaba tocando y lo que yo pretendía que hiciese, más acorde al acompañamiento de zamba. Gracias a su gran capacidad musical, corrigió instantáneamente las cosas y el resultado fue muy gratificante. Cabe mencionar también, que el último ensayo se realizó con público, un número reducido de amigos músicos que asistieron y aportaron sus puntos de vista, lo cual fue de mucha utilidad.

Una de las cuestiones que me dejó pensativo y quizás algo inconforme fue la dificultad que tuve para improvisar sobre la chacarera; no tanto por la cuestión rítmica, que es tan rica y tan preponderante en este género, la cual creo que mejoré mucho luego del trabajo realizado en este sentido en las clases de instrumento; sino más bien por el tipo de armonía que tiene esta pieza, la cual si bien tiene cadencias típicas de la armonía tonal, tiene muchos movimientos de manera diatónica que no son habituales en el lenguaje jazzístico. En un principio ejercité la aplicación de tríadas para poder tocar sobre los cambios de la armonía, pero al ver que el resultado era algo monótono y repetitivo, opté por utilizar escalas incluso tratando de evitar pasar continuamente por las notas más resolutivas en las cadencias de dominante a tónica, en favor de líneas más horizontales, que faciliten la creación de melodías. Si bien este recurso me dejó un poco más conforme, no pude evitar tener la sensación de que estaba improvisando sobre un terreno en el cual no me sentía del todo confortable. Esta situación puede ser similar a lo que sucede con la canción “James” de Pat Metheny, la cual también tiene movimientos armónicos diatónicos muy ágiles y supone una gran dificultad para los músicos de jazz, en este caso por tener un lenguaje armónico más ligado al *pop*.

En cuanto al proceso de montaje solo resta mencionar, en primer término, que me sentí muy cómodo ya que nunca había dedicado tanto tiempo a estudiar el repertorio de un concierto y pude trabajar a fondo cada pieza hasta sentirme muy seguro; y en segundo, que creo que pudo haberse ajustado mucho más la sección de instrumentos de viento si hubiésemos podido realizar más ensayos o si se hubiese podido interpretar el repertorio con público en más ocasiones.

Por último, quiero expresar algunas consideraciones sobre el concierto. Si bien es, sin dudas, altamente estresante llegar al momento de la presentación de un proyecto para el cual se trabajó tanto, pude disfrutarlo plenamente. El teatro que fue cedido por la Secretaría de Cultura de Chihuahua fue ideal, y el trabajo del ingeniero de sonido, así como la operadora de la iluminación y los empleados de la universidad que apoyaron transportando el equipamiento fue impecable. La asistencia del público fue muy satisfactoria, ocupando aproximadamente el 50% del teatro. También fue muy destacable la *performance* de los músicos, especialmente de la sección rítmica, lo cual era primordial ya que la música estaba pensada para trío, en su gran mayoría. El concierto se transmitió en vivo por *facebook* y tuvo trescientas veinte reproducciones en los primeros diez días, algo inusual para mis publicaciones (puede observarse en el siguiente link: <https://www.facebook.com/100042357412116/videos/279471071141543/>). En definitiva, fue una gran experiencia que espero pueda repetir en el futuro ya que me hizo crecer muchísimo como instrumentista, improvisador, arreglador, compositor e investigador.

7. Referencias bibliográficas, fonográficas y videográficas

Adams, T.E., Ellis, C. and Jones, S.H. (2017). Autoethnography. In The International Encyclopedia of Communication Research Methods (eds J. Matthes, C.S. Davis and R.F. Potter). <https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>

Astor Piazzolla para la orquesta de Aníbal Troilo. *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 4(1), 54-74. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.145>

Avildsen, J. G. (director). (1984) *Karate kid* (película). Columbia pictures.

Báez, J., & De Tudela, P. (2006). *Investigación cualitativa*. Esic Editorial.

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.

Berendt, J. E. (1962). *El jazz, de Nueva Orleans al jazz rock*. Fondo de cultura económica.

Blache, M., & Dupey, A. M. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 32.

Cachinero-Zagalaz, J. (2010). Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través del body and soul. 1935-1945.

Chomsky, N. Juan Pardo. 2012. Noam Chomsky - El objetivo de la educación - Subtitulado. Youtube. [Noam Chomsky - El objetivo de la educación - Subtitulado](#)

Cohen, J. y Vicente F. (2021). *Siempre estoy llegando, el legado de Anibal Troilo*. Libros del zorzal.

Corti, B. (2008). *Hacia un “jazz argentino”: Identidad, relocalización y discurso*. In Actas del VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPMAL.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 36(4 (138)), 273–290.

<http://www.jstor.org/stable/23032294>

García, Russell. (1954) *The professional arranging composer*. Criterion Music Corporation.

Gioia, T. (2011). *The history of jazz*. Oxford University Press.

Gioia, T. (1992). *West Coast Jazz: Modern Jazz in California 1945-1960*. New York: Oxford University Press.

Gobello, J., & Oliveri, M. H. (2006). *Lunfardo: curso básico y diccionario*. Ediciones Libertador.

H. Borgdorff, 2005, *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts.

Hart, J. T. (2014). Guided Metacognition in Instrumental Practice. *Music Educators Journal*, 101(2), 57–64. <http://www.jstor.org/stable/43288923>

Kaliman, R. J. (2016). Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología*, (17), 39-56.

Lopez Cano, R. & San Cristobal Opazo, 2014. U. *Investigación artística en música*. Conalcuta, Fonca.

Nachmanovitch, S. (2004). *Free play*. Paidós Ibérica.

Oare, S. (2011). Practice Education: Teaching Instrumentalists to Practice Effectively. *Music Educators Journal*, 97(3), 41–47. <http://www.jstor.org/stable/23012590>

- Orquestación de Webern, A. [Ricerchare Bach \(Orquestación de Webern\)](#)
- Peace, T. and Freeman, B. (1989) *Arranging 2 workbook*. Berklee College of Music.
- Puustinen, M., & Pulkkinen, L. (2001). Models of Self-regulated Learning: A review. In *Scandinavian Journal of Educational Research* (Vol. 45, Issue 3, pp. 269–286).
- Rojas J. and Springer D. G. 2014. *An Exploratory Study of Musicians' Self-Efficacy to Maintain Practice Schedules*. University of Illinois Press.
- Ross Russell, 1959, *Bebop*, Martin Williams (ed.), *The Art of Jazz*, Nueva York, Grove Press.
- Scofield, J. 2007. *This meets that*. EmArcy.
- Scribano, Adrián y Angélica de Sena. 2009. “*Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación.*” Cinta de Moebio.
- Serafini, A. (2022). Misterioso “Azabache”: contextualización y análisis del primer arreglo de Zagalaz, J. C. (2010). *Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística: Un recorrido a través de Body and Soul (1935-1945)*.
- Stravinsky, I. (1942). *Poética musical*. Acanalado. (traducción de Eduardo Grau).
- Vila, J. C., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *ArtCultura*, 19(34), 9.
- Zimmerman, B. 2010. “Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview”.

8. Anexos

8. 1. Planificación del estudio diario

Planificación de estudio diario

Damian Pieruccioni, Guitarra Jazz

PROFESOR: Mtro. R. Picasso
p363967@uach.mx (Damián)

La presente planificación busca establecer un cronograma que permita alcanzar los objetivos que se proponen de una manera organizada, y dentro de los plazos previstos, optimizando el tiempo de estudio mediante tareas para cada día.

Se estudiará aproximadamente 4 horas diarias de lunes a sábados (24 hs semanales) con una planificación estricta en cuanto a cuánto tiempo se dedicará a cada actividad y cuál será el tiempo de descanso. Este cronograma sólo estará enfocado al estudio de la asignatura guitarra, y no contempla el estudio en el instrumento del repertorio o los ejercicios que se encarguen a los estudiantes en otras materias, o el repertorio que deba estudiar para proyectos extraescolares. El tiempo que se dedique a estos elementos será externo al presente cronograma.

Las temáticas que se abordarán serán elegidas en función de las necesidades y las debilidades musicales del autor y del análisis de las piezas estudiadas, es decir de los elementos que se extraigan de las mismas.

Objetivos:

General:

Crear un cronograma de estudio semanal que permita el análisis de las necesidades de mejora, el abordaje de nuevas piezas y la extracción de temáticas y ejercicios sobre los que se trabajará, así como la reflexión y el análisis de los resultados obtenidos.

Específicos:

Los objetivos específicos se irán regenerando semanalmente en función de los temas y los ejercicios que se abordan en cada una.

Primer semestre:

Objetivos:

Específicos:

Incorporar elementos del lenguaje de Jonathan Kreisberg. Este se abordará extrayendo elementos de su solo en “Autumn in New York”, en vivo en Jazzbaltica, Alemania, 2008, el cual ya fue transcrito por mí. Mediante los cuales se generarán ejercicios sobre diferentes contextos armónicos.

“Autumn in New York” Solo Jonathan Kreisberg (Semana del 18 de octubre del 2021)

Elementos a incorporar:

1. Side slip descendente de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Solo de Kreisberg.

Ejercicios:

1. **Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.**

Se ejercitará por separado sobre acordes maj7, 7, m7 y m7b5, dedicándole 20 minutos diarios a cada tipo de acorde. Primero empezando de la raíz, luego de la 3ra y por último de la 5ta de cada acorde.

Lo mismo se repetirá en sentido descendente.

Durante la primera semana se practicará sólo sobre un acorde, sin cambios armónicos, pasando por las doce tonalidades.

2. Cromatistismos uniendo notas del arpeggio.

Se ejercitará durante 40 minutos diarios la utilización de este elemento. Los primeros dos días en cadencias II, V, I en modo mayor y menor. Se ejercitará en corcheas y semicorcheas uniendo en todos los acordes primeramente la fundamental con la 3ra, luego la 3ra con la 5ta, luego la 5ta con la 7ma y luego la 7ma con la fundamental. Todo esto se repetirá en sentido descendente.

A partir del tercer día se realizará el mismo ejercicio sobre los cambios de standards ya estudiados.

3. Escala alterada.

Se dedicará a ésto una hora diaria.

Se ejercitará primeramente sobre un acorde dominante en las doce tonalidades, empezando en sentido descendente, que es el uso que Kreisberg le da, enfocándose en comenzar la frase en la raíz, la 3ra, la 5ta aumentada y la 7ma alternadamente.

Además, se ejercitará en patrones de 3ras alternando con el arpeggio, y también utilizando tríadas y tétradas de la escala.

Luego de 3 días se harán los mismos ejercicios pero en un contexto armónico de II, V, I en modo mayor y menor. En este caso, se observará a qué nota del acorde de

tónica se resuelve la escala, es decir, se resolverá alternadamente a la raíz, la 3ra y la 5ta de dicho acorde.

Todos los ejercicios hasta aquí enumerados serán tocados con metrónomo en corcheas, tresillos y semicorcheas, salvo en los casos en que se utilicen backing tracks.

4. **Ejercitación del solo de kreisberg** (30 minutos), primero bajando la velocidad y luego subiendo gradualmente hasta llegar a la velocidad real. Se hará especial énfasis en la articulación y la precisión rítmica. Además, cabe destacar que al ser en formato de trío, Jonathan toca acordes en los momentos en los que sus frases reposan, los cuales también serán ejecutados.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1:20 hs.

Descanso 15 minutos.

2. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. una hora.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos.

Total: 4 hs con 15 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 25 de octubre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: se logró incorporar las digitaciones en todas las posiciones y también apropiarse del elemento en el oído interno como una posibilidad melódica.

Tópico 2: el principal logro consistió en reconocer rápidamente cuando es una tercera mayor y cuando menor para así ajustar rítmicamente la frase para llegar on beat a la nota de destino. También se mejoró la habilidad de unir notas que están en diferentes cuerdas.

Tópico 3: se mejoró en cuanto a poder acceder a la escala con mayor fluidez, ya que el uso que le había dado hasta ahora era pensando en el sustituto tritonal, en este caso se estudió pensando en el propio acorde o en la escala menor melódica un semitono arriba.

Tópico 4: me enfoqué en articular como Kreisberg lo hace, en su interpretación particular del double time, en como maneja dos planos (acorde-línea) y sobre todo su forma de tocar todas las notas con ataque de púa, algo que no me resulta natural ya que suelo tocar con mucho ligado en un estilo más similar al de Scofield.

“Round Midnight” Chord Melody Kurt Rosenwinkel (Semana del 26 de octubre del 2021)

Objetivos:

Específicos:

Incorporar elementos del lenguaje de Kurt Rosenwinkel. Este se abordará extrayendo elementos de su versión de Round Midnight (Chord melody), mediante los cuales se generarán ejercicios sobre diferentes contextos armónicos.

Elementos a incorporar:

1. Side slip de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Solo de Kreisberg.

5. Transcripción de "Round midnight" de Kurt Rosenwinkel

Ejercicios:

1. Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.

Se practicará sobre progresiones de II, V, I, en ambos modos enfocándose alternadamente en cada uno de los acordes, a tempo lento, pasando por las doce tonalidades.

Lo mismo se repetirá en sentido descendente y ascendente.

Se dedicará media hora a cada modo.

2. Cromatistismos uniendo notas del arpeggio.

Se continuará con la práctica sobre standards ya no aislando el ejercicio sino incorporándose en la improvisación.

Se dedicará media hora diaria a este ejercicio.

3. Escala alterada.

Se dedicará a esto una hora diaria.

Se continúa con la práctica anterior (primeramente sobre un acorde dominante en las doce tonalidades, empezando en sentido descendente, que es el uso que Kreisberg le da, enfocándose en comenzar la frase en la raíz, la 3ra, la 5ta aumentada y la 7ma alternadamente) pero se acelerará el tempo y se llevará a una situación de improvisación.

Además, se continúa con la ejercitación de patrones de 3ras alternando con el arpeggio, y también utilizando tríadas y tétradas de la escala.

Se continúa con los ejercicios en un contexto armónico de II, V, I en modo mayor y menor. En este caso, se observará a qué nota del acorde de tónica se resuelve la escala, es decir, se resolverá alternadamente a la raíz, la 3ra y la 5ta de dicho acorde.

4. **Ejercitación del solo de kreisberg** (30 minutos), hasta lograr ejecutarlo correctamente y se grabará para dejar la evidencia.
5. Se comienza con la **transcripción de "Round midnight"**, chord melody de **Jurt Rosenwinkel**. Una hora diaria.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. una hora.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos.

Descanso 10 minutos

5. Una hora diaria.

Total: 4 hs con 25 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 25 de octubre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: Se ejercitó enfocándose en realizar el side slipping en cada uno de los acordes por separado e improvisando libremente sobre los otros, poniendo atención a los enlaces hacia el siguiente acorde. Tienen una dificultad especial las situaciones en las que se termina el side slip en la misma nota con la que se debe ingresar al siguiente acorde.

Tópico 2: mejoró la fluidez para realizar los cromatismos aunque aún no hay fluidez para incorporarlos al flujo de las frases.

Tópico 3: mejoró la capacidad de ingresar y salir de la escala, aunque creo conveniente seguir trabajando en ello.

Tópico 4: se logró interpretar el solo correctamente y me acerqué mucho a su forma de articulación. Se grabó y queda la evidencia.

Tópico 5: realicé la transcripción anotando primeramente la armonía que él utiliza que difiere en algunos puntos de la original. Falta estudiarlo para poder interpretarlo.

“Round Midnight” Chord Melody Kurt Rosenwinkel (Semana del 2 de noviembre del 2021)

Elementos a incorporar:

1. Side slip de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Estudio de “Round midnight” de Kurt Rosenwinkel

Ejercicios:

1. **Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.**

Se practicará sobre standards enfocándose alternadamente en cada uno de los acordes, a tempo medio.

Lo mismo se repetirá en sentido ascendente y descendente.

Se dedicará a esto 1 hora diaria.

2. Cromatistismos uniendo notas del arpeggio.

Se continuará con la práctica sobre standards incorporándose en la improvisación.

Se dedicará media hora diaria a este ejercicio.

