

**EL PIANO EN LA SECCIÓN RÍTMICA:**  
**PARTE ACTIVA DENTRO**  
**DE UNA IMPROVISACIÓN COLECTIVA**

Proyecto de Grado

Tatiana Castro Mejía

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Departamento de Música

Carrera de Estudios Musicales

Énfasis: Piano Jazz

Bogotá Junio 1 de 2007

## EL PIANO EN LA SECCIÓN RÍTMICA:

### PARTE ACTIVA DENTRO DE UNA IMPROVISACIÓN COLECTIVA

• <b>INTRODUCCIÓN</b>	5
• <b>OBJETIVOS</b>	6
• <b>JUSTIFICACIÓN</b>	7
• <b>ASPECTOS GENERALES</b>	8
1. <u>Marco histórico</u>	8
2. <u>La sección rítmica</u>	8
2.1. La sección rítmica	8
2.2. El contrabajo	9
2.3. La batería	10
2.4. El piano	11
• <b>EL PIANO</b>	12
3. <u>El piano como parte de la sección rítmica</u>	12
3.1. Desde lo armónico: Los “voicings”, una búsqueda de sonoridades y colores: “una carpeta mágica de sonido detrás del solista” <sup>1</sup>	12
3.2. De lo rítmico	18
3.2.1. Definición de la métrica	18
3.2.2. Manejo de la sensación del tiempo – El pulso	25
3.2.3. Relación armonía – ritmo: cómo definir la forma	25
3.2.4. Manejo de la densidad	26
• <b>LA SECCIÓN RÍTMICA: UNA CONVERSACIÓN DE GRUPO</b>	27
4. <u>Interacción desde un aspecto rítmico</u>	27
4.1. Interacción a través de una concepción colectiva del pulso	27
4.2. Otras formas de interactuar rítmicamente	29
5. <u>Desde lo armónico</u>	31
5.1. Cómo es la interacción en la parte armónica	31
6. <u>Manejo de la densidad como grupo</u>	35

<sup>1</sup> “The Jazz Piano Book” Mark Levine. Sher Music. Estados Unidos. Pág. 137

• <b>LA SECCIÓN RÍTMICA Y EL SOLISTA</b>	.....	<b>37</b>
<b>7. <u>La sección rítmica y el solista</u></b>	.....	<b>37</b>
7.1. El solista hablando sobre un pulso colectivo	.....	<b>37</b>
7.2. Imitación rítmica	.....	<b>37</b>
7.3. Imitación melódica	.....	<b>39</b>
7.4. Desde lo armónico	.....	<b>40</b>
• <b>A MANERA DE CONCLUSIÓN</b>	.....	<b>43</b>
• <b>ANEXO</b>	.....	<b>44</b>
• <b>BIBLIOGRAFÍA</b>	.....	<b>52</b>
• <b>DISCOGRAFÍA</b>	.....	<b>53</b>

## LISTA DE EJEMPLOS

3.1.1. Ejemplo de “voicings”	13
3.1.2. Ejemplo de “voicings”: Sustitución armónica: cambia cualidad del acorde	14
3.1.3. Ejemplo de “voicings”: Sustitución armónica: sustituto tritonal	15
3.1.4. Ejemplo de “voicings”: Sustitución armónica: inserción de otros acordes	15
3.1.5. Ejemplo de “voicings”: Acorde sus4	16
3.1.6. Ejemplo de “voicings”: Acorde “So What”	17
3.1.7. Ejemplo de “voicings”: Acordes por cuartas	18
3.2.1. “Structural Markers”: marcas de estructura	21
3.2.2. Acompañamiento de Red Garland en “Bye Bye, Blackbird” (primera forma)	23
4.1.1. Relación del “beat” entre el contrabajo y la batería	27
4.1.2. Relación del “beat” entre: contrabajo, batería y piano	28
4.1.3. Relación del “beat” entre: contrabajo, batería y piano	29
4.2.1. Intercambio motivico entre piano y batería	30
4.2.2. Relación motivica entre piano y batería	31
5.1.1. Relación armónica entre piano y contrabajo	32
5.1.2. Relación armónica entre piano y contrabajo	32
5.1.3. Relación armónica entre piano, contrabajo y batería	33
5.1.4. Relación melódica desde lo armónico: piano y contrabajo	34
6.1. Manejo de la densidad	35
6.2. Manejo de la densidad	36
7.2.1. Interacción con el solista. Desde lo rítmico	38
7.2.2. Interacción con el solista. Desde lo rítmico	39
7.3.1. Interacción con el solista. Imitación melódica	40
7.4.1. Interacción con el solista. Desde lo armónico	41
7.4.2. Interacción con el solista. Desde lo armónico	42

**LISTA DE TEMAS  
(AUDIO)**

1. ***“Blues by Five”***  
“Cookin´with Miles Davis Quintet”, Prestige, Octubre 1956.
2. ***“I Thought about You”***  
“My Funny Valentine”, Columbia, Febrero 1964.
3. ***“Bye Bye, Blackbird”***  
“Round About Midnight”, Columbia, New York, Junio-Septiembre 1956.
4. ***“Maiden Voyage”***  
“Maiden Voyage”, Blue Note, Mayo 1965.

## INTRODUCCIÓN

El planteamiento que se expone en este proyecto parte del concepto de música como forma de comunicación, como “conversación”, y de ahí como interacción entre diferentes partes. Esta relación de comunicación podría mirarse desde dos puntos: uno, la relación músico-público, y el otro, la interacción entre los diferentes músicos de una banda, como elementos activos de una “conversación musical”. Es a esta segunda relación a la que me voy a referir.

Enfocaré mi atención en el jazz, y dentro de éste tomaré como referente una formación de grupo tradicional: instrumento de viento (saxofón y/o trompeta), piano, contrabajo y batería. En este tipo de formación, y asumiendo una forma de interacción también tradicional, podríamos hablar de dos niveles de actividad: uno, entre el instrumento solista (cualquiera de los integrantes) que improvisa un discurso y el resto de la banda, como base rítmico-armónica que lo acompaña (en el papel de acompañantes están el piano, el contrabajo y la batería, a los que se les denomina sección rítmica). El otro, entre los integrantes de la sección rítmica.

Desde mi rol de pianista en un grupo de jazz, he llegado a comprender lo importante que es mi participación como elemento activo de la sección rítmica. Además de tener un espacio como protagonista (solista), también mantengo un nivel de improvisación grupal, junto al contrabajo y la batería, en el momento de crear una base sólida que acompañe a los otros músicos.

El objetivo de este proyecto es mostrar cómo “el acompañar” (función de la sección rítmica) tiene mucho de improvisación. Mientras el solista está exponiendo un discurso (“improvisación”), al mismo tiempo la sección rítmica está creando un discurso interno. El fin del discurso de la sección rítmica es darle al solista una base rítmico-armónica sólida sobre la cual pueda desarrollar su papel protagónico. Y aunque tiene un papel secundario, el nivel de interacción interno es bastante alto. ¿Cómo se maneja esta improvisación a nivel colectivo? Abordaré esta pregunta, pero enfocándola desde el piano y los elementos que éste utiliza para relacionarse ya sea con sus compañeros de sección, ya sea con el solista. ¿Qué elementos puede utilizar el piano para ser parte de esta conversación y cómo se relaciona con las otras partes de la sección rítmica?

Esta investigación está enfocada en determinar algunas de las formas de asumir este papel: el pianista como parte de una sección rítmica. Y basándome en esas formas, observar qué posibles líneas de interacción se generan con sus otros dos compañeros de sección: el contrabajo y la batería, para dar como resultado un plano de improvisación a nivel grupal, cuyo fin es acompañar al solista y crearle una base rítmico-armónica sólida.

El proyecto surge de un interés personal, cuyo fin esencial es poder llevar estas conclusiones a una actividad real y personal, desde mi interacción con los músicos.

## **OBJETIVO GENERAL**

El objetivo esencial de esta investigación es ilustrar cómo el comportamiento de la sección rítmica está fundamentado, en un gran porcentaje, en unas líneas de interacción basadas en la improvisación. Y cómo esas líneas de comunicación, esa “improvisación colectiva”, desembocan en un determinado resultado sonoro.

Se abordará el manejo de la sección rítmica desde el rol del pianista, y de ahí se observará cómo es la interacción con sus otros compañeros y cómo funcionan como unidad.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar el rol de la sección rítmica. Cómo funciona como unidad y cómo es el rol de cada uno de sus integrantes.
- Identificar el rol que cumple el pianista como parte de un todo: la sección rítmica, cuya única función es: acompañar.
- Identificar la relación que existe entre el rol del pianista y sus otros dos compañeros de sección: el contrabajo y la batería, estableciendo qué tipo de interacción se crea.
- Identificar los diferentes elementos que el piano como integrante de una sección rítmica puede llegar a utilizar para crear una base sólida y clara junto al contrabajo y la batería.
- Reconocer de qué forma el pianista puede jugar con estos elementos y crear relaciones con el resto de la sección, “improvisación colectiva”, y determinar cómo estas variaciones al momento de interactuar crean diferentes relaciones entre estos tres instrumentos y como consecuencia resultados sonoros distintos.
- Identificar que tipo de relaciones se pueden establecer entre la sección rítmica y el solista.
- Incrementar, a partir de los resultados obtenidos, las posibles herramientas a utilizar en el momento de asumir mi posición como músico acompañante, y de esta manera enriquecer mi manera de asumir la música y así poder establecer cada vez más claramente mi particular manera de abordar este rol, visto como un determinado resultado sonoro.

## JUSTIFICACIÓN

El tema que voy a abordar es un aspecto que, aunque ya ha sido trabajado por varios autores, se tiende a relegar a un segundo plano, por la importancia que se le ha dado al papel de solista; este olvido se ve muchas veces reflejado en el momento del estudio del instrumento, y hablo especialmente del piano, que guarda una relación muy cercana con ambos roles (como solista y como miembro de la sección rítmica). Mi búsqueda no pretende crear ideas innovadoras para el conocimiento colectivo, va enfocada a crear una mayor conciencia tanto en mí como en mi entorno más próximo, de la importancia que tiene reconocernos como individuos pertenecientes a un todo. Que no solo podemos **ser** desde un papel protagónico sino también desde un campo de interacción colectiva.