3. Escala alterada.

Se continúa con los ejercicios en un contexto armónico de II, V, I en modo mayor y menor. Se utiliza la escala en sentido lineal, por terceras y también aplicando pares (Ej: bIVm y bVIIIm, Abm y Bbm sobre un G7).

Se aplica ahora sobre standards los elementos anteriores.

Se dedicará a esto una hora diaria.

4. Estudio de **"Round midnight"**, chord melody de **Jurt Rosenwinkel**, que ya ha sido transcrito.

Una hora diaria.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. Una hora.

Descanso 15 minutos.

4. Una hora diaria.

Total: 4 hs con 15 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 8 de noviembre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: Avancé mucho en cuanto a que el oído interno ya sugiere ese tipo de frase.

Todavía siento una dificultad especialmente en los acordes semidisminuidos ya que no suelo tocarlos en tríadas. Puedo utilizar el elemento con cierta fluidez en acordes largos aunque todavía me cuesta en acordes de corta duración.

Tópico 2: continúa la mejora, se hacen más fluidos y seguros, aunque aún no se incorporan al flujo de la improvisación con naturalidad.

Tópico 3: mejoró la posibilidad de utilizar la escala aunque aún falta seguridad, especialmente en algunas posiciones que uso con menor frecuencia.

Tópico 4: con cierta dificultad en el uso del pulgar para los bajos, pude interpretarlo correctamente, aunque faltó un poco más de estudio para memorizarlo mejor. Igualmente técnicamente está resuelto y pude analizar los recursos armónicos y melódicos que Kurt utiliza.

Aplicación de los elementos de las piezas estudiadas (Semana del 9 de noviembre del 2021)

Segundo objetivo:

Elementos a incorporar:

1. Side slip de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Comping utilizando híbridos (Kurt Rosenwinkel style).
5. Improvisación en baladas utilizando articulación de Kreisberg en el double time.

Ejercicios:

1. Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.

Se practicará sobre standards enfocándose alternadamente en cada uno de los acordes, a tempo medio.

Lo mismo se repetirá en sentido ascendente y descendente.

Se dedicará a esto 45 minutos diarios.

2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.

Se continuará con la práctica sobre standards incorporándose en la improvisación. Enfocándose en incorporar los cromatismos al flujo de las frases.

Se dedicará media hora diaria a este ejercicio.

3. Escala alterada.

Se continúa con los ejercicios en un contexto armónico de II, V, I en modo mayor y menor. Se utiliza la escala en sentido lineal, por terceras y también aplicando pares (Ej: bIVm y bVIIIm, Abm y Bbm sobre un G7).

Se aplica ahora sobre standards los elementos anteriores.

Se dedicará a esto 45 minutos diarios.

4. Comping utilizando híbridos (Kurt Rosenwinkel style).

Se practicará primeramente en progresiones de II V I en ambos modos y luego en Standards.

45 minutos diarios.

5. Improvisación en baladas utilizando articulación de Kreisberg en el double

time. Se ejercitará tocando semicorcheas en double time (fusas en tempo real) como él lo hace. Cabe destacar que en esta figuración no hay swing. Enfocado especialmente en la limpieza en la ejecución, la dosificación del double time y del espacio entre frases.

Media hora diaria.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 45 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 30 minutos.

Total: 4 hs con 15 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 15 de noviembre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: Se ejercitó sobre diferentes standards. Aún falta fluidez y algunas digitaciones causan dificultad, aunque el avance es evidente.

Tópico 2: mejoró la fluidez para incorporarlos al flujo de las frases. Todavía existe cierta dificultad para lograr que la nota objetivo caiga en tiempo fuerte debido a la diferencia entre las terceras mayores y las menores.

Tópico 3: mejoró la fluidez, aunque ciertas posiciones y tonalidades resultan aún más complejas.

Tópico 4: logré incorporar en la guitarra muchos de los voicings que utilizo en los arreglos.

Tópico 5: Mejoró la ejecución de las fusas. Se continúa ejercitando para tener más control de éstas.

Aplicación de los elementos de las piezas estudiadas (Semana del 16 de noviembre del 2021)

Elementos a incorporar:

1. Side slip de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Comping utilizando híbridos (Kurt Rosenwinkel style).
5. Improvisación en baladas utilizando articulación de Kreisberg en el double time.

Ejercicios:

1. Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.

Se practicará sobre standards enfocándose alternadamente en cada uno de los acordes, a tempo medio, enfocándose en la fluidez del flujo melódico.

Lo mismo se repetirá en sentido ascendente y descendente.

Se dedicará a esto 30 minutos diarios.

2. Cromatistismos uniendo notas del arpeggio.

Se continuará con la práctica sobre standards incorporándose en la improvisación. Enfocándose en la utilización de tresillos cuando sea necesario para lograr que la nota objetivo caiga en tiempo fuerte.

Se dedicará media hora diaria a este ejercicio.

3. Escala alterada.

Se continúa ejercitando sobre standards. Se utiliza la escala en sentido lineal, por tercetas y también aplicando pares (Ej: bIVm y bVIIIm, Abm y Bbm sobre un G7).

Se dedicará a esto 40 minutos diarios.

4. Comping utilizando híbridos (Kurt Rosenwinkel style).

Continúa la ejercitación sobre standards para mejorar la fluidez en su utilización.

40 minutos diarios.

5. Improvisación en baladas utilizando articulación de Kreisberg en el double time.

Se ejercitará tocando semicorcheas en double time (fusas en tempo real) como él lo hace. Continúo la ejercitación tratando de mejorar la articulación y la utilización de los elementos como enclosures y cromatismos que utilizo en otras figuras.

Media hora diaria.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 30 minutos.

Total: 3 hs con 20 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 22 de noviembre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: Se ejercitó sobre diferentes standards a tempos más altos y con armonías más cambiantes con dispares resultados.

Tópico 2: Se practicó a tempos más altos y me siento más cómodo con éste elemento.

Tópico 3: continúa la mejora pero aplicado a los standards, no puedo evitar la repetición de ciertas posiciones y frases.

Tópico 4: Un poco más de fluidez y comodidad al utilizarlos.

Tópico 5: Mejoró la ejecución de las fusas. Se continúa ejercitando para tener más control de éstas.

Solo de Jim Hall “I’ve got you under my skin” (Semana del 23 de noviembre del 2021)

Elementos a incorporar:

1. Side slip de tríadas (en un mismo sentido melódico).
2. Cromatismos uniendo notas del arpeggio.
3. Escala alterada.
4. Solo de Jim Hall “I’ve got you under my skin”.
5. Ejercitación rítmica con elementos tomados de Kreisberg.

Ejercicios:

- 1. Utilización de la tríada del acorde y la tríada ubicada un semitono abajo en un mismo sentido melódico.**

Se practicará sobre standards enfocándose alternadamente en cada uno de los acordes, a tempo medio, enfocándose en la fluidez del flujo melódico.

Lo mismo se repetirá en sentido ascendente y descendente.

Se dedicará a esto 30 minutos diarios.

- 2. Cromatistismos uniendo notas del arpeggio.**

Se continuará con la práctica sobre standards enfocando se en favorecer el flujo de las frases.

Se dedicará media hora diaria a este ejercicio.

3. Escala alterada.

Se continúa ejercitando sobre standards. Se utiliza la escala en sentido lineal, por terceras y también aplicando pares (Ej: bIVm y bVIIIm, Abm y Bbm sobre un G7).

También retomo la práctica de II V I para mejorar el manejo de las posiciones menos incorporadas.

Se dedicará a esto 30 minutos diarios.

4. Solo de Jim Hall "I've got you under my skin".

Transcripción y estudio del solo.

50 minutos diarios.

5. Ejercitación rítmica con elementos tomados de Kreisberg.

Se generarán ejercicios como por ejemplo



y también



Y similares que serán utilizados para ejecutar con seguridad diferentes ritmos binarios y ternarios.

45 minutos diarios.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 50 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 45 minutos.

Total: 4 hs con 5 minutos.

Esta planificación se mantendrá hasta el día lunes 29 de noviembre inclusive, día en que se haga la revisión en clase y planificación de la nueva semana.

Resultados

Tópico 1: Comienzo a internalizar el elemento como recurso melódico y encuentro con más facilidad las posiciones. Por otro lado aún tengo que pensar de antemano para utilizarlo.

Tópico 2: De a poco se va incorporando a mi lenguaje. Se observa el avance.

Tópico 3: Se evidencia un avance. Las posiciones están más incorporadas aunque aún cuesta hacer frases fluidas en contextos musicales habituales.

Tópico 4: El solo se grabó para dejar evidencia y se analizaron algunas frases para su comprensión.

Tópico 5: Mejoró en general. Aunque el pasaje del ternario al binario todavía puede mejorarse.

Segundo semestre:

Planificación

A lo largo del semestre se estudiará:

Chord melody:

1. Stablemates - Jonathan Kreisberg.
2. Rastro de amor - Juan Falú.
3. Ryland - Julian Lage.

Comping:

1. Voicings cuartales invertidos (2da - 4ta y 4ta - 2da).
2. Voicings 2da - 3ra (1,3,7).
3. Híbridos.

Solos:

1. East Coast Love Affair - Kurt Rosenwinkel.
2. Beautiful love - Michel Petrucciani.
3. Samba em preludio - Gilad Hekselman.

Melodías:

1. Stablemates - B. Golson.
2. Samba em prelúdio - Baden Powell.
3. East coast love affair - Kurt Rosenwinkel.

4. Say the brother's name - Pat Metheny.

Nota: Durante este semestre los días miércoles tengo 7 horas de clases, dos clases de 3hs cada una, una de las cuales es presencial en la universidad y una clase con un estudiante personal. Ésto hace muy difícil poder cumplir con esta planificación de estudio, por lo cual éste se reducirá a 5 días semanales: lunes, martes, jueves, viernes y sábado.

Chord melody de J. Kreisberg "Stablemates" (Semana del 27 de enero del 2022)

Objetivos:

Específicos:

Incorporar elementos del lenguaje de Jonathan Kreisberg. Este se abordará extrayendo elementos de su chord melody en "Stablemates", mediante los cuales se generarán ejercicios sobre diferentes contextos armónicos.

Elementos a incorporar:

1. Improvisación auto acompañada.
2. Escala alterada.
3. Chord melody de J. Kreisberg "Stablemates".
4. Ejercicios rítmicos.
5. Estudio de *Stablemates*, melodía e improvisación con backing track.

Ejercicios:

1. Improvisación auto acompañada.

Se practicará sobre *Stablemates* improvisar acompañando en los momentos en que el solo descansa solamente acompañado del metrónomo en 2 y 4. Se buscará distintos balances entre mayor actividad de la línea o mayor espacio para el acompañamiento. Se usarán acordes drops.

2. Escala alterada.

Se continúa con la práctica aplicando la escala a diferentes standards. Se utilizan los pares que se practicaron anteriormente.

3. Chord melody de J. Kreisberg “Stablemates”.

Se transcribirá el chord melody intentando mantener las diferentes técnicas y dinámicas que utiliza Kreisberg. Se grabará un video como evidencia con el punto 1 y el 3 del actual listado.

4. Ejercicios rítmicos.

Continúo con ejercicios que incluyan subdivisiones ternarias y binarias: tresillo de negra, corcheas, tresillos de corcheas, semicorcheas y se agrega el quintillo. Cada día escribo un nuevo ejercicio rítmico y lo aplico sobre las escalas *bebop* procurando que siempre queden las notas del acorde *onbeat*.

5. Estudio de *Stablemates*

Se buscarán diferentes versiones para tener diferentes articulaciones e interpretaciones de la melodía. Se practicará la improvisación y se grabará el correspondiente video como evidencia.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 30 minutos diarios.

Total: 4 hs.

Resultados

Tópico 1: Me sentí satisfecho con el resultado y el proceso. Pienso que debo seguir trabajando para poder administrar el balance entre línea y acompañamiento, ya que por momentos me dejo llevar por la línea y quizás se vuelve un poco verborrágica.

Tópico 2: Veo un avance pero aún no me siento cómodo con la escala al aplicarla a los standards y siento que me falta vocabulario en la misma.

Tópico 3: Pude transcribir el Chord melody y tocarlo en diferentes tempos improvisando en la parte central. Se deja evidencia en el video.

Tópico 4: Me parece que agregarle la cuestión de las escalas de *bebop* vuelve más real el ejercicio ya que tengo que estar concentrado en tocar las notas del acorde *on beat*. Continuaré subiendo el nivel de dificultad.

Tópico 5: La versión elegida fue la Golson and the philadelphians del año 1958. Se grabó el video con la interpretación de la melodía tomada de esa versión.

Ryland, de Julian Lage (Semana del 3 de febrero del 2022)

Elementos a incorporar:

1. Improvisación auto acompañada.
2. Escala alterada.
3. Ejercicios rítmicos.
4. Transcripción de Ryland, de Julian Lage.

Ejercicios:

1. Improvisación auto acompañada.

Se trasladará la misma práctica a otras canciones prestando atención especialmente al balance entre la línea y el acompañamiento.

2. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

3. Ejercicios rítmicos.

Continúo con ejercicios escritos. Esta semana agregaré la escala locria *bebop*, que no fue incluida la semana anterior.

4. Transcripción de Ryland, de Julian Lage.

Comenzaré con la transcripción.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 50 minutos diarios.

Total: 3 hs con 20 minutos.

Resultados

Tópico 1: En *standards* con menor actividad en la armonía siento cierta inseguridad. El hecho de que haya tanto espacio entre acordes me dificulta más las cosas. Seguiré practicando sobre diferentes canciones para mejorar en ese aspecto.

Tópico 2: Algunas frases muy buenas especialmente de Frank Gambale me generan nuevas posibilidades dentro de la escala. Seguiré trabajando en el vocabulario.

Tópico 3: Me siento más seguro tanto con las escalas bebop, con el intento de utilizar las notas del acorde *on beat* y con los cambios de figuras rítmicas. La semana que viene adicionaré los tresillos de semicorchea.

Tópico 4: La transcripción de la pieza ya está realizada. Me tomará un par de días más poder tocarla de principio a fin sin errores y hacer la grabación correspondiente. Me parece importante extraer de esta pieza el gran manejo de las dinámicas que hace Lage y el lirismo con que interpreta la melodía. Generaré ejercicios en las próximas semanas para abordar estos aspectos.

Ryland, de Julian Lage (Semana del 10 de febrero del 2022)

Objetivos:

Específicos:

Incorporar elementos del lenguaje de Julian Lage. Este se abordará extrayendo elementos de su arreglo para guitarra sola de "Ryland" con los cuales se generarán ejercicios.

1. Lograr mayor fluidez y seguridad improvisando solo con metrónomo y acompañando cuando la línea descansa.
2. Incorporar vocabulario usando la escala alterada.

3. Ejecutar ejercicios rítmicos que contengan tresillos de corchea y semicorchea, semicorcheas y quintillos usando las escalas bebop.
4. Interpretar Ryland de Julian Lage.
5. Transcribir Samba em prelude, en la versión de Gilad Hekselman.

Elementos a incorporar:

1. Improvisación auto acompañada.
2. Escala alterada.
3. Ejercicios rítmicos.
4. Transcripción de Ryland, de Julian Lage.
5. Transcripción de Samba en prelude de G. Hekselman.

Ejercicios:

1. Improvisación auto acompañada.

Continúo con la práctica en otras canciones prestando atención especialmente al balance entre la línea y el acompañamiento. Se incorpora a esta práctica tocar pianissimo.

2. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

3. Ejercicios rítmicos.

Continúo con ejercicios escritos. Esta semana agregaré los tresillos de semicorchea. Se tocará pianissimo (ver punto 4).

4. Transcripción de Ryland, de Julian Lage.

La transcripción ya está lista. Continúo con la práctica y realizaré el video cuando pueda tocarlo correctamente. Se tocarán los otros ejercicios en pianissimo con la intención de incorporar la capacidad de Lage de manejar diferentes dinámicas.

5. Transcripción de Samba en preludio de G. Hekselman.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 40 minutos diarios.

Total: 3 hs con 40 minutos.