Como aporte a ese marco teórico ya planteado, y desde una mirada más práctica, busco llegar a mecanismos y dinámicas que se puedan poner en práctica en el momento de trabajar como parte de una sección rítmica. Trabajos específicos de ensamble (líneas de interacción entre el piano y sus dos compañeros de equipo: contrabajo y batería) que desde el rol del pianista en particular, busquen esas diferentes relaciones, creando así, resultados sonoros determinados.

La búsqueda de estas líneas de interacción y de cómo estas diferentes relaciones generan determinados resultados sonoros partirá de un enfoque pianístico: qué elementos pueden utilizarse desde el piano al momento de acompañar y desde ahí, que relaciones se generan tanto con el contrabajo como con la batería. Como referente tendré un grupo tradicional de jazz, que históricamente se consolida a partir de 1940. De entonces a hoy, se han desarrollado desde el piano diferentes formas de enfrentar el papel de acompañante. Por esto, este enfoque pianístico lo enmarcaré también dentro de un contexto histórico, haciendo referencia a diferentes pianistas y formas de asumir este rol, sin pretender que sea un estudio estilístico del piano como instrumento acompañante.

## ASPECTOS GENERALES

### 1. Marco Histórico

Después de haber hecho un reconocimiento a nivel histórico del desarrollo de los grupos de jazz, limité mi análisis a un espacio temporal, en el que el concepto de “pequeño grupo” de jazz se solidifica. Esto sucede a partir de la década de los 40, con el surgimiento del “*bebop*” (movimiento de jazz que surge, entre otras muchas razones, en contraposición al “*swing*” y a sus grandes orquestas, las “*Big Bands*”), y hasta la década de los 60, justo antes de la época “eléctrica” del jazz.

Con el surgimiento del “*bebop*” se establece una formación estándar en cuanto a agrupación de jazz: el quinteto, resultado de una estructura formal a la hora de presentar la música: un tema expuesto al unísono por los instrumentos de viento (por lo general saxofón y trompeta) tanto al principio como al final, enmarcando el momento de la improvisación, acompañados por el piano, el contrabajo y la batería que establecen la base rítmico-armónica sobre la cual se improvisa.

El primero de estos quintetos en el “*bebop*” es el de Charlie Parker (uno de los grandes saxofonistas de este estilo), junto al trompetista Miles Davis. Esta formación sigue su desarrollo en el “*hardbop*” (estilo posterior al “*bebop*”), a finales de los años cincuenta, de donde se desprenden una gran cantidad de formaciones que se prolonga hasta los años sesenta, basándose en esa idea de roles del quinteto, pero muchas veces cambiando el tamaño de la formación. Por ejemplo: el cuarteto de Gerry Mulligan, el Modern Jazz Quartet, el quinteto de Max Roach y Clifford Brown, los quintetos de Miles Davis, el quinteto de Horace Silver, los Jazz Messengers de Art Blakey, las diferentes agrupaciones de Charles Mingus y Ornette Coleman, el sexteto de Lennie Tristano, y el cuarteto de John Coltrane, entre otros.

### 2. La Sección Rítmica

#### 2.1. La Sección Rítmica

Una formación de grupo tradicional de jazz está integrada por un instrumento de viento (saxofón, trompeta, etc.), piano, contrabajo y batería. En este tipo de formación, y asumiendo una forma de interacción también tradicional, hablamos de un instrumento solista (cualquiera de los integrantes) que improvisa un discurso y el resto de la banda que lo acompaña como base

rítmico-armónica. En este papel de acompañantes están el piano, el contrabajo y la batería, a los que se les denomina **sección rítmica**.

La función de la sección rítmica es acompañar al solista, y a su vez complementarlo, desde un aspecto rítmico, armónico y de creación de diferentes texturas (en inglés se utiliza el término “*comping*”, como abreviación de “*accompanying*” – acompañar, para referirse a esta función de acompañar). Desde esta visión general de la función de la sección rítmica, donde se han estandarizado ciertos parámetros de funcionamiento a través de la historia, cada músico en particular reinterpreta y asume su rol desde su realidad: tipo de música que toca y tipo de formación en cuanto a número de integrantes y personajes.

Hablamos por un lado, de unos roles definidos y de cierta forma estandarizados para cada uno de los miembros de la sección; a ellos nos referiremos brevemente más adelante. Por otro lado, se habla de una reinterpretación desde cada músico en particular, y de la interacción entre ellos, que genera resultados sonoros diferentes. De esta forma, asumimos que en el jazz la improvisación, ingrediente esencial, se encuentra en diferentes niveles. No solamente en la improvisación del solista, sino también a nivel grupal, de parte de la sección rítmica que lo acompaña, al tener a su cargo el crearle al solista un espacio para poder improvisar, improvisando de forma grupal diferentes texturas.

El improvisar le da un sentido más fuerte al desarrollo de una identidad personal. Al hecho de que tocar con uno o con otro puede llegar a crear material sonoro bastante diferente y relaciones interpersonales-musicales diferentes. Desde cada músico se crea una identidad individual, y a partir de ahí, se crea además una identidad grupal, generada por la reunión de unos músicos determinados.

Mi objetivo ahora es determinar, en primera instancia, qué tipo de elementos utiliza el piano a la hora de acompañar, y cómo desde ahí interactúa con sus compañeros de sección. Y, por otra parte, ver cómo desde un mismo lugar se pueden generar sonoridades diferentes por ser músicos diferentes los que interactúan.

Una mirada del funcionamiento de la sección rítmica desde uno de sus integrantes: el piano. Pero antes, una breve descripción de la función de los tres integrantes: contrabajo, batería y piano.

## **2.2. El Contrabajo**

La función primaria del contrabajista es delinear la estructura armónico-rítmica del tema. El bajista puede interpretar esta forma armónica, desde diferentes puntos tanto rítmicos, como armónicos.

Una de las formas más utilizadas por el bajo para sustentar esta estructura rítmico-armónica, y muy estilística del jazz, es el bajo caminante o "*walking bass*". El "*walking bass*" es una línea que el contrabajista hace en pizzicato, en negras constantes.

Desde el aspecto armónico, el bajista puede ser lo más fundamental: tocando las notas básicas de un acorde: fundamental y quinta, y a partir de allí comenzar a hacer línea más elaboradas, utilizando el resto de notas (tanto notas del acorde como sus extensiones) donde dibuja la armonía de una forma más sutil, pero enfocándose más en una elaboración melódica. Desde este aspecto melódico estas líneas pueden ser armónicamente más complejas, y empezar a enriquecerlas utilizando sustituciones armónicas. Está en la habilidad del contrabajista el poder seguir sustentando la armonía y a la vez poder elaborar líneas melódicas interesantes.

Desde la parte rítmica su función esencial es mantener el tempo firme y estable. Desde ahí puede jugar desde lo más básico, marcando los tiempos estructurales de un compás y no salirse de ahí, o desde esa estructura empezar a jugar con la métrica, haciéndola menos rígida, hasta poder llegar a definiciones ambiguas de ésta, siempre manteniendo una sensación de pulso ("*beat*") clara. También puede jugar con densidades rítmicas, y trabajar desde un concepto "ahorrativo", de pocas notas y mucho espacio, o desde el sitio opuesto, marcando cada una de las negras (o hasta las corcheas) de un compás, dándole al solista una sensación espacial diferente.

### 2.3. La Batería

Al igual que el contrabajo, su función es mantener el tempo dentro de una estructura formal. Partamos de que la batería no es un instrumento sino un "*set*" de varios tambores y platillos (un "*set*" de instrumentos). Esto le permite al baterista tener una amplia gama tanto en registro como en timbres (desde el bombo, como el tambor más grave, hasta el redoblante y los diferentes platos). Este, al ser un instrumento que viene de la mano del desarrollo de la música popular en el siglo veinte (desde el jazz, y de ahí al rock en todas sus formas), ha tenido un desarrollo acelerado en cuanto a cómo asumir su función. Por esta razón, y como ya lo había mencionado antes, me centraré en cómo se aborda desde el "*bebop*" (1940) hasta los años 60's.

En un principio, históricamente hablando, su forma de mantener el pulso fue desde el bombo, marcando cada uno de los "*beats*", doblando así la línea del contrabajo. A partir del "*bebop*" (1940) esta función la traslada al "*ride*" (tipo de platillo), lo que se dio a conocer como el "*ride-cymbal beat*" (pulso del platillo "*ride*"). Las otras partes complementan o colorean esta función: con el "*hit-hat*" acentúa los tiempos débiles del compás (así, si estamos en un 4/4 sería el

tiempo dos y el cuatro); el redoblante y el bombo agregan acentos, y colorean cada uno desde su particular registro.

Desde esta forma básica de entender el acompañamiento de la batería, cada músico en particular comienza a hacer diferentes tipos de variaciones. Variaciones en cómo definir el pulso y la métrica desde el ride: si marcar todos los tiempos o solo algunos que estructuren. Variaciones tímbricas, como por ejemplo liberar el hi-hat de su marcación constante y junto al crash (platillo) y los otros tambores (redoblante, toms y bombo), jugar a llenar espacios a manera de colores y respuestas rítmicas ya sea al solista o al resto de la sección. Asumir la batería desde una mirada más melódica, que respondan desde lo rítmico, con contra-melodías y juegos motivicos.

## **2.4. El Piano**

Antes de 1940, el piano tenía la misión de mantener claramente el tempo, pero con el surgimiento del *“bebop”*, donde se establece con mayor claridad la función del bajo y la batería como proveedores de una estructura básica y sólida del tiempo, el piano gana un espacio de mayor libertad donde moverse tanto rítmica como armónicamente.

Armónicamente comienza a darse un desarrollo en cuanto a la construcción de *“voicings”* (interpretación del pianista de los diferentes acordes), resultando en una amplia gama de estructuras de acordes. Rítmicamente, al liberarse de la función de mantener el tempo, tiene la posibilidad jugar con desplazamientos rítmicos, y crear estructuras irregulares.

A continuación haré un acercamiento más profundo a los elementos que puede utilizar el pianista a la hora de acompañar.

## EL PIANO

### **3. El piano como parte de la Sección Rítmica**

El piano es el instrumento armónico de la sección rítmica, algunas veces reemplazado por otro tipo de instrumentos armónicos como la guitarra o el vibráfono. El ser un instrumento con posibilidades armónicas, rítmicas y melódicas, le permite al piano tener una amplia gama de herramientas al momento de acompañar, y le da la opción de compartir funciones tanto con el contrabajo como con la batería.

Desde un punto de vista armónico, el pianista tiene la posibilidad de interpretar la armonía de diferentes maneras, lo cual ha generado una amplia gama de “voicings” (se denomina “voicing” a determinada estructura, a cierta elección de notas, al momento de interpretar un determinado acorde), que varía con cada pianista y con cada estilo a través de la historia. Este rol (definición de la armonía), lo comparte en relación directa con el contrabajista.

La parte rítmica, también asumida por el piano, es un aspecto relevante que comparte tanto con la batería como con el contrabajo. Tiene la posibilidad de jugar rítmicamente a la hora de definir métricas, en el momento de definir espacio-temporalmente la forma y en el momento de la creación colectiva de una sensación de pulso.

Por último, puede emplear diferentes tipos de elementos melódicos, que le dan la posibilidad de crear contramelodías a sus compañeros de sección por un lado, o al solista por otro. Esta posibilidad melódica le ofrece también la opción de dibujar diferentes texturas, y de funcionar más orquestalmente.

#### **3.1. Desde lo armónico: Los “voicings”, una búsqueda de sonoridades y colores: *“una carpeta mágica de sonido detrás del solista”*<sup>2</sup>**

Dentro del lenguaje del jazz se habla de “voicings”, refiriéndose a la forma como se construye un determinado acorde; cómo cada pianista y cada estilo ha generado una forma determinada de interpretar la armonía. Este aspecto está determinado tanto por el estilo y la época, como por la “personalidad” específica del pianista. Es un asunto de decisión y gusto en cuanto a qué notas utilizar para definir la armonía y cómo las voy a organizar: qué tipo de estructura utilizo al momento de construir el acorde; qué registro voy a utilizar al momento de tocar determinados “voicings”; qué registro me funciona para determinada estructura y cuál no, etcétera.

---

<sup>2</sup> LEVINE, Mark. “The Jazz Piano Book” Sher Music Co. Estados Unidos. 1989. Pág. 137

- Diferentes tipos de “voicings”

Una de las formas más básicas de interpretar la armonía es utilizar las notas que definen el acorde: la fundamental, la tercera y la séptima, cuyo resultado es una sonoridad clara de la armonía, sustentado además por un movimiento muy sutil de las voces (“voice leading”). En la búsqueda de dar más color a estas estructuras, se empiezan a agregar las tensiones (notas que no pertenecen al acorde y que funcionan como extensiones de éste). Red Garland (1923-1984) es un buen ejemplo de este tipo de aproximación: pianista de jazz, conocido por pertenecer al primer quinteto de Miles Davis desde 1955. Este grupo es una de las secciones rítmicas de importancia en el desarrollo del jazz, con Paul Chambers en el contrabajo y “Philly” Jo Jones en la batería.

The image displays two musical staves illustrating piano voicings. The first staff, labeled with measure numbers 117, 36, 33, 46, 81, 57, 34, and 106, shows chords F9, F13, and F7(b9). The second staff, labeled with measure numbers 58, 106, 48, 82, 94, 46, and 71, shows chords F7(#9), F13(#9), and F13(b9). Each chord is represented by notes on both the treble and bass clefs, with the bass clef notes often indicating the fundamental, third, and seventh of the chord.

### EJEMPLO 3.1.1. Ejemplo de “voicings”.

Este es un ejemplo de los “voicings” utilizados por Red Garland, en su acompañamiento de “Blues by Five”<sup>3</sup>. Como se puede observar en la mayoría de las estructuras utiliza la fundamental en el bajo, más la tercera y la séptima, y con una o dos extensiones: la novena (natural o alterada) y/o la trece.

<sup>3</sup> DAVIS, Miles. “Cookin’ with the Miles Davis Quintet”, Prestige, Octubre 1956.

En la búsqueda de dar más riqueza sonora al “*comping*”, además de utilizar las extensiones de los acordes se empezaron a utilizar sustituciones armónicas de diferentes tipos. Entre las más comunes está: la sustitución tritonal (utilizar un acorde de la misma cualidad, que está a un tritono de distancia), cambiar la cualidad original al acorde y agregar aproximaciones, entre otras.

61

62

Chords: Eb9, Eb7, Ebm7

49

50

Chords: Bb7, Bbm9, Bb13, Bb13(#9)

**EJEMPLO 3.1.2. Ejemplo de “*voicings*”: Sustitución armónica: cambia cualidad del acorde.**

En el compás 62, la armonía que se indica es un Eb7, a cambio Red Garland utilizó un Ebm7. Y en el compás 49, la sustitución que hizo fue en un Bb7 tocó un Bbmaj9 (Red Garland en “*Blues by Five*”).

**EJEMPLO 3.1.3. Ejemplo de “voicings”: Sustitución armónica: sustituto tritonal.**

En este ejemplo Herbie Hancock hace una sustitución tritonal en el D7, es decir, utiliza un acorde de la misma cualidad a un tritono de distancia. (Acompañamiento de Herbie Hancock en “*I Thought about you*”<sup>4</sup>)

**EJEMPLO 3.1.4. Ejemplo de “voicings”: Sustitución armónica: inserción de otros acordes.**

Antes de exponer el Fmaj7, hace un tipo de aproximación haciendo un movimiento cadencial hacia el acorde: IIm7 - V7: Gm9 – C+7. (Acompañamiento de Red Garland en “*Bye Bye, Blackbird*”<sup>5</sup>).

Hasta este momento se han utilizado acordes contruidos con base en superposiciones de intervalos de terceras. Dentro de esa búsqueda de nuevas

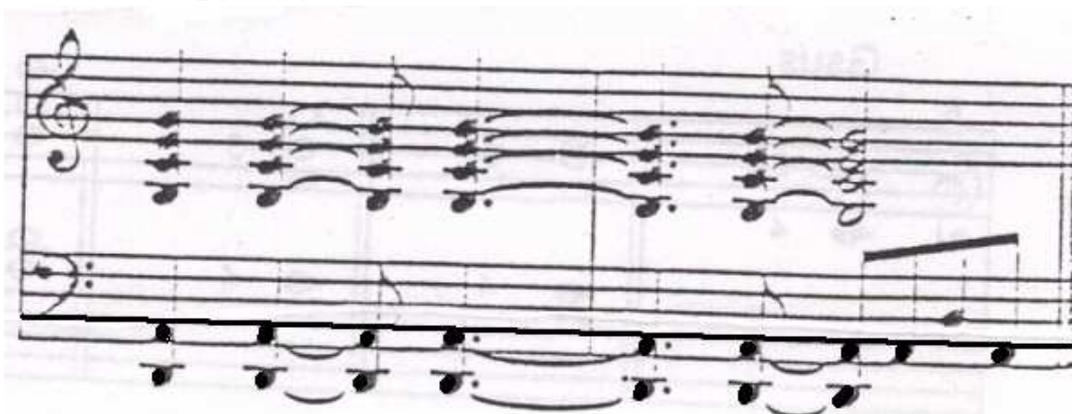
<sup>4</sup> DAVIS, Miles. “*My Funny Valentine*”, Columbia, Febrero 1964.

<sup>5</sup> DAVIS, Miles. “*Round About Midnight*”, Columbia, New York, Junio-Septiembre 1956.

sonoridades surge una nueva estructura de acorde: acordes por cuartas. Como primer acercamiento a la sonoridad de cuartas, se empieza a utilizar el acorde **sus4** (acorde suspendido). Acorde en esencia con una estructura por terceras, donde el tercer grado del acorde es reemplazado por el cuarto grado. Esta sonoridad comienza a ser muy utilizada a partir de 1960, y uno de los primeros en utilizarla fue: Herbie Hancock (1940) pianista de jazz, aún activo en la escena musical, que en 1963 llama la atención del público al formar parte de otra de las importantes secciones rítmicas en la historia del jazz: el segundo quinteto de Miles Davis, junto a Ron Carter en el contrabajo, y Tony Williams en la batería.

Un ejemplo claro de la utilización de acordes **sus4**, está en “*Maiden Voyage*”<sup>6</sup>, composición de Hancock, revolucionaria para la época, pues está basada únicamente en acordes suspendidos. A continuación un pequeño extracto del “*voicing*” utilizado por Hancock.

### D7sus4



### EJEMPLO 3.1.5. Ejemplo de “*voicings*”: Acorde sus4

Este es el “*voicing*” de un D7sus4, utilizado por Herbie Hancock en su tema “*Maiden Voyage*”. La estructura del acorde es: fundamental y quinta en la mano izquierda, y la cuarta, la séptima, la novena y duplica la cuarta, en la mano derecha.

Otro tipo de “*voicing*” que surge dentro del mundo de las cuartas, es el que se popularizó como acorde “*So What*”<sup>7</sup> por ser éste el primer tema en el que se utilizó. Fue Bill Evans quien exploró este tipo de sonoridades por primera vez. Bill Evans (1929-1980) fue un pianista de jazz de gran influencia después de 1950. Influenciado en gran medida por la música clásica, hizo un gran aporte

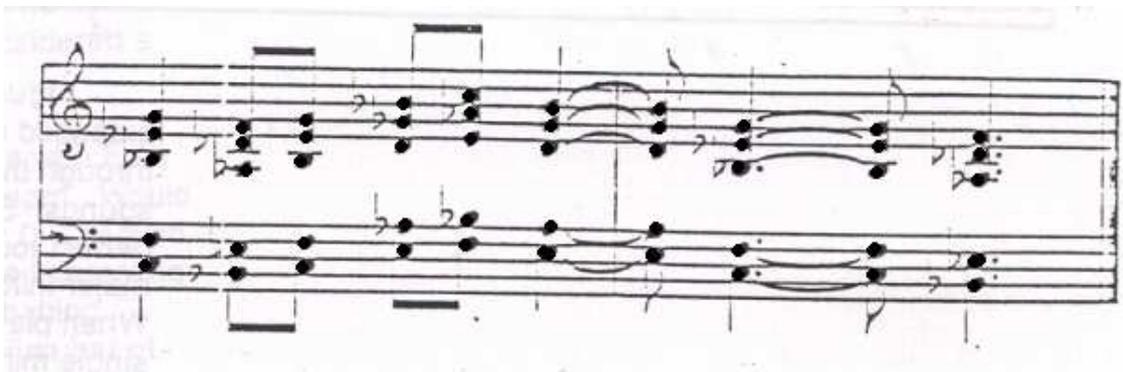
<sup>6</sup> HANCOCK, Herbie. “*Maiden Voyage*”. *Blue Note*. Mayo 1965.