Resultados

Tópico 1: Voy sintiéndome más cómodo. Estuve practicando tocando pianissimo y pienso que puede ser de muy provechoso si lo mantengo durante un tiempo prolongado e incorporo esa forma de tocar.

Tópico 2: Sigo trabajando en el vocabulario. Algunos pasajes me resultan más familiares pero otros aún siento que no se me ocurrirían en la improvisación.

Tópico 3: Los tresillos de semicorchea le agregaron dificultad al ejercicio. Seguiré otra semana con la práctica.

Tópico 4: Grabé el video como evidencia. Aún tengo imperfecciones en mi interpretación y siento que debo mejorar para llegar a dominar las dinámicas al punto que él lo hace. Seguiré tocando el *chord melody* enfocado en eso.

Tópico 5: Pude transcribir más de la mitad del solo. Me enfocaré esta semana en llegar hasta el final y tratar de grabar el video.

Samba em prelude, solo de Gilad Hekselman (Semana del 17 de febrero del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Lograr mayor fluidez y seguridad improvisando solo con metrónomo y acompañando cuando la línea descansa.
2. Incorporar vocabulario usando la escala alterada.
3. Ejecutar ejercicios rítmicos que contengan tresillos de corchea y semicorchea, semicorcheas y quintillos usando las escalas bebop.
4. Transcribir Samba em prelude, en la versión de Gilad Hekselman.

Ejercicios:

1. Improvisación auto acompañada.

Continúo con la práctica en otras canciones prestando atención especialmente al balance entre la línea y el acompañamiento. Se incorpora a esta práctica tocar pianissimo.

2. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

3. Ejercicios rítmicos.

Continúo con ejercicios escritos. Esta semana agregaré los tresillos de semicorchea. En este ejercicio se combinan el estudio de las escalas bebop, la utilización de las notas pertenecientes al acorde onbeat, la ejecución en pianissimo y el estudio de las diferentes figuras rítmicas.

4. Transcripción de Samba en preludio de G. Hekselman.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 50 minutos diarios.

Total: 3 hs con 5 minutos.

Resultados

Tópico 1: Se ven mejoras, aunque todavía se puede mejorar mucho. Este ejercicio será reemplazado por otros extraídos del solo de Hekselman que integran líneas y acordes.

Tópico 2: Continúo trabajando en el vocabulario. Aporta mucho continuar estudiando frases de otros autores ya que me aporta nuevas ideas melódicas.

Tópico 3: El ejercicio ha rendido frutos. A pesar que se podría seguir complejizando voy a suspender aquí este tópico para abordar otros más urgentes.

Tópico 4: El solo está transcrito. Me enfocaré en los próximos días en ejecutarlo a tempo y grabar el video. Este solo aporta nuevos elementos como la utilización de dos líneas simultáneas, una aguda más parecida a una línea guía con un dedo fijo y otra grave más arpegística. Por otro lado la ejecución del pianissimo está presente también por lo que seguiré trabajando en ello.

Samba em preludio, solo de Gilad Hekselman (Semana del 24 de febrero del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar distintas escalas y arpegios manteniendo notas pedales agudas con cada uno de los dedos.
2. Ejecutar líneas guía en el agudo y arpegios en cuerdas superiores simultáneamente.
3. Incorporar vocabulario usando la escala alterada.
4. Interpretar Samba em preludio, en la versión de Gilad Hekselman.

Ejercicios:

1. **Notas pedales en las primeras cuerdas.**

Se ejercitará sobre diferentes escalas y arpeggios manteniendo notas pedales agudas con cada uno de los dedos.

2. Líneas guía en voz aguda y arpeggios en graves.

Se ejercitará la capacidad de llevar una línea guía con la menor actividad posible en primera o segunda cuerda mientras se ejecutan los arpeggios en las cuerdas graves sobre diferentes standards.

3. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

4. Transcripción de Samba en preludio de G. Hekselman.

EL solo ya se encuentra transcrito. Esta semana se dedicará a ejecutarlo correctamente y grabarlo.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 50 minutos diarios.

Total: 3 hs con 10 minutos.

Resultados

Tópico 1: A pesar de que es una técnica totalmente nueva voy sintiéndome cómodo de a poco. Continuaré con el ejercicio dos que es similar a este, el cual será reemplazado por otro.

Tópico 2: Este ejercicio me resultó más difícil de lo que esperaba. Pude tocar sobre diferentes standards pero sin tempo, llevando el ritmo de manera libre de modo de tener tiempo para pensar en cada cambio armónico. Intentaré poder tocar a tempo la próxima semana.

Tópico 3: Continúo haciendo experiencia con la escala con distintas frases.

Tópico 4: Durante esta semana estuve estudiando el solo pero aún no pude grabarlo por la dificultad de tocarlo en toda su extensión sin errores. intentaré grabarlo cuanto antes para comenzar con la siguiente pieza.

“Rastro de amor”, de Juan Falú (Semana del 3 de marzo del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar distintas escalas y arpegios manteniendo notas pedales agudas con cada uno de los dedos.
2. Ejecutar líneas guía en el agudo y arpegios en cuerdas superiores simultáneamente.
3. Incorporar vocabulario usando la escala alterada.
4. Interpretar Samba em prelude, en la versión de Gilad Hekselman.
5. Transcribir “Rastro de amor” de Juan Falú.

Ejercicios:

1. Líneas guía en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.

Se ejercitará sobre diferentes standards primero sin tempo para poder pensar cada cambio armónico.

2. Líneas guía en voz aguda y arpeggios en graves.

Se ejercitará la capacidad de llevar una línea guía con la menor actividad posible en primera o segunda cuerda mientras se ejecutan los arpeggios en las cuerdas graves sobre diferentes standards. Esta semana se tratará de tocar a tempo con figuras fijas o con ritmos libres.

3. Escala alterada.

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

4. Transcripción de Samba en preludio de G. Hekselman.

EL solo ya se encuentra transcripto. Esta semana se dedicará a ejecutarlo correctamente y grabarlo.

5. Transcripción de "Rastro de amor", de Juan Falú.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 20 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 35 minutos diarios.

Total: 3 hs con 25 minutos.

Resultados

Tópico 1: no pude cumplir esta semana con todo el tiempo previsto para este ejercicio. De cualquier manera el tiempo que le dedicué resultó bastante difícil ya que no tengo por costumbre tocar acordes de dos sonidos. Continuaré ejercitando las siguientes semanas.

Tópico 2: Me siento mucho más cómodo en este aspecto. Sin duda se dificulta mucho cuando los dedos fijos son el 2 o el 3. Evidentemente es por esto que Hekselman utiliza principalmente el dedo 4 para esto. Creo que mejoré bastante. Pude grabar una improvisación para dejar como evidencia. Continuaré practicando para lograr más lirismo en las melodías simultáneas.

Tópico 3: Continúo haciendo experiencia con la escala con distintas frases. Creo que se está haciendo evidente la necesidad de volver a estudiar los distintos arpeggios que contienen la escala para utilizar como superposiciones. El hecho de estudiar continuamente en 12 tonalidades está haciendo que cada vez me sea más fácil pasar de una tonalidad a otra y también cambiar de posición.

Tópico 4: El solo ya quedó grabado. Continuaré con los ejercicios relacionados.

Tópico 5: Continúo con la práctica de la pieza para realizar la grabación. Es evidente la relación con el solo de Hekselman en cuanto al uso del contrapunto o melodías simultáneas. En ese sentido los ejercicios que estoy realizando se apoyan en las dos piezas.

“Rastro de amor”, de Juan Falú (Semana del 10 de marzo del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar líneas en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en las cuerdas superiores.
2. Ejecutar dos melodías simultáneamente de manera improvisada.
3. Incorporar vocabulario usando la escala alterada.
4. Transcribir de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.
5. Grabar “Rastro de amor” de Juan Falú.

Ejercicios:

1. **Líneas guía en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.**

Se ejercitará sobre diferentes standards primero sin tempo para poder pensar cada cambio armónico.

2. **Dos melodías simultáneas.**

Se ejercitará la capacidad de improvisar dos melodías simultáneas en diferentes registros sobre diferentes standards.

3. **Escala alterada.**

Estudiaré lenguaje extraído de distintos libros. Cada frase se estudiará en 12 tonalidades. Se busca con esto apropiarse de lenguaje que permita utilizar la escala de una manera más acorde a la tradición.

4. **Transcripción de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.**

Comenzaré con la transcripción.

5. Grabación de “Rastro de amor”, de Juan Falú.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 20 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos diarios.

Descanso 15 minutos.

5. 30 minutos diarios.

Total: 3 hs con 30 minutos.

Resultados

Tópico 1: Esta primera aproximación al ejercicio arrojó resultados bastante buenos. Por otro lado se evidencia la necesidad de estudiar tríadas abiertas para favorecer este punto.

Tópico 2: Sin dudas se ven mejoras, aunque es un punto a trabajar a largo plazo.

Tópico 3: Luego de varias semanas dedicadas al vocabulario dentro de esta escala, me dedicaré a practicar diferentes posibilidades de superposición de arpeggios tanto en tríadas como tétradas.

Tópico 4: Esta semana la dediqué a estudiar la canción, que en realidad es un *chord melody*. La próxima comenzaré con el solo.

Tópico 5: La pieza de Juan Falú ya fué grabada. Continúo con los ejercicios relacionados.

East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel (Semana del 17 de marzo del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar líneas en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en las cuerdas superiores.
2. Ejecutar dos melodías simultáneamente de manera improvisada.
3. Utilizar superposiciones de arpeggios dentro de la escala alterada.
4. Transcripción de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.

Ejercicios:

1. **Líneas guía en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.**

Se ejercitará sobre diferentes standards a tempo lento.

2. **Dos melodías simultáneas.**

Se ejercitará la capacidad de improvisar dos melodías simultáneas en diferentes registros sobre diferentes standards.

3. **Escala alterada.**

Realizaré ejercicios para superponer a cualquier dominante los acordes pertenecientes a dicha escala en las 12 tonalidades.

4. **Transcripción de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.**

Continúo con la transcripción del solo.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 1 hora diaria.

Total: 3 hs con 30 minutos.

Resultados

Tópico 1: Voy mejorando en este aspecto. En el solo y el chord melody de Rosenwinkel también se aprecian este tipo de acordes tanto al descansar la melodía, como armonizandola simultáneamente. Continuaré con la práctica variando el repertorio y subiendo un poco el tempo.

Tópico 2: Voy sintiéndome más cómodo tocando a tempo. Intentaré subir levemente la velocidad de las piezas.

Tópico 3: El solo de Rosenwinkel finaliza con una frase de gran belleza superponiendo a un dominante cuatro acordes de la escala alterada en disposición 1, 7, 3 (abierta). Trabajaré esos voicings la siguiente semana.

Tópico 4: La pieza está transcrita y puedo tocarla a tempo lento (el chord melody y el solo). Intentaré estudiarla al tempo original para grabarla antes de finalizar la semana.

East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel (Semana del 24 de marzo del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar líneas en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en las cuerdas superiores.
2. Ejecutar dos melodías simultáneamente de manera improvisada.
3. Utilizar superposiciones de arpeggios dentro de la escala alterada voicings 1, 7, 3.
4. Grabación de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.

Ejercicios:

1. **Líneas guía en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.**

Se ejercitará sobre diferentes standards subiendo un poco el tempo.

2. **Dos melodías simultáneas.**

Se ejercitará la capacidad de improvisar dos melodías simultáneas en diferentes registros sobre diferentes standards.

3. **Escala alterada.**

Realizaré ejercicios para superponer a cualquier dominante los acordes pertenecientes a dicha escala en las 12 tonalidades, utilizando los voicings 1, 7, 3 como los utiliza Rosenwinkel.

4. **Grabación de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.**

Intentaré tocarlo al tempo original y realizar la grabación.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 1 hora diaria.

Total: 3 hs con 30 minutos.

Resultados

Tópico 1: Se ven avances, aunque creo que esto va a complementarse con los ejercicios de comping que tengo para las últimas semanas del semestre. Igualmente es importante seguir trabajando este aspecto para incorporarlo a mi lenguaje habitual.

Tópico 2: Sin dudas me siento más cómodo, aunque subiendo el tempo a veces se vuelve menos pulida la ejecución y las dos melodías se hacen menos claras. Continúo con el ejercicio la siguiente semana ampliando el repertorio.

Tópico 3: Continuaré tocando en todas las tonalidades. Ya me es más fácil encontrar las superposiciones disponibles pero aún necesito de cierta previsión para utilizarlas.

Tópico 4: Estoy tocandola al tempo original pero aún no consigo hacerlo de principio a fin sin errores. Creo que en dos días más podré grabar el solo.

Beautiful love, solo de Michel Petrucciani (Semana del 31 de marzo del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar líneas en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en las cuerdas superiores.
2. Ejecutar dos melodías simultáneamente de manera improvisada.
3. Utilizar superposiciones de arpeggios dentro de la escala alterada voicings 1, 7, 3.
4. Grabación de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.
5. Transcripción de Beautiful love, solo de Michel Petrucciani.

Ejercicios:

- 1. Improvisación en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.**

Se ejercitará sobre diferentes standards subiendo un poco el tempo.

- 2. Dos melodías simultáneas.**

Se ejercitará la capacidad de improvisar dos melodías simultáneas en diferentes registros sobre diferentes standards.

- 3. Escala alterada.**

Realizaré ejercicios para superponer a cualquier dominante los acordes pertenecientes a dicha escala en las 12 tonalidades, utilizando los voicings 1, 7, 3 como los utiliza Rosenwinkel.

- 4. Grabación de East Coast Love Affair de Kurt Rosenwinkel.**

Intentaré tocarlo al tempo original y realizar la grabación.

- 5. Transcripción de Beautiful love, solo de Michel Petrucciani.**

Comenzaré con la transcripción del solo.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

5. 40 minutos.

Total: 3 hs con 50 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Si bien creo que he avanzado en este aspecto, es algo a seguir trabajando especialmente para tocar en formato de trío donde la guitarra tiene toda la libertad para abordar el aspecto armónico.

Tópico 2: En este ítem logré avanzar y me siento más seguro. Igualmente tengo dificultades especialmente cuando los dedos que quedan fijos son el 2 o el 3, lo cual dificulta la digitación con los dedos que quedan disponibles.

Tópico 3: Me siento mucho más cómodo con la escala en general. Aún debo seguir trabajando las superposiciones para poder utilizarlas sin necesidad de planearlo previamente.

Tópico 4: El solo ya quedó grabado como evidencia. Resulta muy interesante su uso de acordes de dos o tres o sonidos armonizando la línea. Esto se relaciona directamente con el punto 1 de esta planificación semanal. Continuaré trabajando en ello. En cuanto a la elección de las escalas se evidencia que Kurt es muy libre para elegir los intervalos que le agraden en cada momento, con esto me refiero a que no se apeg a una escala sobre cada acorde sino que muta libremente de un modo a otro, especialmente en los dominantes.

Tópico 5: Me encuentro trabajando en el solo, el primer coro ya está casi listo. Empezaré a trabajar en el segundo.

Nota importante

Durante las próximas tres semanas la presente planificación será interrumpida. Esto debido a que las primeras dos de ellas corresponden a semana santa, período de suspensión de clases en la universidad. La tercera será ocupada por el festival de jazz, por lo que también se suspenderán las clases. Cabe destacar que no será un período vacacional sino que lo utilizaré para trabajar en distintas tareas para las materias de la maestría, avanzar con la tesis, estudiar el repertorio que interpretaré en el festival y preparar la ponencia que daré en el mismo. Adicionalmente continuaré avanzando con el solo de Petrucciani y con los estudios de acompañamiento que tengo pendientes para esta asignatura.

Voicings cuartales invertidos (Semana del 2 de mayo del 2022)

Nota: durante las semanas de suspensión de la planificación finalicé la transcripción del solo de M. Petrucciani, así como dos estudios de melodía e improvisación sobre las canciones Say the brother's name y East coast love affair. Restan únicamente para completar lo planificado al comienzo del semestre los tres estudios de comping.