<sup>7</sup> DAVIS, Miles. “*Kind of Blue*”, Columbia, Marzo 1959. Pianista: Bill Evans.

en la parte armónica de la interpretación del jazz. En 1958 trabaja en el sexteto de Miles Davis junto a Paul Chambers en el contrabajo y Jimmy Cobb en la batería.

Este tipo de estructura surge de un repertorio modal, que empezó a desarrollarse a partir de los años cincuenta. De esta forma aparece un nuevo tapete armónico, que rompe con el contexto tonal que se manejaba hasta entonces, cambio que se ve reflejado en el manejo de las estructuras armónicas.

La estructura de un acorde “*So What*” es: superposición de tres cuartas justas y en la parte de arriba una tercera mayor. A continuación el ejemplo de “*voicing*” a lo Bill Evans, que utilizó McCoy Tyner en un tema de su autoría: “*Peresina*”<sup>8</sup>.



### EJEMPLO 3.1.6. Ejemplo de “*voicings*”: Acorde “*So What*”.

McCoy Tyner utilizó acordes “*So What*” al acompañar en su tema “*Peresina*”. Estructura del acorde: fundamental, cuarta, séptima menor, tercera menor y quinta, superposición de tres cuartas justas y una tercera.

McCoy Tyner (1938) conocido por su trabajo en el cuarteto de John Coltrane, en el saxofón, junto a Jimmy Garrison en el contrabajo y Elvin Jones en la batería, hace una inmersión total en el mundo de las cuartas, utilizando estructuras de acordes construidos en su totalidad por intervalos de cuarta. Este tipo de estructura se presta para utilizarla en movimientos paralelos. A

<sup>8</sup> TYNER, McCoy. “*Expansions*”. Blue Note. Agosto. 1968.

continuación un ejemplo del tipo de “voicing” que utilizó McCoy Tyner para acompañar en “Softly, as in a morning sunrise”<sup>9</sup>, tema que grabó con el cuarteto de Coltrane.

### EJEMPLO 3.1.7. Ejemplo de “voicings”: Acordes por cuartas.

Aquí vemos diferentes tipos de estructuras de acordes construidos básicamente por cuartas. Es un extracto de los acordes utilizados por McCoy Tyner acompañando a Coltrane en “Softly, as in a Morning Sunrise”.

## 3.2. Desde lo rítmico

### 3.2.1. Definición de la métrica

Al referirnos al aspecto rítmico nos estamos enfrentando a un aspecto bastante amplio que puede ser abordado desde diferentes perspectivas: una, es ver de qué manera se está definiendo la métrica: cómo el pianista la dibuja y cómo utiliza esta definición formalmente (“*structural markers*”).

Cómo interpretar cada una de las métricas, y cómo esto afecta la sensación musical. En este punto voy a hacer referencia a un autor que ha desarrollado este concepto y es Bob Moses, músico norteamericano (baterista) que expone esta teoría en su libro “*Conceptos sobre la música*”.

<sup>9</sup> COLTRANE, John. “Live; at the Village Vanguard”, Impulse, Noviembre 1961.

Cada tiempo dentro de una métrica definida tiene un contenido de sensación distinto, que a la hora de tocar le da a la música un sentir diferente. Vamos a enfocarnos en esta oportunidad en una métrica de 4/4, teniendo en cuenta que este mismo concepto funciona en las otras métricas, basándose en su característica particular.

En un cuatro cuartos, y relacionando cada pulso (cada negra) con una subdivisión de corcheas (para un total de ocho corcheas) hablamos de 4 tiempos a tierra (*“on-beat”*), y cuatro tiempos al aire (*“off-beat”*). Moses habla de cuatro sensaciones diferentes, agrupando los tiempos en cuatro grupos, así:

- A. el 1 y el 3
- B. el 2 y el 4
- C. el “1y” y el “3y”
- D. el “2y” y el “4y”<sup>10</sup>

Grupo A: cuando se marcan el primer tiempo y/o el tercero, la sensación que se crea es de un ancla a tierra, la sensación de movimiento hacia adelante se pierde. Es un tipo de punto final.

Grupo B: en contraposición con el grupo anterior, al marcar el 2 y/o el 4 se crea una sensación de no resolución, de necesitar ir hacia adelante, dándole la sensación de movimiento. Estos dos puntos son característicos en el *“swing”*, y tienden a resaltarse (el baterista, por ejemplo, marca constantemente el 2 y el 4 en el *“Hi-hat”*).

Grupo C y grupo D: cada uno de los “y” está relacionado con su pulso. De esta manera el “2y” y el “4y” dan una sensación de querer ir hacia adelante, por un lado al ser el resultado de nacer del 2 y del 4 y por otro lado porque se dirigen hacia el 1 y el 3, tiempos de resolución fuertes. Moses habla aquí de *“una inclinación hacia adelante”*. El “1y” y el “3y” crean una sensación de llegada tardía, de “contracción”. Aunque se relacionen con “llegadas”, por ser tardías piden un ir hacia adelante de cierta forma, creando cierta sensación de impulso.

Teniendo claro el manejo de la métrica, desde el concepto de Bob Moses, miraremos qué resultado tiene esto a la hora de acompañar. Pero antes, definiré los dos grandes grupos en los que podemos clasificar la manera de abordar el *“comping”* (clasificación en la que coinciden varios autores):

1. El acompañamiento con bloques de acordes.
2. El acompañamiento con un concepto más “orquestal”.

- Acompañamiento con bloques de acordes

---

<sup>10</sup> Nota del Autor: al referirme al “y” de un tiempo, estoy hablando del contratiempo (*“off-beat”*).

Esta forma de acompañar tiene una fuerte intensión rítmica, además de armónica. Las dos manos tocan simultáneamente un acorde, donde se ve reflejado el acercamiento armónico del pianista utilizando diferentes patrones rítmicos, que estarán directamente relacionados con el acercamiento rítmico del resto de la banda.

El resultado rítmico estará determinado por un juego equilibrado entre ataques sobre el pulso (*"on-beat"*), y en contra del pulso (*"off-beat"*), y la relación de sonidos largos y cortos. Y todo esto en relación a la forma del tema.

Este acompañamiento por bloques de acordes nace del manejo de movimiento armónico a cuatro voces, pensado desde un arreglo para una sección de vientos, donde la voz de arriba lleva una melodía. Como lo planteo aquí, es una forma generalizada de ver el manejo de armonización a cuatro voces en el piano (*"block chords"*), pero sin perder su primera esencia.

- Acompañamiento de forma orquestal

Cuando nos referimos a un aspecto orquestal en el piano, estamos frente a un instrumento con un amplio registro (más de siete octavas), que permite crear una gama inmensa de texturas: manejo polifónico, saltos interválicos amplios y creación de tensión por juego con el registro, Y una gama inmensa de posibilidades, presentándonos un gran abanico de opciones.

Basándonos en estos dos conceptos: el acercamiento a la métrica de Bob Moses y las dos formas en que se puede abordar el *"comping"*, observemos cómo se refleja al momento de acompañar. Vamos a tomar como referencia una vuelta de acompañamiento de Red Garland (piano) a Miles Davis (trompeta), sobre *"Bye, bye, blackbird"*, y observemos además un ejemplo de acompañamiento con bloques de acordes.

### **Red Garland acompañamiento en *"Bye, bye, blackbird"***

Lo primero que vamos a tener en cuenta es qué estructura tiene este tema. Tenemos una forma de 32 compases agrupados en cuatro partes de 8 compases cada una, así: A1 – A2 – B – A3 (A y B se caracterizan por ser armónicamente diferentes).

Basados en el concepto de Moses, miremos cómo aborda esos cuatro diferentes grupos espaciales dentro del compás.

Garland solo marcará los primeros tiempos en todos los comienzos de parte, utilizando figuras de duración corta, así:

- primer compás parte A1, primer compás parte A2.

Hasta aquí, de los 16 primeros tiempos que hay, solo ha definido directamente dos, a una distancia de 8 compases, marcando así la forma (esto es lo que llamamos “*structural markers*”, marcas de estructura).

- primer y quinto compás parte B, primer y quinto compás parte A3.

A partir de la B, además de marcar cada inicio de parte, marcará cada grupo de cuatro compases. De esta manera sigue definiendo la forma, además creando mayor densidad en intensidad de movimiento a medida que transcurre el tiempo.

Además de tan solo estar marcando estos determinados primeros tiempos, lo hace con figuras de duración corta (una corchea). Si fuera de otra forma, marcando los primeros tiempos con sonidos de larga duración, incrementaría el peso que naturalmente tiene el primer tiempo de cada compás, y posiblemente frenaría un poco el fluido.

- Hay un último punto donde marca el primer tiempo: en los dos últimos compases, y lo hace con figuras largas. Y en el último compás además marca el tercer tiempo (con una negra), siendo ésta la primera vez que aparece un tercer tiempo en esta primera forma de 32 compases. De esta manera crea una mayor tensión en este punto: al final de la forma, haciendo un “llamado” para empezar una nueva.

Estos primeros tiempos están preparados rítmicamente: justo un compás antes la siguiente figura:

(8)                      (16)

**EJEMPLO 3.2.1. “*Structural Markers*”: marcas de estructura.**

Red Garland acompañamiento de “*Bye Bye, Blackbird*”. Al principio de la forma hace indicaciones de estructura cada ocho compases: en el compás 8 antes de empezar A2, y en el 16 antes de pasar a B. Después sigue utilizando estos “*Structural Markers*”, cada cuatro compases.

¿Cómo los prepara?

Crea dos impulsos que esperan resolución: uno corto, en el “2y”, que no tendría tanta fuerza ya que lo viene usando durante todo el “*comping*”, si no estuviera seguido de un “3y” largo, que nos está marcando una llegada tardía, que finalmente resuelve al uno. Todo esto sustentado también armónicamente, pues los dos impulsos rítmicos, son acordes con función dominante que esperan ir a algún sitio.

Al final de los 32 compases (como vimos anteriormente), esta aclarando la forma cada cuatro compases. Qué pasa con estos grupos al principio de la forma?

Si dividimos la forma por grupos de a cuatro compases, el segundo grupo (5-8), y el cuarto grupo (13-16), no tienen una marcación de primer tiempo, sin embargo sus primeros tiempos están siendo citados un compás antes aunque no se resuelva a estos. Así, en el compás 5, Garland marca el “4” y el “4y” pero no cae a ningún primero; ambos puntos de la métrica con una fuerte necesidad de resolución. Y en el compás 12 está marcando todos los “y” del compás, movimiento que necesitaría un punto de llegada que no aparece, dejando cierta tensión en el aire. Podríamos ver esto como una generación de tensión que será resuelta en los siguientes primeros tiempos estructurales.

El resto del “*comping*” es casi en su totalidad figuras cortas en el “2y” y en el “4y”, que rítmicamente dan una sensación de “hacia adelante”, sustentados armónicamente porque adelantan la armonía que viene. El resto de figuras de alguna forma son variaciones de este “ir hacia adelante”. Por ejemplo, en el compás 6, tenemos: “2-2y” y “4-4y”, variación del “2y”-“4y”. Otro comportamiento es una resolución pequeña; por ejemplo ese mismo compás 6, resuelve en un pequeño “1y”.

Hasta aquí podemos concluir que Garland está manejando una definición métrica basada en una estructuración formal, y manejando esa sensación de movimiento de la que habla Moses.

**A**

FM9 FM13 Gm9 C13(b9) FM9 Gm9 C+7(#9) FM9

5 FM9 [Ab07] Gm7 Gm9 Gm7 F#07 F#07(M7)

**A2**

Gm9 A07 G09 Gm9 Dm13

13 (G) C9 C7(b9) C13 F6 Gm9 C7(b9)

**B**

17 A07 A07sus4 A07 D7(b9) D7(b9) D9sus4 D7(b9)

21 Gm9 F#o7 Gm7 Gm9 Db+7(b5) Db7 C7(b9) C13(b9) Gb13

A3 FM9 Bb9 F6 F6 A07 D7 D13(b9)

29 Gm7 Gm9 C13sus4 C13(b9) F6/C Ab07/C BbM7/C C+7(#9) C+7(b9) FM9

**EJEMPLO 3.2.2. Acompañamiento de Red Garland en “Bye Bye, Blackbird” (primera forma)**

### 3.2.2. Manejo de la sensación del tiempo – El pulso

Otra de las perspectivas, un poco más abstracta pero no por eso menos importante, es la percepción del pulso. El pulso, o *“beat”*, va más allá de poder ser ejecutado y marcado, con lo cual podríamos tener una visión clara y concreta de éste, al poder hacer una notación de él (hablar de un *“beat”* como equivalente a una negra, por ejemplo). Pararnos en este concepto nos daría una aproximación poco profunda de lo que realmente es. El *“beat”* es una sensación de un espacio-temporal, una percepción de movimiento constante a través del tiempo, el motor musical.

Un pianista, o cualquier otro músico, puede asumir el *“beat”* de diferentes maneras. Si estuviera tocando solo, la definición de éste dependería solo de él, pero al tocar con una banda, con otros músicos, la sensación de pulso es el resultado de la interpretación de éste por parte de los tres (refiriéndonos a una sección rítmica en particular). Si este espacio temporal es claro e igual para todos, se podrá jugar sobre éste. Parándonos del lado del pianista (por ser nuestro caso especial), este podría tocar justo sobre el pulso, lo que llaman generalmente tocar *“on the top of the beat”*. La sensación que se crea al tocar desde este punto es de ímpetu. Causa una sensación parecida tocar anticipando el pulso: *“ahead the beat”* y uno de los riesgos que se asumen al tocar desde ahí, si no hay un control del sentido del tiempo, es que éste se acelere. Si se toca un poco después del pulso, se dice que se está tocando *“behind the beat”*, o *“lay back”*, y la sensación que crea es de cierta relajación, de *“lentitud gruesa”*.

Estas diferencias, si tratamos de cuantizarlas serían mínimas, y realmente buscarlas por ese lado, no tendría sentido alguno; por eso llevarlas a notación, más allá de indicar la sensación, no es pertinente. Son diferencias que se logran de sensaciones diferentes, y crean sensaciones diferentes.

Cómo cada pianista asume la sensación de pulso, cómo lo siente, y cómo es la relación de esta definición con respecto al resto de la sección, creando así una sensación de pulso colectivo.

### 3.2.3. Relación armonía – ritmo: cómo definir la forma

Cuando se habla de la forma de un tema, estamos hablando de la estructura de éste, de su esqueleto. Cómo es este armazón. Es algo que definimos teniendo en cuenta básicamente un determinado comportamiento armónico-melódico, que transcurre en un lapso temporal. En el momento en el que el pianista dibuja la forma, juega con estos dos elementos: armonía y ritmo.

¿Cómo es este juego?

El primer acercamiento que el pianista puede tener, como acercamiento básico (y hablo de básico no como algo sencillo, sino como que expone la esencia), es dibujar la armonía en su forma más concreta, espacialmente en los puntos donde aparece. Técnicamente hablando, si nos encontramos en un tema en cuatro cuartos, con cambio de acorde por compás, la exposición de esta armonía por parte del pianista iría en el primer tiempo de cada compás. A partir de aquí, se puede empezar a jugar con la relación espacio-tiempo y el transcurrir armónico.

De manera rítmica el pianista puede adelantar o atrasar la armonía, tocando los acordes un tiempo o medio tiempo antes o después al cambio armónico que se esté dando. Puede definir ciertos puntos de la forma como de relevancia, utilizando diferentes herramientas rítmicas. Por ejemplo: aumentando la densidad rítmica, al marcar cada uno de los tiempos, ya sea sobre el pulso o a contratiempo. O creando frases rítmicas, al mezclar golpes “*on-beat*” y “*off-beat*” (sobre el pulso y en contra) que resuelvan en ciertos puntos, o que le den a ese espacio de la forma donde está sucediendo un carácter de mayor importancia. Estos procedimientos rítmicos pueden ir apoyados con manejos armónicos especiales (sustituciones, mezcla de diferentes tipos de “*voicings*”, cambio de color, etc.).

El trazado de la forma también puede estar dado por el uso del silencio, donde únicamente hacen intervenciones en sitios exclusivos.

Algunos de estos tratamientos podemos observarlos en el acompañamiento de Red Garland, de “*Bye, bye blackbird*”, analizado en capítulo anterior.

### 3.2.4. Manejo de la densidad

Habiendo hecho una selección en cuanto a cómo voy a interpretar la armonía (“*voicings*”), se puede empezar a jugar con el espacio-tiempo: cómo voy a utilizar esos acordes durante el tema: puedo hacer uso desmedido del silencio, y hacer intervenciones esporádicas, creando un espacio de poca densidad, pero también puedo llenar el espacio a través de juegos rítmicos, creando un espacio bastante dinámico y luego (la densidad aumenta).

Por ejemplo, Count Basie y Thelonious Monk, son pianistas “economizadores” de espacio. Mientras músicos como Horace Silver, Cecil Taylor y Jaki Byard, son lo opuesto, crean acompañamientos bastante densos y llenos detrás del solista.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> BERLINER, Paul F. “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994. Pág. 334.

## LA SECCIÓN RÍTMICA: UNA CONVERSACIÓN DE GRUPO

### 4. Interacción desde un aspecto rítmico

#### 4.1. Interacción a través de una concepción colectiva del pulso.

Todos los aspectos que hablamos anteriormente desde el piano, van a ser campos que asumidos desde el grupo, entran en negociación de alguna manera, para poder generar un concepto compartido y único en cada uno de ellos.

Sin embargo hay un aspecto de gran importancia, sobre el cual se montarán el resto, una estructura firme sobre la cual moverse: el de crear una sensación de pulso colectiva única. Un espacio-temporal asumido por los tres de la misma forma, donde el resto de elementos se moverán libre y fluidamente. Esta relación es más claramente visible entre el bajo y la batería, donde la creación de un único pulso es evidente al sentir el pulso del “ride” y el “walking bass” dentro de una sola unidad. Esta relación bajo-batería puede darse a varios niveles de complejidad. De la forma más simple, ambos marcan de manera clara y constante cada uno de los “beats”, pero una vez establecido este espacio pueden empezar jugar de forma que uno o el otro se libere un poco de la estructura. El piano puede entrar a jugar con cualquiera de los dos, ya sea con el que mantiene el tempo firme, dibujándolo claramente también, o con el que se libera de la estructura, o si bajo y batería están firmes, él sería el que se mueve. Veamos algunos ejemplos al respecto.



The image shows a musical score for a walking bass line and a drum set pattern. The bass line is in 4/4 time, starting with a Gm chord. The drum set pattern includes a "Ride beat" and a "Hi-hat".

9 Gm

"walking bass"

"Ride beat"

"Hi-hat"

#### EJEMPLO 4.1.1. Relación del “beat” entre el contrabajo y la batería.

En el contrabajo: Paul Chambers, en la batería: “Philly” Joe Jones, en “Bye Bye, Blackbird”. Se puede ver gráficamente como el “walking bass” va marcando cada pulso junto al “ride”.