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar líneas en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en las cuerdas superiores.
2. Ejecutar dos melodías simultáneamente de manera improvisada.
3. Utilizar los voicings cuartales en sus dos inversiones.
4. Memorizar el repertorio estudiado este semestre.

Ejercicios:

1. **Improvisación en las primeras cuerdas y acordes de dos notas en 3ra y 4ta o 4ta y 5ta.**

Se ejercitará sobre diferentes standards a diferentes tempos.

2. **Dos melodías simultáneas.**

Se ejercitará la capacidad de improvisar dos melodías simultáneas en diferentes registros sobre diferentes standards.

3. **Voicings cuartales.**

Ejercitaré los voicings 2da - 4ta y 4ta - 2da primero sobre diferentes escalas y luego aplicado a las canciones del repertorio estudiado.

4. **Repertorio del semestre.**

Haré un repaso general del repertorio estudiado con el fin de memorizarlo y elegir las tres piezas que interpretaré en el concierto de fin de semestre.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 1 hora.

Total: 3 hs con 30 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Considerando que esta es la última semana de clases del semestre, diré a manera de revisión general sobre este punto que es algo a trabajar en el largo plazo. Igualmente siento que los resultados de este proceso han sido muy positivos.

Tópico 2: Se trata de una técnica poco desarrollada en la historia de la guitarra en el jazz. Es compleja técnicamente, por lo que no es recomendable utilizarla en tempos rápidos. También observo avances considerables y voy a utilizar este enfoque en el concierto de fin de semestre.

Tópico 3: Los voicings de 4ta-2da los tengo un poco más incorporados que los de 2da-4ta, los cuales son especialmente complejos en el set de cuerdas 2-4. Realicé la grabación que queda como evidencia de lo estudiado. Intentaré en el futuro utilizarlo en mi lenguaje habitual.

Tópico 4: Las piezas que interpretaré ya están elegidas. Son: Ryland, de J. Lage; Samba em preludio, según la versión de G. Hekselman; y East coast love affair, de K. Rosenwinkel. Continuaré trabajando sobre ellas para pulirlas hasta el día del concierto.

Nota

Aquí finaliza el segundo semestre ya que sólo resta la semana correspondiente al coloquio y la de conciertos y ponencias de fin de semestre.

Tercer semestre:

Planificación

A lo largo del semestre se estudiará:

Chord melody:

1. James - Pat Metheny (arreglo propio).
2. La antuquera - Juan Falú.
3. Tributary - J. Lage.

Comping:

1. Voicings cuartales invertidos (2da - 4ta y 4ta - 2da).
2. Voicings 2da - 3ra (1,3,7).
3. Oración del remanso - Nahuel Penisi.

Solos:

1. Whatcha see is whatcha get - J. Scofield.
2. Moments notice - M. Brecker.
3. Oleo - S. Rollins.

Melodías:

1. Don't be sad - Brad Mehldau.
2. In walked bud - T. Monk.
3. Contrafact - Peter Bernstein.

James - Pat Metheny (Semana del 17 de agosto del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Crear el chord melody de James.
2. Estudiar improvisación sobre James.
3. Ejercitar el acompañamiento con acordes cuartales invertidos.

Ejercicios:

1. Creación del chord melody de James.

Se realizará el chord melody y se ejercitará su ejecución a tempo enfocándose en las dinámicas, anticipaciones melódicas y posibles rearmonizaciones.

2. Estudio de improvisación sobre James.

Se ejercitará la improvisación sobre esta canción haciendo énfasis en mostrar la armonía triádica. También utilizaré las pentatónicas de cada acorde. Se estudiará la mayor parte del tiempo a tempo muy lento (blanca entre 30 y 40) para poder enlazar los acordes de múltiples formas.

3. Acordes cuartales invertidos.

Realizaré ejercicios de comping sobre diferentes standards y escalas (modos) utilizando este tipo de acordes (4ta - 2da y 2da - 4ta) en todos los sets de cuerdas. En el caso de los dominantes recurriré en ocasiones a otro tipo de voicings ya que los acordes cuartales no suelen representarlos.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs con 15 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: El chord melody ya fue escrito y grabado. Utilicé técnica clásica en mano derecha lo cual me sirve para ir puliendola ya que no es mi técnica habitual. Intentaré no dejar de tocarlo para que no lo olvide.

Tópico 2: Fue muy provechoso el estudio a tempo lento. Logré enlazar las triadas y las pentatónicas en todas las posiciones y esto se evidenció al momento de tocar al tempo normal de la canción. Debido a que los ejercicios que hice fueron más enfocados a los enlaces, y constaron más de corcheas continuas, me enfocaré la próxima semana en el aspecto rítmico de la pieza, tratando de resaltar el feel de semicorchea que Metheny propone.

Tópico 3: Me enfoqué especialmente en el estudio de estos voicings en los distintos modos. Las posiciones fueron incorporadas, aunque aún me cuesta relacionar rápidamente cuales son utilizables sobre cada tipo de acorde. Seguiré trabajando en ello.

Oleo - Sonny Rollins (Semana del 24 de agosto del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Transcribir el solo de Sonny Rollins en Oleo (versión original).
2. Incorporar el lenguaje del mencionado solo.
3. Mejorar la destreza rítmica en la improvisación sobre James.
4. Ejercitar el acompañamiento con acordes cuartales invertidos.

Ejercicios:

1. **Transcripción del solo.**

Se realizará la transcripción intentando memorizarlo lo antes posible.

2. Lenguaje.

Estudiaré algunas frases en las doce tonalidades en todas las posiciones con el objetivo incorporarlas.

3. Estudio de improvisación sobre James.

Realizaré ejercicios con distintas combinaciones de semicorcheas. Luego lo aplicaré a la improvisación, tratando de poner el foco no tanto en utilizar muchas notas sino en resaltar este aspecto.

4. Acordes cuartales invertidos.

Realizaré ejercicios de comping sobre diferentes standards y escalas (modos) utilizando este tipo de acordes (4ta - 2da y 2da - 4ta) en todos los sets de cuerdas. En el caso de los dominantes recurriré en ocasiones a otro tipo de voicings ya que los acordes cuartales no suelen representarlos.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 40 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 30 minutos.

Total: 3 hs con 25 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: La transcripción ya está terminada. Al momento puedo tocarlo a tempo más lento que el original. Trabajaré la próxima semana en tocarlo a tempo.

Tópico 2: Seleccioné algunas frases que me parecieron interesantes y las practiqué en las doce tonalidades. Continuaré este trabajo con otras frases.

Tópico 3: Me siento más cómodo con el feel rítmico, más allá que no tengo una gran velocidad en la mano derecha. Aún así, ayudó trabajar el aspecto rítmico utilizando menos notas.

Tópico 4: Continúo trabajando en todos los modos y en todos los sets de cuerdas. Esta semana grabaré una evidencia del trabajo.

Oleo - Sonny Rollins #2 (Semana del 31 de agosto del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Tocar a tempo el solo de Sonny Rollins en Oleo (versión original).
2. Incorporar el lenguaje del mencionado solo.
3. Grabar la evidencia del acompañamiento con acordes cuartales invertidos.
4. Ejercitar la improvisación sobre Rhythm changes.

Ejercicios:

1. Ejecución del solo.

Se estudiará el solo al tempo original.

2. Lenguaje.

Estudiaré algunas frases en las doce tonalidades en todas las posiciones con el objetivo de incorporarlas.

3. Acordes cuartales invertidos.

Realizaré la grabación como evidencia del trabajo realizado.

4. Estudio de improvisación sobre Rhythm changes.

Comenzando a tempo muy lento, intentaré emplear el lenguaje de Sonny Rollins en la improvisación. Me enfocaré especialmente en la curva melódica en corcheas continuas.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 50 minutos.

Total: 3 hs con 25 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: El solo ya fue grabado. Es bueno para mí ejercitar en up tempo ya que se me dificulta mantener corcheas continuas a partir de negra=250.

Tópico 2: Además de practicar algunas frases del solo en las doce tonalidades, las utilicé como citas textuales en las improvisaciones.

Tópico 3: Se grabó un acompañamiento de Round Midnight usando los voicings cuartales invertidos como evidencia del trabajo realizado. Procuraré en el futuro utilizarlos como recurso en el acompañamiento.

Tópico 4: Estudié la improvisación tratando de privilegiar las corcheas continuas destacando todos los acordes mayormente en tempos muy lentos. A medida que el tempo sube se evidencia que me cuesta mantener estos elementos. Continuaré practicando.

Don't be sad - Brad Mehldau (Semana del 7 de septiembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la transcripción de Don't be sad y estudiar la pieza.
2. Comenzar con el estudio de "La antuquera" de Juan Falú.
3. Ejercitar la improvisación sobre Rhythm changes.

Ejercicios:

1. Don't be sad.

Se realizará la transcripción y se estudiará como parte del repertorio.

2. La antuquera.

Comenzaré con la lectura de la partitura, resolviendo las diferencias entre las distintas versiones y tratando de involucrarme en el groove de la pieza.

3. Estudio de improvisación sobre Rhythm changes.

Estudiaré la mayor parte del tiempo a tempo lento, pero luego subiré desde fast swing hasta uptempo intentando mantener el lenguaje de Sonny Rollins en la improvisación.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs con 5 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: La canción ya fue transcrita. Esta semana realizaré la grabación como evidencia.

Tópico 2: La primera aproximación a la obra está hecha. En esta semana intentaré interpretarla a tempo y realizaré ejercicios con distintos tipos de rítmicas para incorporar los elementos sobre todo en el acompañamiento.

Tópico 3: Si bien me siento más seguro tocando corcheas sobre los cambios, cuando el tempo supera los 200 bpm empiezo a tener dificultades para mantener el lenguaje y representar bien cada acorde. Seguiré ejercitando.

La antuquera (Chacarera trunca) - Juan Falú (Semana del 14 de septiembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la grabación de Don't be sad.
2. Realizar la grabación de "La antuquera" de Juan Falú.
3. Incorporar diferentes rítmicas utilizadas por Juan Falú para el acompañamiento de la chacarera.
4. Ejercitar la improvisación sobre Rhythm changes.

Ejercicios:

1. Don't be sad.

Se realizará la grabación de la pieza.

2. La antuquera.

Intentaré interpretarla a tempo.

3. Rítmicas de chacarera.

Realizaré distintos ejercicios de acompañamiento sobre La antuquera y otras chacareras utilizando los elementos rítmicos que se encuentran en la pieza de Falú. Algunas de ellas son silencio de negra y dos negras; blanca y negra; dos negras con punto; silencio de negra y negra (lo cual repetido 3 veces da una polirritmia que ocupa dos compases) y la utilización de cuatrillos de negra.

4. Estudio de improvisación sobre Rhythm changes.

Continúo estudiando a diferentes tempos intentando mantener el lenguaje de Sonny Rollins en corcheas continuas pasando por todos los cambios.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 35 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos.

Total: 3 hs con 30 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: La grabación ya fue realizada. Estudié los enlaces tanto de arpeggios como de pentatónicas sobre cada uno de los acordes ya que el lenguaje triádico de la canción en algunos pasajes no admite otros elementos. Utilicé también superposición de pentatónicas para lograr destacar notas en común entre algunos acordes.

Tópico 2: La grabación ya fue realizada. Intenté interpretarla según mi parecer tomando como referencia distintas versiones de la misma. Quizás por no tener mi guitarra de cuerdas de nylon siento que me cuesta destacar las dinámicas. Me siento conforme con el resultado teniendo en cuenta que la técnica clásica de mano derecha y la música folclórica no han sido mis principales focos de estudio durante la mayor parte de mi actividad musical.

Tópico 3: Realicé ejercicios con las rítmicas antes mencionadas, especialmente enfocándome en los bajos. Si bien aún me falta tiempo para sentirme cómodo y con swing en este groove, siento que he mejorado, especialmente en el aspecto de la resolución de la armonía en el tiempo 3, característica de la chacarera trunca.

Tópico 4: Continúo con dificultades para mantener la corchea continua cuando el tempo supera los 220 bpm. Igualmente me siento mucho más seguro que antes con el lenguaje de Sonny Rollins.

Moments notice - Solo de Michael Brecker (Semana del 21 de septiembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la transcripción del solo de Brecker.
2. Repaso de la pieza "Moments Notice".
3. Incorporar diferentes rítmicas utilizadas por Juan Falú para el acompañamiento de la chacarera.
4. Ejercitar la improvisación sobre Rhythm changes.

Ejercicios:

1. Solo de M. Brecker.

Se realizará la transcripción del solo.

2. Moments notice.

Si bien es una canción que ya he tocado hace años, su dificultad requiere un repaso para poder improvisar con seguridad.

3. Rítmicas de chacarera.

Realizaré distintos ejercicios de acompañamiento sobre La antuquera y otras chacareras utilizando los elementos rítmicos que se encuentran en la pieza de Falú. Algunas de ellas son silencio de negra y dos negras; blanca y negra; dos negras con punto; silencio de negra y negra (lo cual repetido 3 veces da una polirritmia que ocupa dos compases) y la utilización de cuatrillos de negra.

4. Estudio de improvisación sobre Rhythm changes.

Continúo estudiando a diferentes tempos intentando mantener el lenguaje de Sonny Rollins en corcheas continuas pasando por todos los cambios.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 25 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos.

Total: 3 hs con 20 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Si bien tengo todo el solo casi transcrito, esta semana pude avanzar estudiando el primer coro, el cual puedo tocar aunque con pausas. La próxima semana me enfocaré en el segundo coro y en estudiar todo a tempo real.

Tópico 2: Debido al exceso de tareas de otras materias y a una alergia muy fuerte que me aquejó estos días, no pude enfocarme en este punto todos los días de la semana. Igualmente ya volví a memorizar la canción y me siento cómodo tocándola a tempo lento. Le daré una semana más de práctica para profundizar en su estudio ya que es una pieza compleja.

Tópico 3: Si bien creo que en el futuro debo dedicarle más tiempo a este punto, creo que me siento más cómodo tocando sobre este género. Especialmente me costaba el hecho de que la chacarera trunca resuelve melódica y armónicamente en el tercer pulso (en compás de $\frac{3}{4}$). Creo que esta cuestión ha mejorado bastante.

Tópico 4: Continúo con dificultades superando los 230 BPM. Igualmente creo que es algo que va más allá de esta pieza y podré continuar trabajando en el futuro con cualquier pieza que utilice tempos altos.

Moments notice - Solo de Michael Brecker #2 (Semana del 28 de septiembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la transcripción del solo de Brecker.
2. Estudiar con profundidad la pieza "Moments Notice".
3. Incorporar el lenguaje de M. Brecker.
4. Estudiar "In a walked bud" (T. Monk).

Ejercicios:

1. Solo de M. Brecker.

Me enfocaré en el segundo coro, el cual ya tengo casi finalizado en su transcripción pero debo estudiar para poder interpretarlo.

2. Moments notice.

Continuaré como vengo haciendo con otras piezas estudiandola a tempo muy lento para luego subir al tempo real.

3. Lenguaje de M. Brecker.

En este solo, el saxofonista utiliza sobre todo la escala bebop y la alterada en los IIm V7. Estudiaré algunas de sus frases en todas las tonalidades.

4. Estudio de "In a walked bud".

Esta pieza también la he tocado alguna vez hace años, pero creo que merece volver a enfocarse en ella por la dificultad que una canción de T. Monk siempre supone. Me enfocaré en memorizarla y probar diferentes variantes de escalas para cada acorde.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 30 minutos.

Descanso 15 minutos.

4. 40 minutos.

Total: 3 hs con 25 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: El solo ya está digitado en su totalidad y puedo tocarlo a tempo muy lento. Intentaré tocarlo a tempo la próxima semana.

Tópico 2: Me siento muy cómodo sobre la pieza a un tempo no mayor a 220bpm. DE cualquier manera siento que las cadencias suenan muy a mayor en mi improvisación y también son muy verticales. Realizaré ejercicios para mejorar estos aspectos.

Tópico 3: Si bien estudié algunas frases, me enfocaré en lo mencionado en el punto anterior para tratar de acercarme al lenguaje de Brecker.

Tópico 4: Estudié la pieza y realicé la grabación como evidencia.

Moments notice - Solo de Michael Brecker #3 (Semana del 5 de octubre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Interpretar el solo de Brecker.
2. Estudiar con profundidad la pieza "Moments Notice".
3. Incorporar el lenguaje de M. Brecker.

Ejercicios:

1. Solo de M. Brecker.

Me enfocaré en interpretarlo a tempo, si bien ya lo tengo estudiado aún no lo sé de memoria ni puedo tocarlo en su tempo original. Intentaré al final de la semana realizar la grabación.

2. Moments notice.

Durante esta semana intentaré incorporar un lenguaje más escalístico y no tanto de arpegio. Para ello realizaré ejercicios de enlace de escalas respetando el sentido de la línea moviéndome siempre por grado conjunto.

3. Lenguaje de M. Brecker.

Me enfocaré los siguientes aspectos: 1- el uso de escalas alteradas y 2- el uso de semitonos sucesivos. Ejercitaré esto a tempo muy lento.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 45 minutos.

Descanso 15 minutos.

3. 45 minutos.

Total: 3 hs diarias.

Resultados

Tópico 1: Puedo tocarlo al 90% de la velocidad. Todavía falta un poco de práctica para poder grabarlo. Espero poder hacerlo en la próxima semana.

Tópico 2: Estudié a tempo muy lento y también sin tempo, pensando en los enlaces de la escalas manteniendo un sentido (ascendente o descendente). Continuaré con este tipo de ejercicios.

Tópico 3: Creo que ha mejorado bastante el uso de semitonos sucesivos. En cuanto a las escalas alteradas, necesitan más tiempo de práctica. Continuaré trabajando en ello.

Whatcha see is whatcha get - J. Scofield's solo (Semana del 12 de octubre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Interpretar a tempo el solo de Brecker y realizar su grabación.
2. Profundizar el estudio de los ejercicios propuestos sobre "Moments Notice".
3. Realizar la transcripción del solo de J. Scofield en la canción "Whatcha see is whatcha get".

Ejercicios:

1. Solo de M. Brecker.

Intentaré interpretarlo al tempo original. Intentaré al final de la semana realizar la grabación.

2. Moments notice.

Me enfocaré en tres aspectos: 1- el uso de escalas alteradas; 2- el uso de semitonos sucesivos y 3- El uso de escalas pensando en las tonalidades que transita la canción. Ejercitaré esto a tempo muy lento.

3. Transcripción del solo de J. Scofield.

Realizaré la transcripción del solo y su digitación.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora..

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs y 15 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Estoy tocandolo al 96% de la velocidad, pero aún surgen errores y no he logrado grabarlo. Sin dudas este solo me ha costado más de lo esperado lo cual me preocupa porque me está atrasando las demás piezas que debo estudiar en el semestre. Lo seguiré estudiando y trataré de grabarlo esta semana.

Tópico 2: Continúo estudiando a tempo muy lento y también sin tempo. Sin dudas estos ejercicios tienen una gran complejidad y necesitan de un tiempo de maduración. A pesar de eso, me siento mucho más seguro especialmente con la utilización de semitonos sucesivos y escalas mayores. Las escalas alteradas todavía necesitan mucho trabajo. Continuaré con este tipo de ejercicios.

Tópico 3: La transcripción ya está bastante avanzada aunque el tiempo que me absorbió el solo de Brecker fue en detrimento del tiempo dedicado a este solo. Seguiré trabajando en él.

Whatcha see is whatcha get - J. Scofield's solo #2 (Semana del 19 de octubre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Interpretar a tempo el solo de Brecker y realizar su grabación.
2. Profundizar el estudio de los ejercicios propuestos sobre "Moment's Notice".
3. Realizar la transcripción del solo de J. Scofield en la canción "Whatcha see is whatcha get".

Ejercicios:

1. **Solo de M. Brecker.**

Intentaré interpretarlo al tempo original. Intentaré al final de la semana realizar la grabación.

2. Moments notice.

Me enfocaré en tres aspectos: 1- el uso de escalas alteradas; 2- el uso de semitonos sucesivos y 3- El uso de escalas pensando en las tonalidades que transita la canción. Ejercitaré esto a tempo muy lento.

3. Transcripción e interpretación del solo de J. Scofield.

Realizaré la transcripción del solo y su digitación.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 45 minutos

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora..

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs y 15 minutos diarios.

Tópico 1: La grabación ya fue realizada, sin dudas un solo que me costó mucho en el cual pude rescatar elementos importantes.

Tópico 2: Creo que los ejercicios han rendido frutos, más allá de que podríamos seguir profundizando en ellos. Intentaré continuarlos por fuera de la presente planificación.

Tópico 3: La transcripción está terminada. Me enfocaré en interpretarlo correctamente. Es importante resaltar la riqueza del estilo de Scofield en cuanto a la articulación y las dinámicas (entre otras cosas). Intentaré priorizar estos aspectos en mi interpretación.

Semana del 26 de octubre del 2022

Esta semana está dedicada al coloquio de la Maestría en Producción Artística, en este caso se realizará de forma presencial, por lo que absorberá bastante tiempo de la semana. Continuaré trabajando en los aspectos señalados la semana anterior.

Voicings 2da - 3ra (1, 3, 7) (Semana del 2 de noviembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Interpretar a tempo el solo de J. Scofield y realizar su grabación.
2. Ejercitar con diferentes escalas sobre la progresión de "Watcha see is whatcha get".
3. Mejorar el uso de los voicings 1, 3, 7, sobre diferentes canciones.

Ejercicios:

1. Solo de J. Scofield.

Intentaré tocarlo al tempo original, enfocándome en la interpretación al estilo de este guitarrista.

2. Watcha see is whatcha get.

Ejercitaré a tempo muy lento, utilizando diferentes escalas para cada acorde e intentando acercarme al estilo de Scofield en cuanto a la rítmica, el fraseo, sonido y uso de las aproximaciones.

3. Voicings 1, 3, 7.

Ejercitaré compings sobre diferentes canciones utilizando este tipo de acordes.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora..

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs y 30 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Se realizó la grabación. Necesité de mucho menos trabajo para este solo que para el de Brecker debido a que es un guitarrista y que suele tocar en un estilo similar al que yo utilizo (muchas notas ligadas y poca actividad en la mano derecha). Las dos frases con fusas y tresillos de semicorcheas sí fueron de mucha dificultad pero pude resolverlas.

Tópico 2: Lo ejercité a diferentes tempos. Si bien mejoré en cuanto a la utilización de distintas escalas en los dominantes, creo que la relajación con la que Scofield toca es algo a seguir trabajando, así como su uso de las dinámicas y la administración de los silencios.

Tópico 3: Me enfoqué en tocarlas en todas las tonalidades armonizando la escala mayor. Noté que sólo es posible utilizarlas en los sets de cuerdas 2, 3 y 4; y 1, 2 y 3; ya que en las cuerdas de arriba sería demasiado el estiramiento necesario. Aún así me cansa bastante la mano izquierda por lo estirado de las posiciones por lo que debo descansar cada pocos minutos para no generar dolores. Seguiré trabajando para poder incorporarlos en contextos musicales.

Tributary - J. Lage (Semana del 9 de noviembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la transcripción de "Tributary" de Julian Lage.
2. Mejorar la administración de los silencios y las dinámicas sobre la progresión de "Watcha see is whatcha get".
3. Mejorar el uso de los voicings 1, 3, 7, sobre diferentes canciones.

Ejercicios:

1. "Tributary" de J. Lage.

Realizaré la transcripción tanto de la canción como del arreglo que el interpreta.

2. Watcha see is whatcha get.

Ejercitaré a distintos tempos, poniendo mi atención en la administración de la actividad, los silencios, la ampliación del registro, las dinámicas y la relajación; con la intención de generar un crescendo a lo largo del solo.

3. Voicings 1, 3, 7.

Ejercitaré compings sobre diferentes canciones y diferentes escalas utilizando este tipo de acordes.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora.

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora..

Descanso 15 minutos.

3. 1 hora.

Total: 3 hs y 30 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: Pude rápidamente realizar la transcripción y la grabación

https://drive.google.com/file/d/1kCbVO6NlipKc2lB_Xr5oEE3vyRigjIkt/view?usp=share_link .

Así como la otra pieza del mismo autor que estudié el semestre pasado, la interpretación es aquí de vital importancia. Incluso más que las notas que se tocan. En ese sentido incluí en el video un solo improvisado priorizando ese aspecto. También intenté aprovechar al máximo, como Lage lo hace, el sustain de la guitarra. Incluiré esta pieza en mi concierto de final de semestre así como en otras presentaciones intentando explotar al máximo estos aspectos.

Tópico 2: Si bien estos aspectos necesitan un tiempo prolongado de trabajo, estos pocos días enfocado en ellos han sido provechosos. Es muy útil dejar de pensar tanto en notas y escalas y enfocarse en los aspectos más relacionados con lo narrativo. Intentaré volver a esto en el futuro.

Tópico 3: Estuve ejercitando con estos acordes, aunque por falta de tiempo no pude grabar el video. Lo realizaré en los próximos días.

Oración del remanso (Semana del 16 de noviembre del 2022)

Objetivos:

Específicos:

1. Realizar la transcripción de "Oración del remanso", versión de Nahuel Pennisi.
2. Mejorar la administración de los silencios y las dinámicas sobre la progresión de "Watcha see is whatcha get".
3. Mejorar el uso de los voicings 1, 3, 7, sobre diferentes canciones.

Ejercicios:**1. "Oración del remanso", versión de Nahuel Pennisi.**

Realizaré la transcripción del acompañamiento de guitarra.

2. Repaso del repertorio para el concierto final.

Haré un repaso de lo estudiado en el semestre a fin de elegir las piezas a interpretar en el concierto de fin de semestre que se realizará el día 1/12.

3. Voicings 1, 3, 7.

Continuaré con la ejercitación y realizaré la grabación.

Se dejará 15 minutos de descanso entre cada actividad, lo cual arroja el siguiente resultado:

1. 1 hora con 15 minutos.

Descanso 15 minutos.

2. 1 hora..

Descanso 15 minutos.

3. 45 minutos.

Total: 3 hs y 30 minutos diarios.

Resultados

Tópico 1: La transcripción fue realizada. En este momento estoy en proceso de estudio del acompañamiento. Es muy interesante las elecciones de rearmonización que hizo Pennisi. También era mi intención incorporar el groove del chamamé (género al que pertenece la canción), lo cual creo que se logró en buena medida. En los próximos días realizaré la grabación.

Tópico 2: Estos días fue importante el repaso hecho al repertorio que estudié durante el semestre, tanto para esta asignatura como para ensamble y también el repertorio que interpretamos en las presentaciones con mi trío. Continuaré con ello hasta presentar todos los conciertos que tenemos pendientes.

Tópico 3: La grabación ya fue realizada. Si bien son voicings un poco exigentes en cuanto al estiramiento de los dedos, lo cual genera mucho cansancio en la mano y cierta dificultad en el armado de cada acorde, me interesa incorporar esa sonoridad ya que son poco usadas por guitarristas, pero muy usada por pianistas. Intentaré continuar con su uso en mi práctica musical habitual.

Nota (24/11/2022)

Aquí finaliza la planificación del tercer semestre ya que sólo resta la última semana en la cual tengo agendados varios conciertos y trabajos escritos de fin de semestre.

8. 2. Videos evidencia del estudio de cada pieza mencionada

En la carpeta referida en el siguiente *link*, ordenados por semestres, podemos encontrar los videos que evidencian el estudio de cada tópico abordado en el aprendizaje autorregulado (anexo 8. 1).

<https://drive.google.com/drive/folders/1b7lgAaW3oUzuofL7X1WOh09G-dM89y2n?usp=sharing>

8. 3. Composiciones

8. 3. 1. One for Armando

One for Armando

Fast swing ♩ = 186 Damian Pieruccioni

Mute

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Trombón

Saxofón barítono

Guitarra de jazz ♩ = 186 Bbm⁶

Bajo Bbm⁶ Bajo con riff, no walking

2 3 4

5 6 7 8

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

5 6 7 8

2

Tema

9

10

11

12

Tpt.
 Sax. ten.
 Tbn.
 Sax. bar.
 Guit. jazz
 Bajo

Musical score for measures 9-12 of "The Way Back Home". The score is in B-flat major (three flats) and 4/4 time. The instruments are Tpt. (Trumpet), Sax. ten. (Saxophone tenor), Tbn. (Trumpet), Sax. bar. (Saxophone baritone), Guit. jazz (Jazz Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is B-flat major (three flats). The score shows the following notes and dynamics:

- Tpt.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Sax. ten.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Tbn.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Sax. bar.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Guit. jazz:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Bajo:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).

The score is written in B-flat major (three flats) and 4/4 time. The key signature is B-flat major (three flats). The score shows the following notes and dynamics:

- Tpt.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Sax. ten.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Tbn.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Sax. bar.:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Guit. jazz:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).
- Bajo:** Measure 9: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 10: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 11: B-flat4 (half note, *fp*). Measure 12: B-flat4 (half note, *fp*).

13

14

15

16

The musical score for measures 13-16 of 'The Girl on the Train' features the following parts and dynamics:

- Tpt. (Trumpet):** Measures 13 and 14 are marked *mp* (mezzo-piano). Measures 15 and 16 are marked *fp* (fortissimo) with a crescendo hairpin.
- Sax. ten. (Soprano Saxophone):** Measures 13 and 14 are marked *mp*. Measures 15 and 16 are marked *fp* with a crescendo hairpin.
- Tbn. (Trombone):** Measures 13 and 14 are marked *mp*. Measures 15 and 16 are marked *fp* with a crescendo hairpin.
- Sax. bar. (Baritone Saxophone):** Measures 13 and 14 are marked *mp*. Measures 15 and 16 are marked *fp* with a crescendo hairpin.
- Guit. jazz (Jazz Guitar):** Measures 13-16 are marked *mf* (mezzo-forte).
- Bajo (Bass):** Measures 13-16 are marked *f* (forte).

17 18 19 20 3

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

17 18 19 20

21 22 23 24

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

21 22 23 24

27

Tpt.
 Sax. ten.
 Tbn.
 Sax. bar.
 Guit. jazz
 Bajo

pp
pp
pp
pp
 Fm7 Am7 Ebm7/Bb
 Fm7 Am7 Ebm7/Bb

[illegible]

33 34 35 36 5

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bbm⁶

33 34 35 36

Guitar solo

37 38 39 40 41 42 43 44

Only play on second time

Tpt.

open

p

Sax. ten.

caída hacia el 1

p Only play on second time

Tbn.

caída hacia el 1

p Only play on second time

Sax. bar.

caída hacia el 1

p

Guit. jazz

Bbm⁶

Bajo

37 38 39 40 41 42 43 44

6

45 46 47 48 49 50 51 52

Tpt. caida hacia el 1

Sax. ten. caida hacia el 1

Tbn. caida hacia el 1

Sax. bar. caida hacia el 1

Guit. jazz

Bajo

45 46 47 48 49 50 51 52

$A\flat m^6$ $B\flat m^6$

53 54 55 56 57 58 59 60

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

53 54 55 56 57 58 59 60

Fm^7 Am^7 $E\flat m^7/B\flat$ $D\flat/B$ $B\flat m^6$

Soli 61 62 63 64 7

Tpt. *mp*

Sax. ten. *mp*

Tbn. *mp*

Sax. bar. *mp*

Guit. jazz $B\flat m^6$

Bajo

61 62 63 64

65 66 67 68

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

65 66 67 68

8

69 70 71 72

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Abm⁶

69 70 71 72

73 74 75 76

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Bbm⁶

73 74 75 76

77 78 79 80 9

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

77 78 79 80

81 82 83 84

Drum solo?
Trades?
Mute

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

81 82 83 84

Fm⁷ Am⁷ Ebm⁷/Bb Db/B

Bbm⁶

10

85 86 87 88

2nd time only

Tpt. *fp* *fp*

Sax. ten. 2nd time only *fp* *fp*

Tbn. 2nd time only *fp* *fp*

Sax. bar. 2nd time only *fp* *fp*

Guit. jazz *Bbm*⁶

Bajo

85 86 87 88

89 90 91 92

Tpt. *mp* *fp*

Sax. ten. *mp* *fp*

Tbn. *mp* *fp*

Sax. bar. *mp* *fp*

Guit. jazz

Bajo

89 90 91 92

93 94 95 96 11

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

93 94 95 96

97 98 99 100

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

97 98 99 100

12

101

102

103

104

Tpt. *pp* *f*
 Sax. ten. *pp* *f*
 Tbn. *pp* *f*
 Sax. bar. *pp* *f*
 Guit. jazz Fm⁷ Am⁷ Ebm⁷/Bb Db/B
 Bajo

101 102 103 104

105

106

107

108

Tpt. *mf* *p* *gliss.*
 Sax. ten. *mf* *p* *gliss.*
 Tbn. *mf* *p* *gliss.*
 Sax. bar. *mf* *p* *gliss.*
 Guit. jazz Bbm⁶
 Bajo

105 106 107 108

Coda

109 110 111 112 13

Tpt. *gliss.*

Sax. ten. *gliss.*

Tbn. *gliss.*

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo $B\flat m^6$

109 110 111 112

113 114 115

Tpt.