#### EJEMPLO 4.1.2. Relación del “beat” entre: contrabajo, batería y piano.

Contrabajo y batería van juntos marcando cada uno de los pulsos (“walking bass” y “ride”), y el piano entra a jugar dentro de este espacio, primero marcando el uno, como inicio de forma, luego anticipando el tiempo 1 y 3, para al final del compás cuatro hacer una marca de estructura que llama a los siguiente cuatro compases. De esta forma los tres van marcando muy dentro del pulso, y claramente en la métrica y en la forma (Red Garland, piano; Paul Chambers, contrabajo; “Philly” Joe Jones, batería; en “Bye Bye, Blackbird”)

En algunos casos, el pulso colectivo es tan claro entre los músicos, que los tres se liberan de estar marcándolo constantemente. Como ejemplo tenemos la sección del segundo quinteto de Miles: Herbie Hancock en el piano, Ron Carter en el contrabajo y Tony Williams en la batería. Miremos como trabajan en un pedazo del acompañamiento del solo de Miles Davis, en “I thought about you”.

Este extracto del acompañamiento que vamos a mirar (19-46), es un momento en donde el grupo dobla el tiempo, viniendo de abordar el tema en forma de balada.

(19-22): en los primeros tres compases, el contrabajo marca las cuatro negras del compás, apoyadas también por el ride en la batería. El piano, de manera también convencional, utilizando “block chords”, marca la entrada a una parte estructural de la forma, apoyando el primer tiempo, y luego utiliza figuras rítmicas tradicionales, adelantando la armonía. De esta manera, en estos primeros compases hay un establecimiento claro del pulso.

A partir del tercer compás (21), y a manera de respuesta al solista, la batería hace una figura rítmica a la que el bajista dos tiempos después se une, y dos

tiempos más adelante el pianista, para resolver en el compás 23 al primer tiempo, donde el piano desaparece (vemos aquí un claro ejemplo de respuesta al solista por parte de la sección rítmica). Quedan bajo y batería solos de manera más abierta y simplificada, cambiando el “groove” (piso rítmico) construido dos compases atrás, para crear otro (situación que se logra sobre una base sólida de pulso, construida en los primeros compases).

(23- 38): el contrabajista mantiene la marcación de cuatro negras en un principio, para después irse segregando, y dibujar un tipo de “two feel” (marcación en donde los pulsos dibujados son el 1 y el 3), donde el tiempo claro es el uno. De esta forma se amplía un poco la sensación de espacio. Sobre esto la batería va coloreando al igual que el piano. Poco a poco la batería va implementando el “ride beat”. En este momento, el contrabajo es el que sigue marcando el beat, y sobre éste batería y piano juegan, hasta de nuevo implementar la forma con una marcación constante, en un diseño de acompañamiento más tradicional (a partir del compás 34 hasta el 40, donde vuelve a desvanecerse).

(39-42): en estos compases, el “groove” vuelve a cambiar, marcando una especie de “two feel” (sensación de métrica en dos tiempos), donde la batería desaparece en un principio, dejando al bajo y al piano en la labor de recrear este nuevo “groove”. Nuevamente el piano utiliza marcas estructurales: del compás 38 al 39; del 40 al 41; 42 al 43; y en forma macro del 43 al 46, donde le dan fin a una parte estructural.

En este ejemplo podemos ver como en tan poquito tiempo, la sección rítmica puede variar de un momento de claridad en cuanto a marcación del pulso, para irse a un área menos marcada, pero en donde el pulso sigue existiendo, y donde una constante interacción entre los tres miembros de la sección rítmica es indispensable para que se mantenga la sensación colectiva de el espacio temporal.

**EJEMPLO 4.1.3. Relación del “beat” entre: contrabajo, batería y piano.  
(Ver anexo: Transcripción del quinteto de Miles Davis  
(segmento): “I Thought about You”; Miles Davis,  
trompeta; Herbie Hancock, piano; Ron Carter, contrabajo;  
Tony Williams, batería)**

## **4.2. Otras formas de interactuar rítmicamente**

Dentro de un juego rítmico, el piano puede interactuar con la batería, donde por ejemplo, si nos referimos a un tempo “medium-up” en “swing” (tempo moderato), el redoblante y el piano están a un mismo nivel de movimiento: tocando figuras por lo general cortas, anticipando o atrasando la armonía

desde el piano, y apoyado por la batería. De una forma muy básica, ambos podrían estar marcando constantemente el “2y” y el “4y”. Muchas de las marcas estructurales que el pianista utiliza, también son recurrentes en la batería.

Hay varias maneras en las que piano y batería pueden interactuar: pueden responderse imitativamente, o complementándose uno al otro, ya sea utilizando material de la misma especie, o material opuesto. Veamos algunos ejemplos de esta interacción.

*“Los bateristas se han convertido en una pareja muy importante para mí a medida que mi música se ha desarrollado. En un punto, empecé escuchando cuidadosamente lo que el baterista podía tocar y empecé a tocar las mismas cosas rítmicamente.”*  
*Kenny Barron (pianista)<sup>12</sup>*

The image shows a musical score for piano and drums. The piano part is in 4/4 time, starting at measure 6. The chords are [A]b7, Gm7, Gm9, Gm7, F#b7, and F#b7(M7). The piano part shows a rhythmic motif in measures 6, 7, and 8. The drum part shows a corresponding rhythmic pattern in measures 6, 7, and 8, with 'x' marks indicating drum hits. A dashed box highlights the motif in the piano part, and an arrow points to the drum part.

#### EJEMPLO 4.2.1. Intercambio motivico entre piano y batería.

En el compás 6 el piano presenta un motivo (corcheas en el tiempo 2 y en el 4), que en el siguiente compás repite pero únicamente en el cuarto tiempo; en el siguiente compás el piano libera el motivo, y éste es repetido por el redoblante, en la batería (Red Garland y “Philly” Joe Jones en “Bye Bye, Blackbird”)

<sup>12</sup> BERLINER, Paul F. “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994. Pág. 355

#### EJEMPLO 4.2.2. Relación motivica entre piano y batería.

En este ejemplo, batería y piano marcan juntos el “4y”, creando un impulso más fuerte hacia adelante. (Red Garland y “Philly” Joe Jones en “Blues by Five”)

### 5. Desde lo armónico

#### 5.1. Cómo es la interacción en la parte armónica

Los mismos elementos que el piano utiliza desde lo armónico, serán empleados por la sección al momento de interactuar. En este aspecto la relación más cercana es con el contrabajista. Como forma básica de asumir la armonía, tanto bajo como piano tienen como primera opción delinearla tal cual está establecida en la forma estructural. A partir de ahí, y desde una interacción muy cercana, podrán variarla, y por ejemplo hacer diferentes tipos de sustituciones (sustitución tritonal o cambio de color en el acorde).

*“El bajista puede tocar una nota diferente a la que estaba esperando o tocar una sustitución. Yo tengo que estar en capacidad de oír ese cambio y, al mismo tiempo, escuchar cualquiera que sea el patrón rítmico que el baterista esté tocando”*  
*Kenny Barron (pianista)<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> BERLINER, Paul F. “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994. Pág. 356

Example 5.1.1 shows a piano and bass arrangement. The piano part (top two staves) features a treble clef and a bass clef. The bass part (bottom staff) has a bass clef. The piano part starts with a Dm7 chord in measure 27, which is extended to measure 28. In measure 28, the piano part plays a Dm13/Db chord, and the bass part plays a Db7 chord. The piano part then plays a Db13 chord. Dynamics include *mf* and *p*. Trills are marked with '3'.

### EJEMPLO 5.1.1. Relación armónica entre piano y contrabajo.

En el compás 27 tenemos un Dm7, que el piano extenderá hasta el siguiente compás por un tiempo. En el compás 28 hay un Db7 que desde el primer tiempo es definido por el contrabajo con un Db en primer tiempo. Tan pronto el pianista escucha este primer tiempo cambia a Db7, y vuelven a estar juntos (Herbie Hancock y Ron Carter en “*I thought about You*”).

Example 5.1.2 shows a piano and bass arrangement. The piano part (top two staves) features a treble clef and a bass clef. The bass part (bottom staff) has a bass clef. The piano part starts with an Fm7 chord in measure 17, which is extended to measure 18. In measure 18, the piano part plays a Bb7 chord, and the bass part plays a Bb9 chord. The piano part then plays a Bbm13 chord, and the bass part plays an Am7 chord. The piano part then plays an Am11 chord. Dynamics include *mf*. Trills are marked with '3'.

### EJEMPLO 5.1.2. Relación armónica entre piano y contrabajo.

En estos dos compases tenemos dos ejemplos de relaciones armónicas entre el contrabajista y el pianista. En el compás 17, primer acorde, el tema tiene un Fmaj7, que en primera instancia el bajo no dibuja sino que está pensando hacia dónde se dirige, y hace una línea melódica cromática a Bb. El piano aprovecha esto y la armonía que dibuja melódicamente funciona sobre ambos bajos: podría estar dibujando un

F6 (que reemplaza a Fmaj7) con una alteración (#5), o estar dibujando el Bm7b5. El siguiente acorde (Bb7), es claramente definido por el contrabajista quien hace la fundamental y la quinta, y el piano aprovecha esta claridad y le cambia la cualidad al acorde, dándole un color diferente (Herbie Hancock y Ron Carter en “*I thought about You*”).

Otra manera en que ambos pueden interactuar armónicamente es la situación en donde el bajo mantiene una estructura básica (delineando la armonía desde la fundamental y la quinta), y el piano juegue encima de eso utilizando tensiones, o se mantiene en una estructura estática (pedal) y el piano se mueva sobre eso. En el caso contrario: el piano establece claramente la armonía, y el bajista se sale de lo básico, y dibuja otra cosa. A esta interacción entre el bajo y el piano se le puede unir la batería, de forma que apoye a alguno de los dos. Por ejemplo, puede asumir la posición del pianista de agregar tensiones, y desde su instrumento asumir estas tensiones como diferentes colores utilizando, por ejemplo, los diferentes platillos. Veamos algunos ejemplos.

(42) (C6) FM13 EMI13 FM13 FP13

(46) C-7(#9) Bb7 Bb9#13

**EJEMPLO 5.1.3. Relación armónica entre piano, contrabajo y batería.**

### EJEMPLO 5.1.3. Relación armónica entre piano, contrabajo y batería. (página anterior)

En el ejemplo anterior podemos ver como la batería responde a un manejo armónico que está sucediendo: el contrabajo se mantiene en un pedal (F-C), y el piano se mueve sobre ese pedal. La batería, después de venir de un silencio participa del pedal de forma activa. Y todos van a resolver en el primer tiempo del compás 47 donde batería y bajo retoman su relación uno a uno (*walking bass* vs. *ride*) (Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams en *I Thought about You*).