Sax. ten. *f*

Tbn. *f*

Sax. bar. *f*

Guit. jazz

Bajo $B\flat m^6$

113 114 115

8. 3. 2. Mañana es mejor

Mañana es mejor

Damian Pieruccioni

♩ = 120 **Intro** 2 3 4

Flugelhorn

Saxofón tenor *mp*

Trombón *mp*

Saxofón barítono *mp*

Guitarra de jazz *mp* Am⁷ Fm

Bajo *mp* Am⁷ Fm

5 6 2 7 3 4

Flugelhorn

Sax tenor *pp* *mp* *p*

Trombón *pp* *mp* *p*

Sax. bar. *pp* *mp* *p*

Guit. jazz *mf* E^bmaj⁷ B^b/A

Bajo *mf* E^bmaj⁷ B^b/A

5 6 7 8

21 22 23 24 3

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Gm⁷ D/F#

21 22 23 24

25 26 27 28

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp *pp* *pp*

Am/G D/F# F Ebmaj7

25 26 27 28

4

29 30 31 32

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

p *pp* *p* *pp*

B $\flat$ maj7 Am⁷ C(sus4)

B $\flat$ maj7 Am⁷ C(sus4)

29 30 31 32

[A] 33 34 35 36

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

p *p* *p* *mf*

Am⁷ Fm⁷/A $\flat$

Am⁷ Fm⁷/A $\flat$

33 34 35 36

37 38 39 40 5

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Gm⁷ D/F#

Gm⁷ D/F#

37 38 39 40

Am/G 41 D/F# 42 Comping 43 44

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Am/G D/F# F Ebmaj7

Am/G D/F# F Ebmaj7

41 42 43 44

6

Lider 45 46 47 48

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mp

p

B $\flat$ maj7 Am7 C(sus4)

B $\flat$ maj7 Am7 C(sus4)

45 46 47 48

[B]Lider 49 50 51 52

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mp

pp

D $\flat$ maj7 Cm7 G $\flat$ maj7 Fm7

D $\flat$ maj7 Cm7 G $\flat$ maj7 Fm7

49 50 51 52

53 54 55 56 **B** 57 58 59

Comp. 7

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mf *mp* *mp* *mp*

*Bb*maj7 *Am*7 *Ab*7 *Dbmaj7* *Cm*7 *Gbmaj7*

Lider

53 54 55 56 57 58 59

60 61 62 63 64 **A** 65 66 67

Solos

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

*Fm*7 *Bbmaj7* *Am*7 *Bb7(#11)* *Am*7 *Fm7/Ab*

60 61 62 63 64 65 66 67

8

68 69 70 71 72 73 74

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Gm⁷ D/F# Am/G D/F#

Gm⁷ D/F# Am/G D/F#

68 69 70 71 72 73 74

75 76 77 78 79

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

F E♭maj7 B♭maj7 Am⁷ C(sus4)

F E♭maj7 B♭maj7 Am⁷ C(sus4)

75 76 77 78 79

80 A 81 82 83 84 9

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp

pp

pp

Am⁷ Fm⁷/A^b

Am⁷ Fm⁷/A^b

80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp

p

pp

p

pp

p

pp

Gm⁷ D/F[#] Am/G D/F[#]

Gm⁷ D/F[#] Am/G D/F[#]

85 86 87 88 89 90

10

91 92 93 94 95 96 **B** 97

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

p *p* *p*

F E $\flat$ maj7 B $\flat$ maj7 Am⁷ C(sus4) D $\flat$ maj7

F E $\flat$ maj7 B $\flat$ maj7 Am⁷ C(sus4) D $\flat$ maj7

91 92 93 94 95 96 97

98 99 100 101 102 103 104

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Cm⁷ G $\flat$ maj7 Fm⁷ B $\flat$ maj7 Am⁷ A $\flat$ 7

Cm⁷ G $\flat$ maj7 Fm⁷ B $\flat$ maj7 Am⁷ A $\flat$ 7

98 99 100 101 102 103 104

B 105 106 107 108 109 110 111 11

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

$D\flat\text{maj}^7$ Cm^7 $G\flat\text{maj}^7$ Fm^7 $B\flat\text{maj}^7$ Am^7

105 106 107 108 109 110 111

Tema
A 112 113 114 115 116 117 118

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

$B\flat^7(\sharp 11)$ Am^7 $Fm^7/A\flat$ Gm^7

$B\flat^7(\sharp 11)$ Amf $Fm^7/A\flat$ Gm^7

112 113 114 115 116 117 118

12

119 120 121 122 123 124 125

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp *p* *pp* *p* *pp* *p*

D/F# Am/G D/F# F Ebmaj7 Bbmaj7

D/F# Am/G D/F# F Ebmaj7 Bbmaj7

119 120 121 122 123 124 125

126 127 128 **A** 129 130 131

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

pp *p* *pp* *p* *pp* *p*

Am⁷ C(sus4) Am⁷ Fm⁷/Ab

Am⁷ C(sus4) *mf* Fm⁷/Ab

126 127 128 129 130 131

132 133 134 135 136 137 138 13

Am/G D/F#

Lider

p

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Gm⁷ D/F# Am/G D/F#

132 133 134 135 136 137 138

139 140 141 142 143 144 145

Comping Lider

mp

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

F Ebmaj⁷ Bbmaj⁷ Am⁷ C(sus4) Dbmaj⁷

139 140 141 142 143 144 145

14

146 147 148 149 150 151 152

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

Comp.

Lider

mf

Cm⁷ Gbmaj⁷ Fm⁷ Bbmaj⁷ Am⁷ Ab⁷

Cm⁷ Gbmaj⁷ Fm⁷ Bbmaj⁷ Am⁷ Ab⁷

146 147 148 149 150 151 152

153 154 155 156 157 158 159

molto rall.

Flugelhorn

Sax tenor

Trombón

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

molto rall.

$D^{\flat}maj7$ $Cm7$ $G^{\flat}maj7$ $Fm7$ $B^{\flat}maj7$ $Am7$

Lider

$D^{\flat}maj7$ $Cm7$ $G^{\flat}maj7$ $Fm7$ $B^{\flat}maj7$ $Am7$

153 154 155 156 157 158 159

2 5 6 7 8

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

9 10 11 12

5 6 7 8

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

9 10 11 12

3

The musical score for 'The Sound of Silence' features the following parts and notation:

- Tpt. (Trumpet):** Rests for the first three measures, then a quarter note G4 in the fourth measure.
- Sax. ten. (Saxophone Tenor):** Starts with a *dolce* marking. The first measure contains a triplet of eighth notes (F#4, E4, D#4). The second measure has a triplet of eighth notes (D#4, C#4, B3). The third measure has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F#3, E3, D#3).
- Tbn. (Trumpet):** Starts with a *dolce* marking. The first measure contains a triplet of eighth notes (F#3, E3, D#3). The second measure has a triplet of eighth notes (D#3, C#3, B2). The third measure has a triplet of eighth notes (B2, A2, G2). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F#2, E2, D#2).
- Sax. bar. (Saxophone Baritone):** Rests for the first two measures, then a *dolce* marking. The third measure contains a triplet of eighth notes (F#3, E3, D#3). The fourth measure has a triplet of eighth notes (D#3, C#3, B2).
- A. Gtr. (Acoustic Guitar):** Starts with a *dolce* marking. The first measure contains a triplet of eighth notes (F#4, E4, D#4). The second measure has a triplet of eighth notes (D#4, C#4, B4). The third measure has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F#4, E4, D#4). Chord symbols D^Δ , G^Δ , C^Δ , and F^Δ are indicated above the staff.
- Bajo (Bass):** Starts with a *dolce* marking. The first measure contains a triplet of eighth notes (F#3, E3, D#3). The second measure has a triplet of eighth notes (D#3, C#3, B2). The third measure has a triplet of eighth notes (B2, A2, G2). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F#2, E2, D#2). Chord symbols D^Δ , G^Δ , C^Δ , and F^Δ are indicated above the staff.

The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*pp*, *dolce*), and chord symbols (D^Δ , G^Δ , C^Δ , F^Δ). The measures are numbered 13, 17, 14, 18, and 19.

This musical score is for measures 17 and 18 of the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It features six staves: Tpt. (Trumpet), Sax. ten. (Saxophone tenor), Tbn. (Trumpet), Sax. bar. (Saxophone baritone), A. Gtr. (Acoustic Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (*mp*, *mf*, *p*) and articulation marks (accents, slurs). The guitar part includes chord symbols E^{Δ} and $C\sharp-7$. The bass line includes a triplet in measure 17. The score is divided into two systems, with measure 17 on the left and measure 18 on the right.

4 20 21 22 23 24

Gtr lider

Tpt.

p Gtr lider

Sax. ten.

p Gtr lider

Tbn.

p Gtr lider

Sax. bar.

p

A. Gtr.

mp *3* B $\flat$ -7 G-7 C-7 A $\flat$ -6

Bajo

B $\flat$ -7 G-7 C-7 A $\flat$ -6

p Solos 225 21 26 22 27 23 284

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

Tpt.

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

Sax. ten.

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

Tbn.

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

Sax. bar.

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

A. Gtr.

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

Bajo

Dm 7 Cm 6 Bbm 7 G $\flat$ maj7

25 26 27 28

29 30 31 32 5

Fm⁶ A^bmaj⁷ E^bmaj⁷ Gm⁷

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

29 30 31 32

A⁷(b⁵) G^b7(b⁵) E^b7(b⁵) C⁷(b⁵)

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

33 34 35 36

A⁷(b⁵) G^b7(b⁵) E^b7(b⁵) C⁷(b⁵)

A. Gtr.

Bajo

6

37 38 39 40

Dmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Fmaj7

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

37 41 38 42 39 43 40

Emaj7 C#m7

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

41 42 43

44 45 46 47 48 7

Tpt. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

Sax. ten. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

Tbn. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

Sax. bar. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

A. Gtr. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

Bajo $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 $A\flat m^6$

Tema 49 45 50 46 51 47 52 48

Tpt. *mp* *mp* *mp* *mp*

Sax. ten. *mp* *mp* *mp* *mp*

Tbn. *mp* *mp*

Sax. bar. *mp* *mp* *mp* *mp*

A. Gtr. $D-7$ $C-6$ $B\flat-7$ $G\flat\Delta$ *mp*

Bajo $D-7$ $C-6$ $B\flat-7$ $G\flat\Delta$ *mp*

49 50 51 52 *mp*

8

53

54

55

56

Score for measures 53-56, featuring Tpt., Sax. ten., Tbn., Sax. bar., A. Gtr., and Bajo.

Measures 53-54:

- Tpt.:** *fp* (fortissimo piano), melodic line with accents.
- Sax. ten.:** *fp*, melodic line with accents.
- Tbn.:** *fp*, melodic line with accents.
- Sax. bar.:** *fp*, melodic line with accents.
- A. Gtr.:** *mf* (mezzo-forte), chords: F-6, A^bΔ.
- Bajo:** *mf*, chords: F-6, A^bΔ.

Measures 55-56:

- Tpt.:** Triplet (3) and triplet (3) figures.
- Sax. ten.:** Triplet (3) and triplet (3) figures.
- Tbn.:** Triplet (3) and triplet (3) figures.
- Sax. bar.:** Triplet (3) and triplet (3) figures.
- A. Gtr.:** Chords: E^bΔ, G-.
- Bajo:** Chords: E^bΔ, G-.

57 58 59 60 9

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

A. Gtr.

Bajo

mf *mp* *mf*

mf *mp* *mf*

mp *mf*

mf *mp* *mf*

A7#11 Gb7#11 Eb7#11 C7#11

A7b5 Gb7b5 Eb7b5 C7b5

mf *mp* *mf*

mf *mp* *mf*

57 58 59 60

61

63

64

This musical score is for measures 61 through 64 of the piece 'The Rose Tree'. It features six staves: Tpt. (Trumpet), Sax. ten. (Saxophone tenor), Tbn. (Trombone), Sax. bar. (Saxophone baritone), A. Gtr. (Acoustic guitar), and Bajo (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *dolce* and *pp*. Chord symbols (D^Δ, G^Δ, C^Δ, F^Δ) are provided for the guitar and bass parts. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the bottom of the staves.

65 66 67 11

Tpt. *mp* *mf* *p*

Sax. ten. *mp* *mf* *p*

Tbn. *mp* *mf* *p*

Sax. bar. *mp* *mf* *p*

A. Gtr. *mp* *mf* *p*

Bajo *mp* *mf* *p*

65 66 67

12 68 69 70 71

Gtr lider

Tpt.

p Gtr lider

Sax. ten.

p Gtr lider

Tbn.

p Gtr lider

Sax. bar.

p

rit.

A. Gtr.

mp

Bajo

p

68 69 70 71

Detailed description: This musical score page shows measures 68 through 71 for a jazz ensemble. The instruments are Tpt. (Trumpet), Sax. ten. (Saxophone tenor), Tbn. (Tuba), Sax. bar. (Saxophone baritone), A. Gtr. (Acoustic guitar), and Bajo (Bass). Measures 68 and 69 feature a 'Gtr lider' (guitar leader) line with a melodic phrase. Measures 70 and 71 are marked 'rit.' (ritardando) and feature a sustained chord progression: Bb-7, G-7, C-7, and Ab-6. The guitar part in measure 70 includes a triplet of eighth notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp). The page number 12 is in the top left corner.