Dentro de esta actividad armónica tenemos implícitamente un manejo de melodías, varias líneas horizontales que se mueven y crean el campo armónico. A este nivel es posible que exista también una interacción. Por ejemplo: el bajo puede definir la armonía con una línea melódica que el pianista puede retomar e imitar ya sea a manera de acompañamiento melódico, o utilizando ese movimiento en una de las voces de su conducción armónica, o viceversa: el piano realiza un movimiento melódico, que el bajo imita.

The image shows a musical score for piano and double bass, measures 93-96. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part is in the upper staves, and the double bass part is in the lower staff. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The double bass part is marked with a bass (*b*) dynamic. The score is divided into four measures, each with a chord symbol above it: Cm7, F7, Bb7, and F7. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part features a melodic line. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The double bass part is marked with a bass (*b*) dynamic. The score is divided into four measures, each with a chord symbol above it: Cm7, F7, Bb7, and F7. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part features a melodic line. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The double bass part is marked with a bass (*b*) dynamic.

### EJEMPLO 5.1.4. Relación melódica desde lo armónico: piano y contrabajo.

En el compás 93 el contrabajo hace la siguiente melodía Eb-E-F, en inmediatamente es imitada por el piano en la voz de abajo, y un compás mas adelante la vuelve a citar en la voz del tenor. (Red Garland y Paul Chambers en *Blues by Five*)

## 6. Manejo de la densidad como grupo

La interacción en cuanto a la densidad es una cuestión de balance, que surge de una comunicación instantánea. Así por ejemplo si el bajista está muy activo, y el baterista lo complementa al frenar su actividad, el pianista tiene el chance de jugar con cualquiera de los dos. En el siguiente ejemplo vemos como el pianista se une al contrabajista en cuanto a cantidad de actividad.

The image displays two musical examples, (5) and (9), illustrating density management in a piano trio. Example (5) features a piano part with chords (Gm11, Fm13, (E0), A13(b9), Dm13, G13(b9), C13, B13) and dynamics (p, mf, mp) across three staves. Example (9) features a piano part with chords (Bb9, Bb+7, Eb9, E07, F9, F13) and dynamics (mf, mp) across three staves. Both examples show a bass line with triplets and a drum line with a steady, low-level activity.

### EJEMPLO 6.1. Manejo de la densidad

Este es un ejemplo de tratamiento de la densidad por cantidad de actividad: la batería mantiene un nivel de actividad bajo (estático), estableciendo un tipo de pedal, sobre el cual bajo y piano se mueven un poco más libremente (Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams en “*I Thought about You*”).

A continuación, un extracto donde el baterista viene de un momento donde su forma de interacción es el silencio, el piano y el bajo están interactuando activamente creando tensión a lo que el baterista se une en una acción dinámica, creando mayor tensión, y todo va a desembocar a un primer tiempo donde el piano desaparece.

(15) Am13 Ab13 Gm9 Bb9 Bbm13 Am1 D7(F9)

(19) G13(b9) G13 Ab13 loco Bb7 Ab13 G13 G9 G+7(F9)

(23) (Gm7) (Fm9)

**EJEMPLO 6.2. Manejo de la densidad.** Herbie Hancock, piano; Ron Carter, contrabajo; Tony Williams, batería. En “I Thought about You”.

## LA SECCIÓN RÍTMICA Y EL SOLISTA

### 7. La sección rítmica y el solista

La sección rítmica es para el solista una especie de colchón, de piso donde apoyarse para crear su discurso. Viéndolo de esta manera, el solista puede “sostenerse” de cualquiera de las partes de la sección. Por ejemplo, relacionarse al sentido de pulso colectivo enfocando su atención, y sus interpretaciones rítmicas, a la marcación de negras del “ride”. O relacionarse al caminar del contrabajo, quien además le marca la armonía. O jugar rítmicamente con el piano. Esta relación sección rítmica – solista corre en ambos sentidos, así, además de ser un piso (bajo, piano y batería) se nutren y están respondiendo a lo que el solista dice. Es una retroalimentación constante y bidireccional.

Cada relación, ya sea entre los miembros de la sección, o del solista con la sección (he indiscutiblemente del solista con cada uno en la sección), es un mundo diferente, que creará niveles de relación diferentes, y por ende respuestas diferentes. Y al igual que en los dos capítulos anteriores, podrá agarrarse de elementos tanto rítmicos como armónicos, de manejo de densidad y texturas. Podemos hablar de generalidades, y de algunas formas que se han estandarizado, pero cada músico es un mundo, que en interacción con otros músicos crearan respuestas muy particulares. Miremos algunas de las formas en que está relación se puede dar, para darnos una idea de lo que puede suceder.

#### 7.1. El solista hablando sobre un pulso colectivo

Desde lo rítmico la relación fundamental, es la de la percepción del pulso. El solista, por su posición de protagonista del momento, tiene la posibilidad de jugar sobre el pulso que la sección le esta entregando, y tocar (como ya lo habíamos visto anteriormente), sobre el “beat” (“on the top”), después del beat (“lay back”), o antes del beat (“ahead”). Sin embargo, a pesar de poder realizar todas estas variaciones, el sentido del espacio-temporal de pulso es compartido con la sección, a pesar de la mayor libertad que se puede tomar.

#### 7.2. Imitación rítmica

Establecido el espacio, el solista se puede alimentar de las figuras rítmicas que cualquiera en la sección le está ofreciendo. Y partiendo de ahí, ya sea imitándolas o respondiéndole, continuar el desarrollo del solo. Este mismo

comportamiento puede suceder en el sentido contrario: la sección alimentarse de lo que el solista está proponiendo.

En uno de los ejemplos expuestos anteriormente, veíamos como la sección respondía rítmicamente a la propuesta del solista. Retomémosla acá.

The image displays a musical score for the piece "I Thought about You" by Miles Davis. It features four staves: Trumpet (Tp.), Piano (pn.), Contrabass (cbj), and Drums (btr.). The score begins at measure 19. The Trumpet part starts with a melodic line marked *ff*, which then transitions to *mf* and *f*. The Piano part provides harmonic support with chords such as G13(b5), E13, Ab13, Bb7, Ab13, G13, G9, and G+7(#9), and includes a *loco* section. The Contrabass part features a rhythmic line with triplets, marked *f*. The Drums part provides a steady accompaniment with triplets, marked *mf*. The score is annotated with various musical notations, including dynamics, articulation, and chord symbols.

### EJEMPLO 7.2.1. Interacción con el solista. Desde lo rítmico.

En el compás 20 el solista hace una frase basada rítmicamente en tresillos de corchea, a lo que un compás después (21) el baterista le responde con un juego en tresillos; dos tiempos después responde el contrabajo con una línea solo en los mismos tresillos y finalmente, dos tiempos después del contrabajo el piano hace alusión a esa misma figura rítmica (Miles Davis, trompeta; Herbie Hancock, piano; Ron Carter, contrabajo; Tony Williams, batería. En "I Thought about You").

En el siguiente ejemplo, el solista expone una idea rítmica de gran actividad (23), viniendo de un discurso más tranquilo, lo cual la hace más evidente, a lo cual el baterista le responde con el mismo concepto (24) (mayor actividad rítmica), sin ser exactamente las mismas figuras rítmicas.

The image shows a musical score for four instruments: trumpet (trp.), piano (pn.), double bass (ctb.), and drums (btr.). The trumpet part starts with a triplet of eighth notes, followed by a dynamic shift from *f* to *mf*. The piano part features a series of chords: Gm9, F#o7, Gm7, Gm9, Db+7(b9), Db7, C7(b9), C13(b9), and Gb13. The double bass part plays a steady eighth-note line. The drum part features a complex rhythmic pattern with triplets.

### EJEMPLO 7.2.2. Interacción con el solista. Desde lo rítmico.

Miles Davis, trompeta; Red Garland, piano; Paul Chambers, contrabajo; “Philly” Joe Jones, batería. En “Bye Bye, Blackbird”.

*“Si escucho al pianista tocar una figura, paro por un momento y luego reacciono a eso. Toco algo como resultado de lo que él tocó. O talvez el pianista esté tocando algo como reacción a lo que yo acabo de tocar”*  
Lee Konitz<sup>14</sup>

### 7.3. Imitación melódica

De la misma manera como existe una interacción desde lo rítmico, sucede desde lo melódico. Una idea melódica que cualquiera de las partes expone (sea el solista, o algún integrante de la sección rítmica, más directamente el contrabajista y el pianista), puede ser utilizada por el otro en el desarrollo del discurso, mas evidentemente cuando es una respuesta imitativa. En el siguiente ejemplo vemos como el pianista responde a una frase expuesta por el

<sup>14</sup> BERLINER, Paul F. “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994. Pág. 359

solista (2-3), con ciertas variaciones, en la voz de arriba del acompañamiento por bloque de acordes (4-5), a lo que el solista inmediatamente le contesta con una frase que comienza de forma imitativa, y termina desarrollándose hacia otro lado (5-6).

The image displays two systems of musical notation. The first system features a trumpet part (tp.) on a single staff and a piano accompaniment (pn.) on two staves. The piano part includes chords Bbm, F7(#9), Bbm, Bb7(b13), and Ebm9. The second system shows a continuation of the piano accompaniment with a chord F7(b13).

**EJEMPLO 7.3.1. Interacción con el solista. Imitación melódica.**

Brooker Little, trompeta; Don Friedman, piano; en *“Booker’s Blues”*<sup>15</sup>.

**7.4. Desde lo armónico**

La relación directa en el campo armónico está entre el solistas y el piano y el contrabajo como sección rítmica. En el capítulo anterior vimos como bajo y piano se relacionaban. Estas mismas líneas de interacción pueden ser utilizadas por el solista al momento de relacionarse armónicamente con la sección rítmica. De esta forma, por ejemplo, si bajo y piano están delineando claramente la armonía, el solista se puede parar sobre esta definición y

<sup>15</sup> LITTLE, Broker. “Victory and Sorrow”. Bethlehem. 1961

comportarse de la misma manera. En otra situación el solista puede introducir notas que no pertenecen al acorde, y el pianista y/o el bajista sustentar este discurso introduciendo una sonoridad más fuerte, utilizando posiblemente algún tipo de sustitución. Puede suceder también que el solista este dibujando líneas que se salen bastante de la armonía, a lo cual el pianista puede responder con silencio, para no chocar constantemente con el solo, y dejar únicamente la línea del bajo. De nuevo, en este aspecto las posibilidades son muchas, y las variables que podemos encontrar al combinar diferentes personalidades casi infinitas. Veamos a continuación un pequeño ejemplo.