8. 3. 4. El chamuyo

El chamuyo

Damian Pieruccioni

♩ = 100 Intro 2

Trompeta en Sib *mf*

Saxofón tenor *mf*

Trombón *mf*

Saxofón barítono *mf*

♩ = 100

Guitarra de jazz *mf*

Bajo *mf* 2

3 4

♩ = 135

Tpt. 3 4

Sax. ten. 3 4

Tbn. 3 4

Sax. bar. 3 4

♩ = 135

Guit. jazz 3 4

Bajo 3 4

2

2

A 5 6 7 8

Tpt. Unis. tbn

Sax. ten. Líder *p* Unis. bari *mf* Unis. tpt *mp*

Tbn. Unis. tenor *mf* *mp*

Sax. bar. *mf* *mp*

Guit. jazz *p* *mf*

Bajo *p* *mp*

5 6 7 8

9 10 11 12 13

Tpt. Unis. tenor *mf* Unis. tpt *mp*

Sax. ten. *mp* *p*

Tbn. *mp* *p*

Sax. bar. *p*

Guit. jazz *mp* *p*

Bajo *mp* *p*

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 3

Tpt. *mf* Unis. tenor

Sax. ten. *mp* *mf* Unis. tpt *mp*

Tbn. *mp*

Sax. bar. *mp*

Guit. jazz *mp*

Bajo *mp*

14 15 16 17 18

19 20 21 22 Solo

Tpt. *mp* Unis. tenor *mf*

Sax. ten. *mp* Unis. tpt

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

19 20 21 22

4

23 24 25

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

mf

mf

23 24 25

26 27 28 29

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

26 27 28 29

Drum solo ³⁰ 31 32 33

Tpt. *p*

Sax. ten. *p*

Tbn. *p*

Sax. bar. *p*

Guit. jazz *p*

Bajo *p*

30 31 32 33

34 35 36 37 x6 38

Tpt. *mf*

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bajo

34 35 36 37 38

6

39 40 41 42 43

Tpt. *mp* *mf* Unis. tenor

Sax. ten. *mf* *mp* *mf* Unis. tpt

Tbn. *mp* Unis. tbn

Sax. bar. *mp* *mf* Unis. tenor

Guit. jazz *mp*

Bajo *mp*

39 40 41 42 43

44 45 46 47

Tpt. *mf* Unis. tbn

Sax. ten. *mf*

Tbn. *mf* Unis. tpt

Sax. bar. *mf*

Guit. jazz *mf*

Bajo *mf*

44 45 46 47

48 49 rit. 50 51 7

Tpt. *f* *mf* *p* Unis. bari

Sax. ten. *f* *mf* *p* Unis. tpt

Tbn. *f* *mf* *p*

Sax. bar. *f* *mf* *p*

Guit. jazz *f* *mf* *p* rit.

Bajo *f* *mf* *p* 48 49 50 51

8. 3. 5. Donde me lleve el viento

DONDE ME LLEVE EL VIENTO

DAMIAN PIERUCCIONI

LATIN
♩ = 190 **INTRO**

2 3 4

TRUMPET IN B♭

TENOR SAXOPHONE

TROMBONE

BARITONE SAXOPHONE
♩ = 190

ACOUSTIC GUITAR

BASS GUITAR

4 2 3 4

5 6 7 8

TPT. *mf*

TEN. SAX. *mf*

TBN. *mf*

BARI. SAX. *mf*

A. GTR.

BASS

5 6 7 8

2

9 10 11 12

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

ff

9 10 11 12

13 14 15 16

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

13 14 15 16

17 18 19 20

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

17 18 19 20

HARD BOP 21 22 23 24

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

21 22 23 24

4

25 26 27 28

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

$D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

$D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

25 26 27 28

A 29 30 31 32

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

p Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$

p Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$

29 30 31 32

33 34 35 36 5

TPT.

TÉN. SAX. *mf* *p*

TBN. *mf* *p*

BARI. SAX. *mf* *p*

A. GTR. *mf* *p*

BASS

33 34 35 36

37 38 39 40

TPT. *mf*

TÉN. SAX. *mf*

TBN. *mf*

BARI. SAX. *mf*

A. GTR. *mf*

BASS

37 38 39 40

6

41 42 43 44

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

41 42 43 44

B $\flat$ 7 A7($\sharp$ 11) A $\flat$ 7 G7(b9)

B $\flat$ 7 A7 A $\flat$ 7 G7(b9)

45 46 47 48

[A]

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

45 46 47 48

mp *mp* *mp* *mp*

Cm7 Dm7 E $\flat$ Δ7

Cm7 Dm7 E $\flat$ Δ7

49 50 51 52 7

TPT. *mf* *p*

TÉN. SAX. *mf* *p*

TBN. *mf* *p*

BARI. SAX. *mf* *p*

A. GTR. *mf* *p*

BASS

$D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

49 50 51 52

GTR SOLO 53 54 55 56 57 58 59 60

A Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

TPT. Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

TÉN. SAX. Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

TBN. Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

BARI. SAX. Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

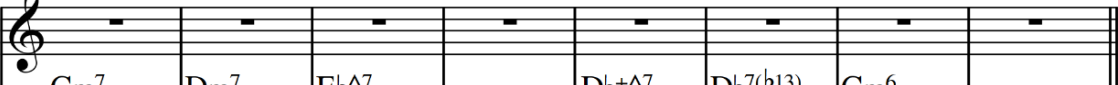
A. GTR. Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

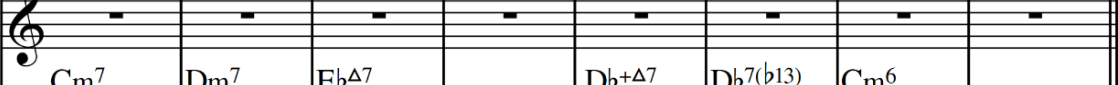
BASS Cm^7 Dm^7 $E\flat\Delta 7$ $D\flat+\Delta 7$ $D\flat 7(b13)$ Cm^6

53 54 55 56 57 58 59 60

8

61 62 63 64 65 66 67 68

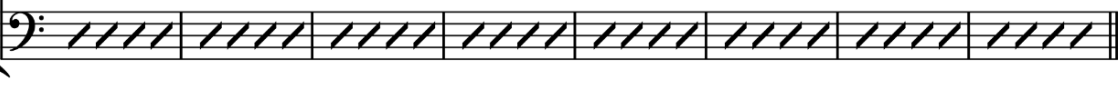
TPT. 

 TÊN. SAX. 

 TBN. 

 BARI. SAX. 

 A. GTR. 

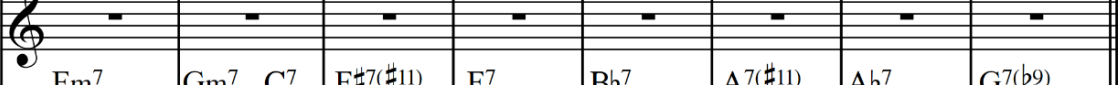
 BASS 

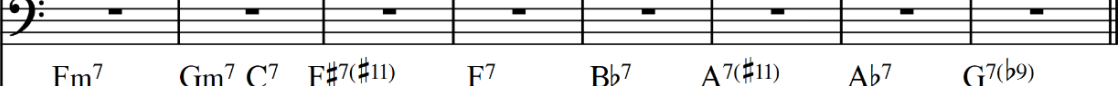
Cm⁷ Dm⁷ Eb^{Δ7} Db^{+Δ7} Db^{7(b13)} Cm⁶

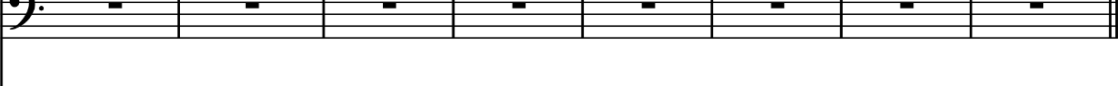
61 62 63 64 65 66 67 68

69 70 71 72 73 74 75 76

TPT. 

 TÊN. SAX. 

 TBN. 

 BARI. SAX. 

 A. GTR. 

 BASS 

Fm⁷ Gm⁷ C⁷ F^{Δ7}(#11) F⁷ Bb⁷ A⁷(#11) Ab⁷ G⁷(b9)

69 70 71 72 73 74 75 76

77 78 79 80 81 82 83 84

A Cm⁷ Dm⁷ E^bΔ⁷ D^b+Δ⁷ D^b7(^b13) Cm⁶ 9

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

85 86 87 88 89

A

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

10

90 91 92 93 94

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

p

p

p

p

$\text{Db}^7(\text{b}13)$ Cm^6 Cm^7 Dm^7

90 91 92 93 94

95 96 97 98 99

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

$\text{Eb}^{\Delta 7}$ $\text{Db}^{+\Delta 7}$

$\text{Eb}^{\Delta 7}$ $\text{Db}^{+\Delta 7}$ $\text{Db}^7(\text{b}13)$ Cm^6

95 96 97 98 99

100 101 102 103 11

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

Fm⁷ Gm⁷ C⁷ F#7(#11)

100 101 102 103

104 105 106 107 108

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

F⁷ Bb⁷ A7(#11) Ab⁷ G7(b9)

104 105 106 107 108

12

109 110 111 112

[A]

TPT. *p*

TEN. SAX. *p*

TBN. *p*

BARI. SAX. *p*

A. GTR. *p*
Cm⁷ Dm⁷ Eb^{Δ7}

BASS *p*
Cm⁷ Dm⁷ Eb^{Δ7}

109 110 111 112

113 114 115 116

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR. *p*
Db⁺Δ⁷ Db⁷(b13) Cm⁶

BASS *p*
Db⁺Δ⁷ Db⁷(b13) Cm⁶

113 114 115 116

REEXPOSICIÓN

117 118 119 120 121 13

A

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

Cm⁷ Dm⁷ Eb^{Δ7} Db^{+Δ7}

Cm⁷ Dm⁷ Eb^{Δ7} Db^{+Δ7}

117 118 119 120 121

122 123 124 125 126

A

TPT.

TÉN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

Db^{7(b13)} Cm⁶ Cm⁷ Dm⁷

Db^{7(b13)} Cm⁶ Cm⁷ Dm⁷

122 123 124 125 126

14

127 128 129 130 131

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

127 128 129 130 131

132 133 134 135

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

132 133 134 135

136 137 138 139 15

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

F⁷ B^b7 A⁷(#11) A^b7

F⁷ B^b7 A⁷ A^b7

136 137 138 139

140 141 142 143

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

G⁷(b9) Cm⁷ Dm⁷ Eb^Δ7

G⁷(b9) Cm⁷ Dm⁷ Eb^Δ7

140 141 142 143

16

144 145 146 147

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

Chords: $D_b^{+}\Delta^7$, $D_b^7(b13)$, Cm^6

144 148

145 149

146 150

147 151

MOLTO RALL.

TPT.

TEN. SAX.

TBN.

BARI. SAX.

A. GTR.

BASS

Chords: $D_b^7(b13)$, $D_b^{+}\Delta^7$, $D_b^7(b13)$, Cm^6

ff

8. 4. Arreglos

8. 4. 1. The Beatles (J. Scofield)

THE BEATLES

ARREGLO: DAMIAN PIERUCCIONI

J. SCOFIELD

(SLOW SWING) $\text{♩} = 118$ **INTRO**

2 3 4

TROMPETA

SAXOFÓN TENOR

TROMBÓN

SAXOFÓN BARITONO

$\text{♩} = 118$ **INTRO**

QUITARRA

BATO

$\text{C} + \text{maj}7$ SIMILAR

2 3 4

5 6 7 8

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

5 6 7 8

2

9

10

11

12

Musical score for measures 9-12. The score is for six instruments: TPT. (Trumpet), SAX. TEN. (Saxophone Tenor), TBN. (Trumpet Bass), SAX. BAR. (Saxophone Baritone), GUIT. (Guitar), and BATO. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 9 and 10 are in 3/4 time, while measures 11 and 12 are in 4/4 time. The TPT., SAX. TEN., TBN., and SAX. BAR. parts feature a melodic line starting in measure 9, marked *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The GUIT. part is silent. The BATO. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staff.

13

14

15

16

Musical score for measures 13-16. The score is for six instruments: TPT. (Trumpet), SAX. TEN. (Saxophone Tenor), TBN. (Trumpet Bass), SAX. BAR. (Saxophone Baritone), GUIT. (Guitar), and BATO. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 13 and 14 are in 3/4 time, while measures 15 and 16 are in 4/4 time. The TPT., SAX. TEN., TBN., and SAX. BAR. parts feature a melodic line starting in measure 13, marked *mf* (mezzo-forte). The GUIT. part is silent. The BATO. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staff.

17 18 19 20 21 3

TEMA

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

17 18 19 20 21

TEMA Cmaj7(#5)

22 23 24

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

22 23 24

4

25

26

27

28

4

25 26 27 28

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

813(SUS4) E C#(SUS4)

25 26 27 28

29

30

31

32

29 30 31 32

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

Ebmaj7(#5) D/E F#m7/E

29 30 31 32

33 34 35 36 5

TPT. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

SAX. TEN. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

TBN. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

SAX. BAR. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

QUIT. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Am^b/E ESUS9(N^o7) F[#]m Cmaj7([#]11)

BATO $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

33 34 35 36

37 38 39 40

TPT. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

SAX. TEN. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

TBN. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

SAX. BAR. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

QUIT. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Bb^bmaj7([#]11) F[#]m Cmaj7([#]11)

BATO $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Bb^bmaj7([#]11) F[#]m7 Cmaj7([#]11)

37 38 39 40

6

41 42 43 44

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BAJO

41 42 43 44

45 46 47 48 49 50

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BAJO

45 46 47 48 49 50

TEMA 51 52 53 54 55 56 7

TPT. *mp*

SAX. TEN. *mp*

TBN. *mp* LIDER

SAX. BAR. *mf*

QUIT. *Cmaj7(♯5)* *g13(sus4)* E

BATO *Cmaj7(♯5)* *g13(sus4)* E

51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62 63

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT. *C♯(sus4)* *Ebmaj7(♯5)* *D/E* *F♯m7/E* *Am⁶/E*

BATO *C♯(sus4)* *Ebmaj7(♯5)* *D/E* *F♯m7/E* *Am⁶/E*

57 58 59 60 61 62 63

8

64 65 66 67 68 69

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

ESUS9(N07) F#m Cmaj7(#11) Bbmaj7(#11) F#m7

E(SUS9) F#m Cmaj7(#11) Bbmaj7(#11) F#m7

64 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

Cmaj7(#11) Amaj7(#5) F#m7 Cmaj7(#11)

Cmaj7(#11) A+maj7 F#m7 Cmaj7(#11)

70 71 72 73 74

75 76 77 78 79 80 9

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

$G^{maj7}(\sharp 11)$ $G\sharp m7$ A $B7(\sharp 9 SUS4)$
 $G^{maj7}(\sharp 11)$ $G\sharp m7$ A $B7(\sharp 9 SUS4)$

75 76 77 78 79 80

SOLOS 81 82 83 84 85 86 87

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

$C^{maj7}(\sharp 5)$ $B13(SUS4)$ E $C\sharp(SUS4)$
 $C^{maj7}(\sharp 5)$ $B13(SUS4)$ E $C\sharp(SUS4)$
 $C^{maj7}(\sharp 5)$ $B13(SUS4)$ E $C\sharp(SUS4)$
 $C^{maj7}(\sharp 5)$ $B13(SUS4)$ E $C\sharp(SUS4)$

81 82 83 84 85 86 87

10

88 89 90 91 92 93

TPT. $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

SAX. TEN. $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

TBN. $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

SAX. BAR. $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

QUIT. $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

BATO $E\flat maj7(\sharp 5)$ D/E $F\sharp m7/E$ Am^b/E

88 89 90 91 92 93

94 95 96 97 98 99

TPT. $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 5)$ $F\sharp m7$

SAX. TEN. $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 5)$ $F\sharp m7$

TBN. $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 5)$ $F\sharp m7$

SAX. BAR. $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 5)$ $F\sharp m7$

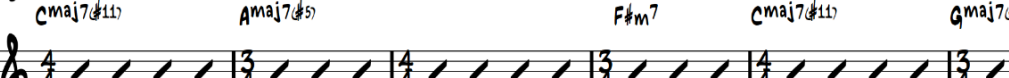
QUIT. $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 11)$ $F\sharp m7$

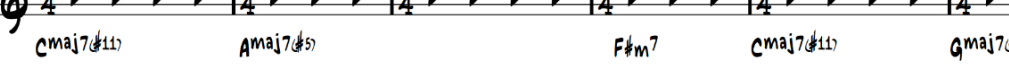
BATO $Esus^9(No7)$ $F\sharp m$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $B\flat maj7(\sharp 11)$ $F\sharp m7$

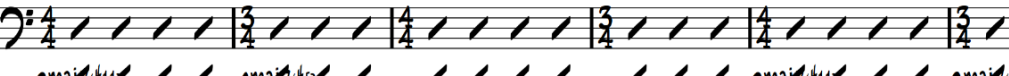
94 95 96 97 98 99

100 101 102 103 104 105 11

TPT. 

SAX. TEN. 

TBN. 

SAX. BAR. 

QUIT. 

BATO 

100 101 102 103 104 105

12

112 113 114 115 116 117

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

112 113 114 115 116 117

118 119 120 121 122 123

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

118 119 120 121 122 123

Ebmaj7(#5) D/E F#m7/E Am6/E

Ebmaj7(#5) D/E F#m7/E Am6/E

124 125 126 127 128 129 13

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

ESUS9(no7) F#m Cmaj7(#11) Bbmaj7(#11) F#m7

ESUS9(no7) F#m Cmaj7(#11) Bbmaj7(#11) F#m7

124 125 126 127 128 129

130 131 132 133 134 135

TPT.

SAX. TEN.

TBN.

SAX. BAR.

QUIT.

BATO

Cmaj7(#11) Amaj7(#5) F#m7 Cmaj7(#11) Gbmaj7(#11) G#m7

Cmaj7(#11) Amaj7(#5) F#m7 Cmaj7(#11) Gbmaj7(#11) G#m7

130 131 132 133 134 135

8. 4. 2. La antuquera (J. Falú)

La antuquera

Chacarera trunca

Arreglo: Damian Pieruccioni

Juan Falú

Interludio 2 3 4

Trompeta en Sib $\text{♩} = 120$

Saxofón tenor mp

Trombón mp

Saxofón barítono mp

Guitarra de jazz mf Em B⁷ Em⁷

Bajo mp Similar

Batería mp 5 2 6 3 7 4

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz E⁷(b⁹) Am⁷ F[#]⁷

Bass

Dr.

5 6 7

2

A

8 9 10 //

Tpt. *p* *mf*

Sax. ten. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Sax. bar. *p* *mf* Melo

Guit. jazz

Bass Em F#7 Bm7 G C E7

Dr. 12 13 14 15

Tpt. *p* *sfz*

Sax. ten. *p* *sfz* *mf* *mp*

Tbn. *p* *sfz* *mf* *mp*

Sax. bar. *p* *sfz* *mf* *mp* Voicing

Guit. jazz *p* *mf*

Bass Am7 D7 G Am7 B7 Em

Dr. *p* *mf*

12 13 14 15

Interludio

16 17 18 19 20 21

3

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

Em B⁷ Em⁷ E⁷(b9) Am⁷ F^{#7}

p

A

16 22 17 23 18 19 24 20 25 21

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

Em F^{#7} Bm⁷ *mf* C E⁷

Melo

22 23 24 25

4

26 27 28 29

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

p *sfz* *mf* *mp*

p *sfz* *mf* *mp*

p *sfz* *mf* *mp*

p *sfz* *mf* *mp*

p *mf* *B⁷* *Em*

p *mf*

Voicing

26 27 28 29

Interludio B

30 31 32 5

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

mf

4

4

4

4

4

4

4

2 31 2 32

[illegible]

36 37 38 39 40 7

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

41 42 43 44

36 37 38 39 40

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

41 42 43 44

8

45

46

47

48

49

50

C

Tpt. *Solo Em* *Menos* *p*
 Sax. ten. *p*
 Tbn. *p*
 Sax. bar. *Melo* *mf*
 Guit. jazz *Em* *mf*
 Bass *p* *mp*
 Dr.

45

51/46

47

52/48

49

53

50

Tpt. *mp* *mf*
 Sax. ten. *mp*
 Tbn. *mp* *Voicing*
 Sax. bar. *mp*
 Guit. jazz *f*
 Bass *f*
 Dr.

51

52

2

53

54 55

Tpt. *f* *ff* 9

Sax. ten. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

Sax. bar. *f* *ff*

Guit. jazz *f* *ff*

Bass *f*

Dr. *f* str solo 56 57 54 58 59 560 61

Interludio

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz Em B⁷ Em⁷ E⁷(b⁹) Am⁷ F^{#7}

Bass Em B⁷ Em⁷ E⁷(b⁹) Am⁷ F^{#7}

Dr.

56 57 58 59 60 61

10 62 63 64 65 66 67 68 69

A

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

62 70 63 71 64 72 65 73 66 67 74 68 75 69

Interludio

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

70 71 72 73 74 75

76 77 78 79 80 81 82 83 ||

A

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

84 85 86 87 88 89

Intermedio

77 78 79 80 81 82 83

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

84 85 86 87 88 89

Em F#7 Bm7 G C E7 Am7 D7 G Am7 B7 Em

Em F#7 Bm7 G C E7 Am7 D7 G Am7 B7 Em

mf mp

mf mp

B7 Em7 E7(b9) Am7 F#7

Em B7 Em7 E7(b9) Am7 F#7

12

90 91 92 93 94 95 96 97

A

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Em F#7 Bm7 G C E7 Am7 D7 G Am7 B7 Em

Guit. jazz

Em F#7 Bm7 G C E7 Am7 D7 G Am7 B7 Em

Bass

Dr.

98 99 100 101 97

C

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Em Bm7 E7 Am7 D7

Guit. jazz

Em Bm7 E7 Am7 D7

Bass

Dr.

98 99 100 101

102 103 104 105

Tpt. *mp*

Sax. ten. *mp* 4

Tbn. *mp* 4

Sax. bar. *mp* 4

Guit. jazz G C Am⁷ B⁷ Em *mf*

Bass

Dr.

102 103 104 105

106 107 108 109 110 111

Interludio

Tpt.

Sax. ten. *mp*

Tbn. *mp*

Sax. bar. *mp*

Guit. jazz Em B⁷ Em⁷ E⁷(b9) Am⁷ F⁷

Bass

Dr.

14

A

112 113 114 115

Tpt. *p* *mf*

Sax. ten. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Sax. bar. *p* *mf* Mela

Guit. jazz

Bass Em F#7 Bm7 G C E7

Dr. 117 118 119

Tpt. *p* *sfz* 112 113 114 115

Sax. ten. *p* *sfz* *mf* *mp*

Tbn. *p* *sfz* *mf* *mp*

Sax. bar. *p* *sfz* *mf* *mp* Voicing#

Guit. jazz

Bass Am7 D7 G Am7 B7 Em

Dr. *p* *mf* 116 117 118 119

120 Interludio 121 122 123 124 125 15

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

Em B⁷ Em⁷ E7(b9) Am⁷ F⁷

p

A 120 126 121 127 122 128 123 124 129 125

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

Em F⁷ Bm⁷ *mf* C E⁷

Melo

mf

126 127 128 129

16

130 131 132 133

Tpt. *p* *sfz* *mf* *mp*

Sax. ten. *p* *sfz* *mf* *mp*

Tbn. *p* *sfz* *mf* *mp*

Sax. bar. *p* *sfz* *mf* *mp* Voicing

Guit. jazz *Am*⁷ *D*⁷ *G* *Am*⁷ *B*⁷ *Em*

Bass *p* *mf*

Dr. *p*

130 131 132 133

Interludio B

134 135 136 137 17

Tpt.

Sax. ten.

Tbn.

Sax. bar.

Guit. jazz

Bass

Dr.

mf *f* *mf* *f*

4 4 4 4

2 2 2 2

18

138 139 140 141 142

Tpt. *mp* *f* *3*

Sax. ten. *mp* *f* *3*

Tbn. *mp* *f* Voicing *3*

Sax. bar. *mp* *f* *3*

Guit. jazz *mp* *f* *3*

Bass *mp* *f* *3* *mf* *3*

Dr. 143 144 145 146 147

Tpt. 2 138 139 140 141 142 *mf*

Sax. ten. *mp* *p* *mf*

Tbn. *mp* *p* *mf*

Sax. bar. *mp* *p* *mf*

Guit. jazz *mf* *mp* *p*

Bass *mf* *mp* *p*

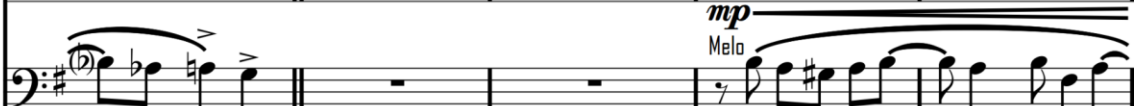
Dr. 143 144 145 146 147

148 149 150 151 152 19

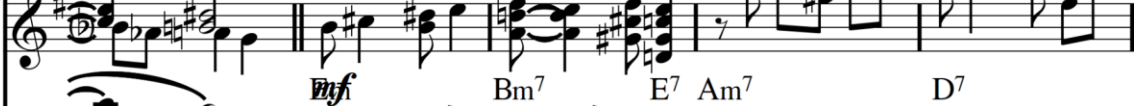
Tpt. 

Sax. ten. 

Tbn. 

Sax. bar. 

Guit. jazz 

Bass 

Dr. 

148 149 150 151 152

153 154 155

Tpt. *mf* 4

Sax. ten. *mf* 4

Tbn. *mf* 4

Sax. bar. Voicing *mf* 4

Guit. jazz G C *f* Am⁷

Bass

Dr. 2 155

156 157 21

Tpt. *f* *ff*

Sax. ten. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

Sax. bar. *f* *ff*

Guit. jazz *f* *ff*

Bass *f* *Em* *B⁷*

Dr. *f* 156 157

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of seven staves: Tpt. (Trumpet), Sax. ten. (Saxophone tenor), Tbn. (Trombone), Sax. bar. (Saxophone baritone), Guit. jazz (Jazz Guitar), Bass, and Dr. (Drums). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 156 and 157. The Tpt., Sax. ten., Tbn., Sax. bar., and Guit. jazz parts all start with a forte (*f*) dynamic and end with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Sax. ten. and Tbn. parts have a slur over measures 156 and 157. The Bass part starts with a forte (*f*) dynamic and has a slur over measures 156 and 157. The Dr. part starts with a forte (*f*) dynamic and has a slur over measures 156 and 157. The score ends with a double bar line and a '21' measure marker.

8. 4. 3. Cantora de yala (C. Leguizamón)

CANTORA DE YALA

ARREGLO: DAMIAN PIERUCCIONI

CUCHI LEGUIZAMÓN

♩=60

2

FLUGELHORN *pp*

SAXOFÓN TENOR *pp*

TROMBÓN *pp* LIDER

SAXOFÓN BARITONO *mp*

QUITARRA DE JAZZ F Fmaj7 F7 Bb

BATO

2

3 4

FLUG. *p*

SAX. TEN. *p*

TROMBÓN *p*

SAX. BAR. *p*

QUIT. JAZZ Bbm C(SUS4) Gb

BATO

3 4

2

5 6 7 8

FLUG. *pp* *p < >*

SAX. TEN. *pp* *p < >*

TROMBON *pp* *p < >*

SAX. BAR. *mp* *p < >*

CHORDS: F Fmaj7 F7 Bb Bbm C(SUS4) Gb

SOLO F Fmaj7 F7 Bb Bbm C(SUS4) END SOLO Gb

QUIT. JAZZ

BATO

5 6 7 8

A 9 10 11 12 13

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBON

SAX. BAR.

CHORDS: Fmaj7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9)

TRIO

QUIT. JAZZ *p*

CHORDS: Fmaj7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9)

BATO

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 3

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBÓN

SAX. BAR.

QUIT. JAZZ

BATO

Gm7 G7 C7 D7(b9) Gm7 C7

14 15 16 17 18 19

20 21 22

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBÓN

SAX. BAR.

QUIT. JAZZ

BATO

fma7

E(sus4) Abmaj7/Eb C7/D F+/Eb E°7 Bbm7/F Gm7

ENTRA DRUMS

TUTTI

fma7

E(sus4) Abmaj7/Eb C7/D F+/Eb Gb/E Bbm7/F Gm7

20 21 22

MELODIA

4

23 24 25 26

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBON

SAX. BAR.

MELODIA - UNIS. GTR

MELODIA

C7 Comp. Fmaj7 Dbmaj7 UNIS. BARI Cmaj7(♯11) Bmaj7(♯5) Em7 Bb(SUS2)/D Eb°7 Gm7

QUIT. JAZZ

C7 Fmaj7 Dbmaj7 Cmaj7(♯11) Bmaj7(♯5) Em7 Bb(SUS2)/D Eb°7 Gm7

BATO

23 24 25 26

27 28 29 30 31 32

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBON

SAX. BAR.

MELODIA

MELODIA

COMPING

Comp. G7 C7 D7(b9) Gm7 C7 Fmaj7

QUIT. JAZZ

G7 C7 D7(b9) Gm7 C7 Fmaj7

BATO

27 28 29 30 31 32

8 33 34 35 36 37 5

FLUG. *mp* *f* *mp* 3

SAX. TEN. *mp* *f* *mp* 3

TROMBON *mp* *f* *mp* 3 *pp*

SAX. BAR. *mp* *f* *mp* 3 *pp*
 F7 *TUTTI* *MELOI* *8bm7* *Eb7*

QUIT. JAZZ *mp* *f* *mp* 3 *p*
 F7 *8bm7* *G7* *C7* *8bm7* *Eb7*

BATO *mp* 33 34 *f* 35 *p* 36 37

38 39 40 41 42

FLUG. *p* *mf* *p* 3 3 3

SAX. TEN. *pp* *mf* *p* 3 3 3

TROMBON *mf* *p* 3 3 3

SAX. BAR. *mf* *p* 3 3 3

QUIT. JAZZ *Abmaj7* *Db7* *C7* *Fmaj7* *Gm7* *Am7* *UNIS. TPT* *8bm7* *Eb7* *Abmaj7* *Dbmaj7*
Abmaj7 *Db7* *C7* *Fmaj7* *Gm7* *Am7* *8bm7* *Eb7* *Abmaj7* *Dbmaj7*
mp

BATO 38 39 40 41 42

6

43 44 **INTRO** 45 46 47 48

FLUG. *p* *POSSIBLE* *p* *pp* *p* *>*

SAX. TEN. *p* *POSSIBLE* *p* *pp* *p* *>*

TROMBON *p* *POSSIBLE* *p* *pp* *p* *>*

SAX. BAR. *p* *POSSIBLE* *p* *>*

CHORDS: C7(SUS4) Fmaj7

QUIT. JAZZ

BATO

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 **A** 53

FLUG. *pp* *p* *>* **GTR SOLO**

SAX. TEN. *pp* *p* *>*

TROMBON *pp* *p* *>*

SAX. BAR. *mp* *p* *>* **TRIO**

CHORDS: Fmaj7 D7

QUIT. JAZZ

BATO

49 50 51 52 53

54 55 56 57 58 59 60 61 62 7

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBON

SAX. BAR.

QUIT. JAZZ

BATO

Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9) Gm7 G7 C7 D7(b9) Gm7

Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9) Gm7 G7 C7 D7(b9) Gm7

54 55 56 57 58 59 60 61 62

63 64 65 66 67 68 69 70 71

FLUG.

SAX. TEN.

TROMBON

SAX. BAR.

QUIT. JAZZ

BATO

C7 Fmaj7 Fmaj7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9) Gm7 G7

C7 Fmaj7 Fmaj7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7(b9) Gm7 G7

63 64 65 66 67 68 69 70 71

8

72 73 74 75 76 77 78

FLUG. *mp* *f*

SAX. TEN. *mp* *f*

TROMBON *mp* *f*

SAX. BAR. *mp* *f*

CHIT. JAZZ *mp* *f*

BATO *mp* *f*

C7 D7(b9) Gm7 C7 Fmaj7 F7 Bb7

79 80 81 82 83

FLUG. *mp* *p*

SAX. TEN. *mp* *pp*

TROMBON *mp* *pp*

SAX. BAR. *mp* *pp*

CHIT. JAZZ *mp* *p*

BATO *p*

G7 C7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Db7 C7

84 85 86 87 88 9

FLUG. *mp p* *ppossible* *p*

SAX. TEN. *mp p* *ppossible* *p*

TROMBON *mp p* *ppossible* *p*

SAX. BAR. *mp p* *ppossible* *p*

CHORDS: Fmaj7 Gm7 Am7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 C7(SUS4) Fmaj7

QUIT. JAZZ *mp*

BATO

8. 5. Entrevistas

En el siguiente *link* se encuentran tanto las entrevistas completas en audio y video, como las cartas de cesión de derechos de cada uno de los entrevistados.

https://drive.google.com/drive/folders/1i6DeogIS-iMdo1yj_7jbY3g5wi-5784Y?usp=sharing