#### EJEMPLO 7.4.1. Interacción con el solista. Desde lo armónico.

En este ejemplo bajo y piano marcan en primer tiempo la armonía claramente (bajo=fundamental; piano=fundamental, tercera, quinta, séptima y novena), a lo cual el solista le responde de la misma manera: arpegio de la triada en forma descendente. (Miles Davis, trompeta; Red Garland, piano; Paul Chambers, contrabajo. En *"Bye Bye, Blackbird"*).

22 G7 Gm7 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

trp.

pn. G+7(♯9) (Gm7) (Fm9) *p* 3

ctb. *mf* 3 3 3

25 Em7 3 3 3 3

E♭9(M7) *mp* 3 3

#### EJEMPLO 7.4.2. Interacción con el solista. Desde lo armónico.

En este ejemplo el solista comienza a ser más complejo en sus líneas con respecto a la armonía, utilizando notas (y a veces resaltándolas) que no son notas del acorde, y que como extensiones están lejanas, creando gran disonancia (23): una séptima mayor en un G-7 y (24): bastante cromatismo. La forma como responde el piano, es ausentándose del juego, y dejando solo al bajo, para que haya menos choques, y sea más claro y evidente la intención del solista de definir poco la armonía (Miles Davis, trompeta; Herbie Hancock, piano; Ron Carter, contrabajo. En “I Thought about You”).

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

***“El estilo de un pianista y de los otros miembros de la sección rítmica está dado esencialmente por un tratamiento personal, por un vocabulario preestablecido y por un concepto de improvisación”.***<sup>16</sup>

### ***El piano en la sección rítmica.***

Su función, por ponerlo en términos más cotidianos, una función social: estar ahí para el otro y además, trabajar con otros por ese otro. Dejar de lado el protagonismo, el querer ser para él y por él, para pensar más en un resultado sonoro colectivo que sea cómodo y agradable para el solista que está hablando; un resultado sonoro final basado en una cuidadosa interacción en la que constantemente se da y se recibe, en la que estás con los cinco sentidos puestos para saber qué te dice el otro, para poder responderle de manera que el piso no se caiga, y así el solista pueda andar tranquilo con su discurso.

Los tres, piano, contrabajo y batería, están compartiendo una única función: acompañar, lo que implica dar un sustento tanto rítmico como armónico que, como vimos en los capítulos anteriores, depende de los tres como unidad. Cada uno con una maleta llena de herramientas, de cartas por jugar, de trucos por utilizar, que se irán poniendo en la mesa a medida que el otro vaya presentando su juego. Y si en la mesa de juego tenemos a un tal McCoy, con un tal Elvin Jones que viene acompañado del famoso Garrison, el juego será uno, con una determinada velocidad, con un juego de cartas específico que domina cada participante. Y si en vez de McCoy juega Duke, seguramente el juego cambiará, el entramado será otro, los trucos de Elvin saldrán en otro orden y sobre este tejido de relaciones, nuestro solista también reaccionará diferente.

Roles específicos, posibles trucos ya conocidos para cada instrumento, pero el juego, el juego depende de quien esté en la mesa, de si se durmió bien la noche anterior, de si llueve o no, porque lo que se dice hoy, mañana será diferente. ***Improvisación.***

Y todo este juego en función del solista. Crear la más sólida base, consecuente con lo que él va diciendo. Entre todos crear un solo tapete, para que el otro esté bien. ***Colectiva.***

***“Al acompañarlo (Chet Baker) él quería que me alejara de la idea de solo poner mi atención a mi propio sonido y que pusiera atención al sonido total del grupo, mezclando el mío con el del grupo. Para él, el sonido de grupo tenía prioridad sobre cualquier pretensión individual”***<sup>17</sup>

Hal Galper (pianista)

---

<sup>16</sup> BERLINER, Paul F. “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994. Pág. 335

<sup>17</sup> GALPER, Hal. “Jazz Piano Voicings”. Jamey Aebersold.

**ANEXO: El Quinteto de Miles Davis (transcripción-segmento): “I Thought about You”;** Miles Davis (trompeta), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrabajo), Tony Williams (batería).

MELODÍA

54-56 F#m7 Bb7 Am7 D7 G7 Ab7 G7

Davis (trompeta)

*rubato* *a tempo*

*f* *mf*

Hancock (piano)

*mp*

Carter (contrabajo)

*mf*

Williams (batería)

*brushes* *mp*

Gm7 Em7 A7 Dm7 D97 C#7 F7

Gm11 (E°) A13(b9) Dm13 G13(b9) C13 B13

*mp* *mf*

Musical score for measures 1-4. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Chord symbols above the vocal line include Bb7, Eb7, E7, and F13. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. A *p* dynamic is indicated at the end of the system.

Musical score for measures 5-8. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Chord symbols above the vocal line include Bb7, E7, Bb7, and E7. Dynamics include *mf* and *p*.

25 Am7 D7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Am7 D7

mf *mf* *f* *mf* *f*

Am13 Ab13 Gm9 Bm9 Bbm13 Am11 D7(9)

*mp* *mp* *mf* *mp* *f*

*mf* *f*

26 Am7 D7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Am7 D7

*mf* *mf* *f* *mf* *f*

Am13 Ab13 Gm9 Bm9 Bbm13 Am11 D7(9)

*mp* *mp* *mf* *mp* *f*

*mf* *f*

Double Time

19

G7 Ab7 G7

*ff* *mf* *f*

G11(b5) G13 Ab13 *luco* Bb7 Ab13 G13 G9 G+7(#9)

*mf* *f* *mf* *p*

*f* *mf*

23

Gm7 Fm7

*f*

(Gm7) (Fm7) E9(M7)

*mp*

*mf*

26 A7 Dm7 Db7 Cm7

Musical score for measures 26-29. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords:  $A7$ ,  $Dm7$ ,  $Db7$ ,  $Cm7$ ,  $Eb7/A$ ,  $F\#m4/A$ ,  $(Dm)$ ,  $Dm13/Ab$ ,  $Db13$ , and  $C-7(9)$ . Dynamics include  $f$ ,  $mf$ ,  $p$ , and  $mp$ . The piano part includes triplets and a  $ped.$  marking.

27 F7 Bbm7 Bbm7

Musical score for measures 27-30. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords:  $F7$ ,  $Bbm7$ ,  $Bbm7$ ,  $Bbm7/Eb$ , and  $Bbm7$ . Dynamics include  $f$ ,  $mf$ , and  $accel.$ . The piano part includes triplets and a  $ped.$  marking.

34

Et? F#D? Dm? Bm?

paschal

*al tempo*

*ff* *mf*

(E<sub>2</sub>) BbmE F# F# D# E CM9 CM13 Bm13

*f*

*mp*

35

E? A#? D? G#?

*mf*

Bbm1 Am1 (Dm) Ab9 Ab13 Gm9

*mp* *mp*

*p* *pp*

42 C7 FM7 Gm7

(C6) FM13 EM13 FM13 F#11

*mf*

*mp* *f* *mp*

*mp*

46 C7 FM7 Bb7 Am7

C+7(9)/F Bb7 Bbm13 F#6 (Am)

*f*

*mp* *mf* *f* *mf*

*mp* *mf*

30

D7 G7 Ab7 G7

*f* *ff* *f* *mf*

D7(9) G13 (Abac) Bb7(b9) G13sus

*p* *f*

*sf* *sf*

34

F#m7 Bm Gm9 Fm13 (E#11)

*mf* *mp* *f* *mf*

Bm Gm9 Fm13

*mf*

## BIBLIOGRAFÍA

- BERENDT, Joachim E. "El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta" Fondo de Cultura económica. México. 1993.
- BERLINER, Paul F. "Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation" The University of Chicago Press. Chicago y Londres. 1994.
- COLLIER, Graham "Interaction: opening up the jazz ensemble" Advance Music. Alemania. 1995.
- DAVIS, Miles y TROUPE, Quincy "Miles: The Autobiography" Touchstone. New York. 1990.
- GALPER, Hal. "Jazz Piano Voicings". Jamey Aebersold.
- LEVINE, Mark. "The Jazz Piano Book" Sher Music Co. Estados Unidos. 1989.
- Mc.NEELY, Jim "The Art of Comping" Advance Music. Alemania. 1992.
- MOSES, Bob "Conceptos sobre la música"

## **NOTA DEL AUTOR**

- Las transcripciones son material de apoyo y fueron sacadas de "*Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*", material incluido en la bibliografía.

## DISCOGRAFÍA

### COLTRANE, JOHN

- *"My Favorite Things"*, Atlantic, 1960.
- *"Impressions"*, Impulse, 1961.
- *"Live; at the Village Vanguard"*, Impulse, Noviembre 1961.

### DAVIS, MILES

- *"Kind of Blue"*, Columbia, Marzo 1959.
- *"Relaxin´ with the Miles Davis Quintet"*, Prestige, Mayo 1956.
- *"Steamin´ with the Miles Davis Quintet"*, Prestige, Mayo 1956.
- *"Round About Midnight"*, Columbia, New York, Junio-Septiembre 1956.
- *"Cookin´ with the Miles Davis Quintet"*, Prestige, Octubre 1956.
- *"My Funny Valentine"*, Columbia, Febrero 1964.
- *"ESP"*, Columbia, Los Angeles, Enero 1965.
- *"Miles Smiles"*, Columbia, New York, Octubre 1966.

### HANCOCK, Herbie

- *"Maiden Voyage"*. Blue Note. Mayo 1965.

### LITTLE, Broker

- *"Victory and Sorrow"*. Bethlehem. 1961

### TYNER, McCoy

- *"Expansions"*. Blue Note. Agosto. 1968.